

Katrien De Hauwere

**El uso de fotografía, voz y trabajo de duelo
en el cine de la segunda generación**

**Análisis de filmes hechos por hijos de desaparecidos
de la última dictadura militar en Argentina**

Tesis para optar por el título de
Magíster en Estudios Latinoamericanos
Escuela de Humanidades
Universidad Nacional de San Martín

Directora: Dra. Marina Franco
Codirectora: Dra. Paula Rodríguez Marino

Buenos Aires
2012

Resumen

En esta tesis se realiza un estudio profundo de cuatro filmes hechos por hijos de desaparecidos: *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein y *M* (2007) de Nicolás Prividera. La selección del corpus se basa en el criterio de que se trata de documentales subjetivos, en que el director construye el relato de su experiencia personal de la desaparición de su(s) padre(s) por la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). Se propone el estudio de los filmes desde tres ejes de análisis: la fotografía, la voz y los trabajos de duelo. Primero, se enfocan las estrategias de representación y reconstrucción del pasado a través de la inserción de fotos en los documentales sobre lo cual sugerimos que el uso de fotografías en estos filmes no tiene fines ilustrativos, sino que es una estrategia para restituir o recordar lo ausente. Segundo, se analizan las categorías de la subjetividad y la voz para estudiar el lugar de enunciación de los filmes e indagar si el director trabaja sobre el supuesto de la posibilidad de restitución de la ausencia o no. Tercero, se enfocan los filmes como parte de los trabajos de duelo (Freud, 1979 [1917]) elaborados por cada director de cine y se estudia cómo ese trabajo está puesto en escena. También se indaga la categoría de la *memoria airada* (Rodríguez Marino, 2004, 2006 y 2007), que implica una estrategia de transmisión de lo traumático en la memoria y de inscripción de lo traumático en la producción cultural y en las prácticas filmicas. A través de estos tres ejes se aspira a un análisis de *Papá Iván*, *Los Rubios*, *Encontrando a Víctor* y *M*, que permita entender qué tipo de voz expresan estos filmes y si se puede hablar de un nuevo género dentro del cine argentino ligado al surgimiento de una nueva voz generacional.

Abstract

This thesis proposes a profound study of four films directed by children of the disappeared: *Papá Iván* (2000) by María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) by Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) by Natalia Bruschtein and *M* (2007) by Nicolás Prividera. We selected a corpus, based on the criterium for the film to be a subjective documentary, where the director establishes a cinematographic narration of his personal experience of the disappearance of his parents caused by the latest military dictatorship in Argentina (1976-1983). The films will be studied from three different angles of analysis: photography, voice and the works of mourning. Firstly, we focus on the strategies of representation and reconstruction of the past by including photographs in the documentaries. We suggest that photographs are introduced in

those films, not merely for means of illustration, but as a strategy to replace or to recall the absent. Secondly, we analyze the categories of subjectivity and voice, to be able to study the place of enunciation in those films and to investigate if the director believes in the possibility to replace absence or not. Finally, we focus on the works of mourning (Freud, 1979 [1917]) and on the strategies that the directors use to visualize these works of mourning in their films. We also study the notion of *enraged memory* (Rodríguez Marino, 2004, 2006 and 2007), which implies a strategy of transmitting the traumatic elements in memory and inscribing the traumatic experience in cultural production and film. Throughout these three angles, we intent to reach a profound analysis of *Papá Iván*, *Los Rubios*, *Encontrando a Víctor* and *M*, which will lead us to understand the kind of voice these films express. Furthermore, the analysis will lead to a discussion on the possibility to talk about a new genre of film in Argentine cinema, linked to the rise of the voice of a new generation.

Agradecimientos

Esta tesis nunca se hubiera finalizado si no fuera por mi directora de tesis, Marina Franco, y mi codirectora, Paula Rodríguez Marino, cuyas valiosas sugerencias han mejorado considerablemente este texto. Quiero agradecer a Marina por rescatar este trabajo cuando pensaba que nunca se iba a terminar, por su paciencia y su ayuda incondicional. También quiero agradecer a Paula por guiarme en el diseño del proyecto de tesis y en el análisis cinematográfico.

Tampoco hubiera podido escribir esta tesis sin el apoyo de mi familia y amigos. Gracias a mis padres por aceptar mi decisión de emprender un estudio en un país tan lejano y confiar en mí, a mis hermanas por estar cuando las necesite, a mis amigos cercanos por siempre animarme y motivarme.

También quiero agradecer a las profesoras Ilse Logie y Rita De Maeseneer, por creer en la riqueza intelectual que el estudio en Argentina me proporcionó y darme la oportunidad de trabajar en proyectos de literatura latinoamericana en las Universidades de Gante y Amberes.

Gracias a mis compañeros de clase, siendo un grupo tan multicultural, fue una experiencia muy enriquecedora. También agradezco al director de la maestría Andrés Kozel; y gracias a todos los profesores que en mi formación en Buenos Aires hayan aportado a la construcción de esta tesis.

Unas gracias especiales a Aline, Luz y Chibi, por ayudarme en la edición e impresión de la tesis a larga distancia.

¡Gracias mil a todos por acompañarme en este largo proceso!

ÍNDICE

Introducción.....	6
1. Fundamentación	9
2. Estado de la cuestión	12
3. Antecedentes.....	18
3.1 Antecedentes históricos y la construcción de la memoria sobre la última dictadura militar	18
3.2 Antecedentes en el cine	25
4. Organización de esta tesis.....	31
Capítulo 1: Herramientas conceptuales	32
1.1 Reflexiones teóricas sobre la fotografía	32
1.1.1 Fotografía y memoria	32
1.1.2 La fotografía y la lucha por los derechos humanos	36
1.1.3 La fotografía y la muerte	41
1.2 Reflexiones conceptuales sobre la voz	44
1.2.1 La voz	44
1.2.2 La imposible narración de sí mismo	46
1.2.3 El documental subjetivo	49
1.3 Reflexiones teóricas sobre el duelo	54
1.3.1 Los trabajos de duelo	54
1.3.2 La memoria airada	59
Capítulo 2: Análisis de la fotografía, la voz y el duelo en los filmes	62
2.1 Análisis del uso de las fotos en los filmes	62
2.2 Análisis de la subjetividad, la voz y el cuerpo en los filmes	74
2.2.1 La subjetividad	75
2.2.2 La voz	81
2.2.2.1 <i>Papá Iván y Encontrando a Víctor</i> : la búsqueda de una voz	81
2.2.2.2 <i>Los Rubios y M</i> : voces críticas	88
2.2.3 Poner el cuerpo	96
2.3 Los filmes como puestas en escena del trabajo de duelo	98
Conclusiones.....	108
Bibliografía.....	114
Apéndice: Fichas técnicas de los filmes	121

Introducción

Recientemente, se ha producido un cierto *boom* de producción de películas que tratan el tema de la última dictadura militar en Argentina, tanto filmes independientes como películas comerciales de distribución masiva o coproducciones internacionales. Pensemos por ejemplo, en el éxito de *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, que ganó el Oscar de mejor película extranjera en el 2010. En el 2011, Memoria Abierta presentó un catálogo en internet que reúne las películas sobre la última dictadura, el terrorismo de estado y la transición democrática en la Argentina, que hoy en día ya contiene más de 440 filmes¹. Dentro de este corpus abundante, existen muchas películas que tratan el tema de los hijos de desaparecidos, o de los niños robados durante la última dictadura militar². Sin embargo, la mayoría de estos filmes han sido hechos por directores que tienen un vínculo en principio no tan directo con -o no son víctimas directas de- ese pasado y por consiguiente pueden mirar estas historias con cierta distancia. Con la llegada del milenio, impulsados tanto por factores políticos³ como de producción⁴, surgieron algunos filmes que revisaban el pasado reciente

¹ En el sitio web, <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>, se justifica la creación del catálogo: “La impronta de la dictadura sobrevuela y es ineludible. Aún cuando por momentos su omnipresencia pareciera el resultado de la exageración, es importante observar el modo en que impregnó la vida social y cultural. Un elemento de esa totalidad como es el cine se hace eco de la masividad de la intervención militar, del estupor social ante los acontecimientos, del drama y la tragedia de la dictadura. A través de los géneros más diversos, el cine se refiere a la presencia, las propuestas y las acciones de la dictadura militar y a su relación con las personas, las familias, los grupos sociales y con la sociedad en su conjunto. Para manifestarse y construirse como arte, el cine recoge elementos del trauma personal y social, del drama institucional y político, que pasan entonces a constituir contenidos de la memoria y de la cultura colectiva de una sociedad. Los argentinos también nos explicamos lo que pasó y basamos una parte de nuestro conocimiento de los hechos en esos films donde el material de época, la alegoría y la ficción se entremezclan, y así mixturados, nos ofrecen perspectivas, versiones y representaciones de ese tiempo reciente.”

² Mencionemos algunos ejemplos: las películas de ficción *Buenos Aires Vice Versa* (1996) de Alejandro Agresti, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro y *Figli/Hijos* (2005) de Marco Bechis. La primera cuenta, entre otras, la historia de una hija de padres desaparecidos y un joven con un tío represor en aquella época, la segunda relata la historia desde la perspectiva de un niño de diez años que debe mudarse con su familia por causa del golpe de Estado y que encuentra en los juegos una clave para resistir, la última se trata de una argentina, hija de padres desaparecidos, quien viaja a Italia en búsqueda de su hermano. Otros ejemplos son los documentales *Botín de Guerra* (1999) de David Blaustein sobre la lucha emprendida por las Abuelas de Plaza de Mayo para recuperar a sus nietos apropiados durante la dictadura, *H.I.J.O.S., El alma en dos* (2002) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes que trata de la agrupación H.I.J.O.S. y *Victoria* (2008) de Adrián Jaime, que muestra la historia de Victoria Donda Pérez, uno de los primeros bebés nacidos en cautiverio durante la dictadura militar dentro de la ESMA, cuya identidad fue recuperada y ahora es activa en la política partidaria como diputada nacional.

³ Esta época se caracterizó por las políticas neoliberales impulsadas por el presidente Carlos Menem. A esto se sumaron varios hitos que llevaron al renacimiento de los debates sobre la memoria del pasado reciente en la Argentina. En 1993, los hijos de desaparecidos aparecieron por primera vez en los juicios. En 1995, Scilingo confesó su participación en los “vuelos de la muerte”, el mismo año nació la agrupación H.I.J.O.S, en 1996 se conmemoró los 20 años del golpe de Estado y la Ley de Obediencia Debida cumplió 10 años. Estos acontecimientos serán abordados con mayor detalle más adelante en esta tesis.

argentino desde una posición especial: el director de cine es hijo o hija de desaparecidos y/o exiliados. En un país donde la lucha por los derechos humanos y la memoria había sido impulsada en gran medida por los familiares de los detenidos-desaparecidos, llegó el momento en que la segunda generación comenzó a tomar la voz. Eran niños durante los años de la dictadura, y por ende tienen una experiencia diferente de esa época. Para una reconstrucción del pasado, tienen que basarse en las historias de contemporáneos de sus padres, o de familiares, porque ellos mismos tienen muy pocos recuerdos. Esta distancia generacional nos parece clave en su reconstrucción y revisión de la historia. Además, es justo en el momento en que llegan a la edad que tenían sus padres cuando desaparecieron que los hijos sienten la necesidad de ser escuchados y de contar su propia historia, y en algunos casos este relato se contruye a través del cine. Estos filmes, expresiones artísticas de sus experiencias vividas, tratan el tema de la última dictadura militar y la recuperación de la memoria desde una posición sumamente subjetiva.

Consideramos este cine importante por dos razones. Primero, porque se inserta como una voz novedosa dentro de la tradición cinematográfica que se instaló en la Argentina desde la democracia en 1983. Y segundo, porque refleja los cambios políticos y sociales en la sociedad argentina de mitad de los noventa en adelante, demostrando tanto la revitalización del debate en torno a la memoria de la última dictadura militar como la llegada de nuevos participantes en este debate. Consideramos el cine como espacio público de narración del pasado y de inscripción de los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2001) y, por tanto, creemos que juega un rol importante en la consolidación de memorias dentro de una sociedad. Además, entendemos al cine como superficie cultural de inscripción de huellas de lo imaginario en la transmisión de lo traumático y también, como una de las formas públicas de narración del pasado (Rodríguez Marino, 2006: 174).

En los últimos quince años ha surgido una extensa producción artística por parte de los hijos de desaparecidos y/o exiliados. En esta tesis nos centraremos solamente en el cine, más específicamente en un corpus de cuatro documentales hechos por hijos de desaparecidos⁴. En algunos de estos filmes, el director de cine no solamente es hijo o hija de desaparecidos, sino que también se exilió con sus familiares durante la última dictadura militar. En estos casos, al hecho de ser hijo de desaparecidos se suma la categoría “hijo de exiliados”, pero no será el parámetro principal de este estudio. Por consiguiente, desde ahora solo vamos a hablar del

⁴ En los noventa, ya era más fácil hacer una película de bajos costos, visto que las nuevas técnicas como el *homevideo*, *camcorder*, *dvd*, etc. ya estaban integrados en la sociedad y al alcance de mucha gente.

⁵ Las razones por esta elección serán explicadas detalladamente en la fundamentación de la tesis.

cine hecho por hijos de desaparecidos, y no abordaremos la categoría de cine de hijos de exiliados.

Los filmes que decidimos analizar son *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein y *M* (2007) de Nicolás Prividera. A través de un registro muy personal y subjetivo, estos filmes empiezan a revisar y cuestionar los lugares comunes de la memoria sobre la violencia y la dictadura, las voces surgidas a través de agrupaciones como H.I.J.O.S. sobre la identidad del hijo o hija de desaparecidos, y la posición de héroes de sus padres que consagraban otros relatos, entre otros asuntos. Ninguno de los directores de estos filmes milita en la agrupación H.I.J.O.S., ni intenta identificarse con ellos. Por esta razón optamos en este trabajo para referirnos a los hijos de desaparecidos como “los hijos” o “la segunda generación”, evitando toda asociación directa con el movimiento de derechos humanos H.I.J.O.S.

Para llegar a un análisis profundo de los cuatro filmes, miraremos tres parámetros dentro de los filmes: el uso de la fotografía, la construcción de la voz y de la subjetividad y la puesta en escena del trabajo del duelo.

En cuanto al primer aspecto, la fotografía, su uso es un recurso frecuente en los documentales sobre la última dictadura militar. En esta tesis queremos observar las relaciones entre fotografía, desaparición y memoria en los filmes de los hijos y analizar las estrategias utilizadas por los directores al incorporar este elemento específico. Proponemos que en el caso de los documentales del corpus, la inserción de fotografías no tiene una función ilustrativa, sino que es una estrategia bien pensada para restituir o recordar lo ausente, ya que la fotografía es un recurso habitual de evocación del pasado en la cultura occidental.

En cuanto a la segunda cuestión, el uso de la voz y la subjetividad, tomaremos las cuatro narrativas cinematográficas del corpus como “documentales subjetivos”, visto que el director está involucrado personalmente en la historia y busca huellas de su(s) progenitor(es). De esta manera, estudiaremos los filmes del corpus como narraciones de la propia experiencia y expresión de la búsqueda de la propia identidad. También analizaremos la conjunción de diferentes voces en los documentales: la voz cinematográfica, la voz del director del cine y la voz generacional. Ello permitirá indagar el lugar de enunciación de cada filme e investigar si los filmes establecen lazos y/o diálogos entre sí. ¿Se puede hablar del surgimiento de un nuevo género en el cine argentino donde la segunda generación se expresa a través de producciones cinematográficas?

Por último, proponemos mirar la producción cinematográfica de los hijos de desaparecidos como una de las formas simbólicas de presentar una narración específica de los

trabajos de duelo (Ricoeur, 1999; Freud 1979 [1917]) sobre el trauma vivido por la represión y la violencia política durante la última dictadura militar. Estas presentaciones de los trabajos de duelo “aparecen” subjetivados en el cine. Analizaremos los filmes desde la puesta en escena del trabajo de duelo, pero también re trabajaremos la noción de “memoria airada”, propuesta por Paula Rodríguez Marino (2004, 2006 y 2007), aplicándola a los filmes. La “memoria airada” se centra en el daño sufrido por un colectivo por parte del Estado y toma la noción de ira como una forma válida de representación.

1. Fundamentación

La voz de la segunda generación no solo se hizo escuchar a través de la militancia o del cine. También surgieron muchas otras propuestas estéticas de los hijos de desaparecidos. En el campo de la literatura, destacamos la colección de cuentos *76* (2008) de Félix Bruzzone y los libros *Los Topos* (2008) del mismo autor, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y *Perder* (2008) de Raquel Robles. En el ámbito del teatro mencionamos *Ábaco* (2008) de Mariana Eva Pérez, *Hija de la dictadura argentina* (2009) de Lucila Teste; *Mi vida después* (2009) de Lola Arias y el surgimiento del Teatro por la Identidad⁶. *Arqueología de una ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto es una obra fotográfica en que la hija del desaparecido Alberto Quieto construye un collage de fotografías que son físicamente imposibles: fotos donde se reúnen el padre o la madre desaparecido/a con su hijo o hija. Por último, mencionamos la instalación artística *La Matanza* (2005) de María Giuffra, que se basa en el expediente policial sobre la desaparición de sus padres. Sería interesante poder incluir todas estas formas de arte en el estudio, pero cada expresión artística se corresponde con reglas específicas de análisis que pertenecen a distintas disciplinas. Incluir las en esta tesis impediría hacer un análisis profundo de la especificidad del producto cinematográfico; la diversidad de esas formas merecería ser estudiada en una tesis doctoral.

Por lo tanto, decidimos recortar el corpus de análisis al cine documental realizado por hijos de desaparecidos. La elección del cine se motiva por la rica historia cinematográfica en la Argentina desde la postdictadura y el nuevo *boom* de películas sobre el tema de la última

⁶ Como se puede leer en su sitio web <http://www.teatroxlaidentidad.net>, Teatroxlaidentidad nació el 5 de junio de 2000 como una respuesta sensible a la dolorosa realidad de 500 chicos muchos de los cuales aún hoy siguen desaparecidos. Es la obra de un grupo de actores, dramaturgos, murgueros, músicos, productores, escenógrafos, técnicos y teatristas que junto con Abuelas de Plaza de Mayo pusieron en marcha el semimontado “A propósito de la duda”, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Teatroxlaidentidad, desde su hábitat natural, el escenario, se construye a sí mismo como un puente necesario que une a las voces del teatro con el público y con cada chico que aún habiendo recuperado su identidad, es partícipe involuntario de una historia siniestra.

dictadura militar, pero también por el hecho de que el cine es el recurso artístico que más fácilmente se puede difundir y logra llegar a un gran público. Decidimos que no podíamos incluir tanto el cine documental como la ficción, porque son dos registros diferentes que requieren análisis diferenciados⁷. Optamos por los documentales teniendo en cuenta la línea del cine argentino de las últimas dos décadas, donde se nota un auge de este género fílmico para representar las vivencias traumáticas de la última dictadura militar. También nos atrae la estética del género documental porque tiene una pretensión de verosimilitud social. Seleccionamos solo documentales que tienen como director un hijo o una hija de desaparecidos y que incluyen su propia voz y su cuerpo⁸. De esta manera, la implicación directamente personal permite estudiar las categorías de la voz, subjetividad y el intento de trabajar el duelo en los filmes. En cuanto a los documentales hechos por hijos de exiliados exclusivamente –es decir exiliados pero no desaparecidos– no han sido incluidos en corpus porque eso requería entrar en profundidad en una experiencia distinta y particular que es la del exilio⁹.

Abordemos ahora la selección del corpus más en detalle. En *Papá Iván*, María Inés Roqué indaga en la vida y la muerte de su padre, el militante montonero Juan Julio Roqué¹⁰, a través de la confrontación de testimonios de quienes lo conocieron. Con pocos recursos (la carta que le dejó su padre, entrevistas con familiares y conocidos de él, fotografías de su infancia, material de archivo y el texto confesional desde la banda sonora) construye un documental que sabe provocar emociones fuertes en el público. Se trata de dar cabida a interrogantes sobre su heroicidad, su formación como revolucionario, su caída en combate y, sobre todo, el pasaje a la clandestinidad, que viene a sellar el corte a partir del cual vida familiar y actividad política se vuelven incompatibles. El filme está cargado del dolor que le causó a María Inés la muerte de su padre. Roqué hija nació en Argentina pero reside en México, y realizó el documental a partir de su formación en el Centro de Capacitación Cinematográfico de México. *Papá Iván* es tanto una búsqueda del padre como de la propia identidad de la directora. El filme se estrenó en Argentina el 29 de julio del 2004.

⁷ Por lo tanto, no serán analizadas aquí las películas ficcionales hechas por hijos de desaparecidos *En Ausencia* (2002) y *El Cordero de Dios* (2008) de Lucía Cedrón y *Veó Veó* (2007) de Benjamin Ávila.

⁸ Dejamos afuera a (*h*) *Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger porque solo incluye su propia historia a través del silencio y la voz del otro; *Nietos, identidad y memoria* (2004) de Benjamin Ávila porque es un documental institucional hecho para Abuelas de Plaza de Mayo; y *La Matanza* (2005) de Marta Giuffra, porque no podemos definirlo como documental, sino que es más bien una instalación artística.

⁹ Por lo tanto, no incluiremos un análisis de los filmes hechos por hijos de exiliados *Panzas. Era mi panza, la panza, nuestra panza...* (2001) y *Che vo' cachai* (2003) de Laura Bondarevsky, y *Argenmex, exiliados hijos* (2007) de Violeta Burkart Noe y Analía Miller.

¹⁰ El título del documental *Papá Iván* viene del nombre de guerra de Juan Julio Roqué, que era Iván.

En *Los Rubios*, Albertina Carri realiza una exploración sobre la memoria a partir de la ausencia de sus padres, secuestrados y desaparecidos durante la última dictadura militar. Combinando múltiples recursos, como textos leídos, títulos, el color y el blanco y negro, el filmico y el video, entrevistas, muñecos *playmobil* y una actriz como alter ego, Carri elabora un relato fragmentado que circula entre la ficción y el documental. *Los Rubios* es una reflexión sobre las posibilidades de representación, la reconstrucción de un vacío, la búsqueda de la propia identidad y la elaboración de un duelo a través del cine. El filme se estrenó en Argentina el 23 de octubre del 2003 y generó mucha polémica en ese momento.

*Encontrando a Víctor*¹¹ es un cortometraje, coproducido entre México y Argentina. La directora es hija de Víctor Bruschtein y Shula Ehrenberg, nieta de Laura Bonaparte, miembro de las Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora. Además, es sobrina de Luis Bruchstein, periodista de *Página/12* y también activista por los Derechos Humanos. El documental cuenta las siete desapariciones que hubo en la familia Bruschtein Bonaparte. Sin embargo, es sobre todo una búsqueda de la persona que fue su padre Víctor, junto con la búsqueda de la propia identidad. En el corto, se va construyendo la novela familiar, a través de testimonios de familiares, fotografías personales y una narración en primera persona.

El último documental del corpus, *M*¹², es un documental subjetivo, en que Nicolás Prividera, junto con su hermano menor Guido, intenta reconstruir la historia de su madre Marta Sierra. *M* relata la búsqueda interminable de un hijo para saber lo que le pasó a su madre. El filme se narra a través de la acción, a través de la búsqueda, de los encuentros con la prensa, las autoridades, los organismos de derechos humanos y los testigos. En ningún momento aparece un narrador. Prividera, con un estilo un tanto detectivesco, va hurgando información en distintos organismos gubernamentales y no gubernamentales, solo para descubrir que el Estado parece ser incapaz de producir un cierre, no puede abarcar en un mismo conjunto todas las “tragedias” individuales y desconectadas. El filme se estrenó el 30 de agosto del 2007 en Argentina. Aunque los filmes del corpus no son de distribución masiva

¹¹ En el catálogo de Memoria Abierta, introducen el corto así: Natalia Bruschtein reconstruye la figura de Víctor, su padre, miembro del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo), desaparecido por la dictadura el 19 de mayo de 1977. Escuchando a su mamá, a sus tíos y a su abuela, busca comprender las elecciones de su padre, quien optó por continuar militando en el país cuando el resto de la familia partió al exilio en México. Los cuestionamientos a las decisiones del pasado, la relación entre vida familiar y militancia política, los proyectos de una generación y la desaparición de otros familiares cercanos en manos del terrorismo de Estado son los temas de estas conversaciones que ayudan a Natalia a ir encontrando a Víctor.

¹² En la carátula del DVD, se lee la siguiente sinopsis: Cerca de cumplir los 36 años, la misma edad que tenía su madre cuando fue secuestrada por la última dictadura militar, Nicolás Prividera inicia una investigación para descubrir lo sucedido con su madre, Marta Sierra. Al no encontrar mayores datos sobre su destino ulterior, empieza a indagar en su pasado militante para develar el porqué de su desaparición.

y comercial, algunos como *Los Rubios* y *M* lograron llegar a un público argentino, e incluso extranjero, más extenso.

En cuanto a la pertinencia del enfoque y objeto de esta tesis, creemos que nuestro estudio puede aportar algo novedoso porque si bien hay numerosos análisis de filmes vinculados a la dictadura, los tres ejes elegidos -la fotografía, la voz y el duelo- pueden proporcionar un abordaje distinto. Es cierto que junto con el *boom* en los estudios académicos sobre la memoria, ha crecido intensamente la atención académica sobre las representaciones de la historia reciente argentina a través del cine, literatura, etc. No obstante, no hay estudios que conjuguen estas tres categorías o estudios que se especialicen en el análisis de las estrategias del cine y del lenguaje cinematográfico en estos filmes.

Más recientemente también se ha enfocado la producción artística de la segunda generación. En cuanto a los estudios académicos que tratan el cine de los hijos de desaparecidos, se han utilizado parámetros diferentes para justificar la elección de los filmes. Algunos autores han abarcado más bien la totalidad de filmes surgidos sobre el tema de la segunda generación, sin prestar particular atención al corpus a los parámetros que a nosotros nos parecen importantes, como si el director de cine es hijo de desaparecidos y/o exiliados, si son filmes documentales o de ficción, si se incluye la propia voz y el cuerpo del director en el filme. De los estudios que enfocan los filmes incluidos en nuestro corpus, la mayoría ha focalizado su atención en *Los Rubios* y más recientemente *M*, pero en menor medida se ha estudiado *Papá Iván* y aún menos *Encontrando a Víctor*. Creemos que en la mirada conjunta sobre estos cuatro filmes bien diferentes entre sí, enfocando en el análisis de la fotografía, la voz y el duelo, lograremos llegar a un estudio comparativo más profundo y completo. De hecho, intentaremos encontrar los lazos existentes entre estos filmes, encontrar elementos de intertextualidad y de este modo esperamos poder añadir nuevas interpretaciones sobre estos filmes.

2. Estado de la cuestión

Acá presentamos un pequeño panorama de los estudios más relevantes para nuestra tesis que tratan los temas de la memoria, la segunda generación y las representaciones cinematográficas sobre las experiencias del pasado reciente en Argentina. Existe una producción académica inmensa sobre la última dictadura militar en Argentina, pero dado que no pertenece a la

esencia de nuestro tema de investigación, no incluimos estos estudios en el estado de la cuestión¹³.

Dentro del conjunto de estudios sobre la memoria¹⁴, que ha conocido un verdadero *boom* en el mundo académico, destacamos *Los trabajos de la memoria* (2001) de Elizabeth Jelin. Este estudio teórico nos ayudó a entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. También nos permitió reconocer las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas y entender que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas.

En cuanto a trabajos sobre la memoria más bien empíricos, *La cambiante memoria de la dictadura* (2008) de Daniel Lvovich y Jacqueline Bisquert nos facilitó comprender la evolución social de la mirada sobre la última dictadura militar en la época postdictatorial y cómo los cambios políticos influyeron en la construcción de la memoria en determinados tiempos. También *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina* (2008) de Emilio Crenzel nos sirvió para entender los procesos que signaron la elaboración del Informe, su circulación y sus usos en la esfera pública. Esta obra muestra las luchas libradas en torno a la memoria de un pasado conflictivo y las pugnas entre distintos actores por establecer una interpretación. Crenzel describe cómo el proceso de investigación del Informe logró constituir un nuevo conocimiento y una nueva verdad pública sobre las desapariciones y sus responsables. Además, analiza la reproducción de sus claves en las principales producciones culturales sobre el tema, lo que es interesante para nuestro estudio.

¹³ Igualmente, queremos mencionar algunos de estos estudios que hemos consultado como obras de referencia. Un trabajo imprescindible sobre la historia reciente argentina es *La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática* (2003) de Marcos Novaro y Vicente Palermo, que nos sirvió como obra de consulta a la hora de entender el período más complejo y sombrío del país, que corresponde al denominado Proceso de Reorganización Nacional. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (2002) de Hugo Vezzetti es un ensayo decisivo sobre la experiencia social del terrorismo de Estado en Argentina, que reflexiona sobre la historia reciente del país y sus consecuencias en el presente. En *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (1998) de Pilar Calveiro se examinan las formas que adquirió el poder ejercido en la Argentina durante los años del gobierno militar. La autora entrelaza su experiencia personal y su vocación teórico-crítica para pensar los límites de lo político, y escribe un texto fundamental para comprender aspectos de una época terrible que dejó huellas profundas en la sociedad argentina. Por último, hemos consultado el informe *Nunca Más* de la CONADEP, comisión que investigó la desaparición de personas en la Argentina.

¹⁴ Mencionamos los estudios más importantes sobre la memoria, que también nos sirvieron como obras de referencia: Halbwachs, Maurice. 2004 [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza // Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife // Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós. Los trabajos de Enzo Traverso abarcan el debates surgido sobre la relación entre historia y memoria para el estudio del pasado: Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique // Traverso, Enzo. 2007. "Historia y Memoria. Notas sobre un debate". Franco, Marina y Florencia Levin (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 67-96.

Por último, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* (2009) de Hugo Vezzetti explora el ciclo de la violencia revolucionaria en la Argentina de los años sesenta y setenta discutiendo los relatos de los protagonistas, las críticas y autocríticas de los ex combatientes y militantes y de los debates que se produjeron en el país y en el exilio. Vezzetti sostiene que el discurso sobre el pasado reciente, incluso desde el Estado y desde los organismos de derechos humanos, recupera los motivos y los mitos de la militancia revolucionaria, celebra los combates y los héroes pero soslaya el análisis de las responsabilidades, los métodos y las consecuencias. Esto sólo produce estereotipos congelados y una versión idealizada y autocomplaciente de los hechos. El propósito de indagar otras memorias y otras víctimas -las que produjo la guerrilla- nos parece interesante a la hora de analizar los testimonios de conocidos o compañeros de militancia de los padres desaparecidos en los filmes del corpus.

En los últimos diez años también crecieron los estudios y las publicaciones de artículos en revistas y de libros sobre la generación de hijos de desaparecidos, o la “segunda generación”. Primero, queremos indicar que el concepto de la voz de “la segunda generación” proviene de los estudios sobre la Shoah, y que postula que los hijos de sobrevivientes y asesinados en los campos de concentración¹⁵ pueden no haber realizado el trabajo de duelo, el trauma se traslada a través del orden sintomático a la segunda y, a veces, hasta la tercera generación. Este concepto fue trabajado por Dori Laub y Soshana Felman (1992), Marianne Hirsch (1997) y James Young (2000). Para pensar el conjunto de las voces diversas de los hijos de desaparecidos, Beatriz Sarlo (2007) reintroduce el concepto de la *posmemoria*, tomado de Young y Hirsch¹⁶. Según la autora, como posmemoria se designaría la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la “memoria” de los hijos sobre la *memoria* de sus padres). Esta memoria se convertiría en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella. Esa sería la *memoria de segunda generación*, recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos. Destacamos que,

¹⁵ En este caso serían desaparecidos, exiliados, presos políticos.

¹⁶ Para Young se trata más bien de una memoria vicaria y mediada, mientras que para Hirsch se trata de una memoria donde están implicados dos niveles de subjetividad, o sea que acentúa la dimensión biográfica con valor identitario de las operaciones de posmemoria. “Si el discurso que provoca la memoria del padre en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la trasmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales. [...] Simplemente se habrá elegido llamar posmemoria al discurso donde queda implicada la subjetividad de quien escucha el testimonio de su padre, de su madre, o sobre ellos” (Sarlo, 2007: 131-132).

aunque en esta tesis hablamos de los hijos de desaparecidos como la “segunda generación”, no seguimos el concepto de la posmemoria porque nos parece un concepto cuya definición es debatible. Si se habla de *post* memoria se hace una distinción temporal aceptando que la memoria sería un concepto lineal en el tiempo. Además, según la definición de la posmemoria, la segunda generación no tuvo una *experiencia* directa de los acontecimientos de la dictadura militar en Argentina, mientras que creemos que los hijos sí experimentaron los hechos de forma directa. No obstante, coincidimos con Sarlo en que la memoria de la segunda generación se caracteriza por una implicación subjetiva en los hechos representados.

Recientemente se ha iniciado un camino de investigación de la memoria a través de su representación por imágenes. Se realizaron varios estudios académicos que investigan el lenguaje de los medios de expresión de la memoria (la declaración, el testimonio, la autobiografía, la fotografía, el cine, el documental, la televisión). Destacamos un libro en particular que reflexiona sobre el rol del cine y de la fotografía para construir la memoria: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (2009) de Claudia Feld y Jessica Stites Mor. El libro incluye múltiples temáticas, abordajes y líneas de análisis, y reúne autores que provienen de distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, abriendo el campo del estudio de la memoria para los estudios interdisciplinarios. El ensayo de da Silva Catela nos ayudó a pensar la relación entre fotografía, desaparición y memoria, su análisis se centra en los retratos de los desaparecidos que desde los setenta han sido vehículo de visibilización y denuncia, de reclamo y rememoración. Varios ensayos¹⁷ nos mostraron cómo analizar relatos cinematográficos y de qué manera interpretar la fotografía como práctica de la memoria. El libro nos sirvió para pensar las fotografías y los filmes como documentos a través de los cuales se puede construir una memoria del pasado con el enfoque en el presente. Sin embargo, los trabajos de este libro no enfocan su análisis en filmes hechos por hijos de desaparecidos¹⁸. Aunque la fotografía es uno de los ejes principales del libro, no se indaga la inserción de fotografías en el registro cinematográfico, lo que nos parece un campo de estudio interesante para explorar.

En cuanto a la historia general de la cinematografía nacional desde la democracia, *Cine y políticas en Argentina* (2008) de Gustavo Aprea nos proporcionó un rico estudio sobre la relación entre política y cine desde 1983. Aprea dibuja de manera clara las políticas gubernamentales hacia la industria del cine, las propuestas estéticas que dominaron la

¹⁷ Entre otros, los de Sandra Raggio, Lorena Verzero y Carmen Guarini.

¹⁸ Solamente el ensayo de Verzero incluye breves menciones a los filmes (*h*) *Historias Cotidianas*, *Los Rubios*, *M y Papá Iván*.

producción cinematográfica durante la postdictadura y las representaciones sobre la política que se expresan en el cine nacional. Esta obra nos sirvió sobre todo para poder contextualizar y entender el surgimiento del cine producido por los hijos de desaparecidos en la Argentina.

El texto más completo que describe y analiza en profundidad la producción cinematográfica de la segunda generación en Argentina es un capítulo dentro del libro *La imagen justa, cine argentino y política (1980–2007)* (2009) de Ana Amado. El libro ofrece una lectura del panorama cinematográfico argentino desde la transición a la democracia¹⁹, enfocando las cuestiones de política, representación, memoria y filiación. Nos ayudó a pensar el rol del cine en la representación de la militancia y del terrorismo de Estado y a reflexionar sobre la manera en que ciertas películas colaboran en el proceso intergeneracional de dichas experiencias. De gran interés para nuestra tesis es el capítulo VII, “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”. El texto nos invitó a detenernos en los límites difusos de la autobiografía, el testimonio y la apuesta ficcional que trabajan los documentales de los hijos, para hacer su propia interpretación de aquellos años y el protagonismo de sus padres. No podemos negar la importancia de este texto, donde Amado analiza los filmes de los hijos desde diferentes enfoques, tocando los temas del duelo, los lazos familiares y la herencia, y hace hincapié en el rol pionero de la agrupación H.I.J.O.S. en utilizar estrategias visuales para sus actividades políticas. Pero, como ningún estudio puede abarcarlo todo, el análisis enfoca sobre todo la voz y no se centra tanto en las estrategias cinematográficas, como el uso de planos y la inserción de fotografías, lo cual nos impulsó a profundizar en esos aspectos. Además, Amado inscribe la producción cinematográfica de los hijos de desaparecidos en la historia política y del cine argentino, lo cual se diferencia de nuestro trabajo que hace un tratamiento sistemático centrado exclusivamente en este subgénero del documental subjetivo realizado por los hijos.

En cuanto a los filmes específicos de nuestro corpus, la mayoría de los estudios académicos y críticas cinematográficas han estado centradas en *Los Rubios* de Albertina Carri. Es la película del corpus que resulta más compleja para el público y que ha sido la más controversial, pero que al mismo tiempo ha tenido la mayor difusión. El punto de partida de los abordajes suele ser desde el campo del cine documental o político en Argentina. Respecto al análisis particular de la película de Carri, hay dos libros recientes que vale la pena mencionar. El primero es *Los rubios, cartografía de una película* (2007) de la propia directora, en que emula la estructura de producción de una/su película para hacer un análisis personal,

¹⁹ Más detallada y extensa que el libro de Aprea (2008).

en primera persona, descriptivo y detallado del proceso de realización de *Los Rubios*. El segundo es *Análisis crítico sobre Los Rubios* (2009) del director de la revista *El Amante* y de *El Amante/Escuela*, Gustavo Noriega. Este último presenta tres aproximaciones de la puesta en imágenes del terrorismo de Estado: desde la sociedad, desde las víctimas y finalmente desde los hijos de las víctimas. Explica que muchos de los hijos de desaparecidos “encontraron en el cine una forma de exorcizar sus fantasmas y tratar de manejar su historia personal” (Noriega, 2009: 9). De hecho, estudiaremos más detalladamente cómo los filmes de los hijos de desaparecidos son narraciones de su experiencia personal y de qué manera ponen en escena el trabajo de duelo.

Los estudios de Paula Rodríguez Marino sobre el cine de los hijos nos ayudaron a entender los relatos cinematográficos desde una perspectiva proveniente de las ciencias de comunicación. Su trabajo sobre *Papá Iván* y *Los Rubios* nos hizo repensar las categorías del documental, testimonio, subjetividad y duelo. Además, su relectura de Nicole Loraux (1998) para llegar a proponer la categoría de la *memoria airada*, nos dio nuevas pistas para el análisis de *M*. Por su parte, Aguilar escribió “Los Rubios: duelo, frivolidad y melancolía”, publicado en *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, donde afirma que “Carri hizo la película para seguir filmando” (2010: 190). En otras palabras, según Aguilar, la directora necesitaba hacer esta película para completar el duelo y poder hacer más películas que ya no tocaran el tema. Este ensayo nos impulsó a profundizar más en el tema del cine de la segunda generación como trabajo de duelo, y explorar textos de Freud (1979 [1917]), LaCapra (2001), Van Alphen (1999) y Kaufman (2006).

Más recientemente también se han producido estudios académicos o se han publicado artículos en revistas sobre otros documentales del corpus, como *M* de Nicolás Prividera, y en menor cantidad sobre *Papá Iván* de María Inés Roqué. Afirma Noriega que “*Papá Iván* fue la primera en establecer algún diálogo (...) más personal con la generación de los ’70, incluyendo algún tipo de reclamo” (2009: 14). Gonzalo Aguilar escribió un ensayo sobre *M* en el 2007, llamado “Con el cuerpo en el laberinto”, donde afirma que es la primera película sobre la memoria, la militancia y los desaparecidos en los años setenta que cita otras películas y propone así la existencia de un corpus.

Estos son algunos de los antecedentes académicos más importantes y relevantes para nuestro estudio de la producción cinematográfica por parte de los hijos de desaparecidos, un tema que sigue siendo indagado y nos parece importante para mantener viva la construcción de la memoria social en la sociedad argentina. Aunque todos estos estudios construyen un conjunto interesante sobre la producción cinematográfica de los hijos, sería interesante

abordarlos desde aportes más interdisciplinarios, por ejemplo, combinando los ejes de análisis de fotografía, voz y trabajo de duelo en los filmes porque eso permite ver si podemos identificar estrategias cinematográficas comunes a las que los hijos de desaparecidos recurren en la construcción de su relato. Además, faltan estudios que analicen la importancia del cortometraje *Encontrando a Víctor*, que hasta ahora ha recibido menos atención académica. Un estudio que nos parece pertinente para algún momento en el futuro es estudiar las diversas formas de intervención estética producidas por los hijos, y establecer diálogos entre las expresiones a través del cine, literatura, teatro, etc. como surgimiento de voces de una nueva generación que se inserta en los debates sobre la memoria social en Argentina.

3. Antecedentes

3.1 Antecedentes históricos y la construcción de la memoria sobre la última dictadura militar

El 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado derrocó al gobierno encabezado por María Estela Martínez de Perón e instaló en el poder una Junta Militar, inaugurando así el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. La Junta Militar se conformó con los comandantes de cada una de las fuerzas armadas: Jorge Rafael Videla por el ejército, Emilio Eduardo Massera por la marina y Orlando Ramón Agosti por la aeronáutica, y delegó el cargo de presidente de la Nación en el jefe del ejército. Se estableció de modo abierto un gobierno de las fuerzas armadas con el propósito de producir un cambio profundo que refundara por completo la sociedad argentina. Como señaló Hugo Vezzetti, “el Proceso de Reorganización Nacional anunciaba desde la desmesura de esa denominación que no le bastaba intervenir sobre el Estado y las instituciones sino que la *Nación* misma debía ser objeto de una profunda reconstrucción” (Vezzetti, 2002: 55). El golpe del 24 de marzo fue presentado y justificado entonces como una intervención destinada a salvar a Argentina de una situación de caos y desorden, y las fuerzas armadas aparecían en este discurso como la única institución incorrupta e incontaminada, debido a la persistencia de sus valores de heroísmo, moralidad, orden y patriotismo.

Una institución había permanecido incorrupta y sana en el medio de la debacle: las propias Fuerzas Armadas. Sólo ellos podían, al mismo tiempo, erradicar la enfermedad y sus consecuencias. Según este delirio institucionalizado, el virus subversivo respondía en esencia a causas externas, era “extraño al ser nacional” y a sus tradiciones; pero la sociedad no podía – enferma como estaba – defenderse de él por sí sola. (Novaro y Palermo, 2003: 33-34)

Los “subversivos” atentaban contra los valores intrínsecos del *ser nacional*. El general Videla declaró que “el terrorismo no es sólo considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana a otras personas” (*Clarín*, 18-12-77, cit. en Lvovich y Bisquert, 2008: 17). Así que, lo que para el Proceso *daba derecho a tener derechos* no era la ciudadanía ni la humanidad, sino el ser “buenos argentinos”, que exigía la comunidad orgánico ideológica con los postulados del régimen, de donde se podía entender que los subversivos no tuvieran derecho alguno. En reacción a este discurso producido por el régimen militar, nació otro discurso desde los organismos de derechos humanos. Surgieron agrupaciones formadas por aquellos directamente afectados por la represión estatal, que reunieron a familiares de detenidos-desaparecidos y desarrollaron estrategias tendientes a averiguar qué había pasado con ellos y a denunciar las prácticas de la represión clandestina: Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas. Esta última fue creada en septiembre del 1976 y fue el primer organismo de derechos humanos formado por familiares de víctimas de la represión estatal. En 1977 surgió la Asociación Madres de Plaza de Mayo desde la preocupación de madres de desaparecidos que se juntaron los jueves en la Plaza de Mayo para marchar frente a la Casa Rosada y pedir información sobre sus hijos desaparecidos. Aunque comenzaron sus actividades en octubre de 1977, las Abuelas de Plaza de Mayo crearon formalmente su asociación en 1983. Su labor se nuclea en torno al reclamo judicial y la búsqueda de los niños apropiados durante la dictadura militar. Ahora bien, ¿por qué debían ser planteadas en términos de parentesco las denuncias y demandas del movimiento de derechos humanos? Como Elizabeth Jelin nos explica:

En el contexto político de la dictadura, la represión y la censura, las organizaciones políticas y los sindicatos estaban suspendidos. El uso que el discurso dictatorial hizo de la familia como unidad natural de la organización social tuvo su imagen en espejo en parte del movimiento de derechos humanos – la denuncia y protesta de los familiares era, de hecho, la única que podía ser expresada. Después de todo, eran madres en busca de sus hijos... (Jelin, 2007: 43).

Los organismos de derechos humanos empezaron reclamando conocer la *verdad*: “Saber si nuestros desaparecidos están vivos o muertos y dónde están” (*La Prensa*, 5-10-77, cit. en Lvovich y Bisquert, 2008: 20). Luego, cuando la situación que denunciaban fue definitivamente confirmada en su magnitud y atrocidad, el movimiento de derechos humanos comenzó a exigir también *justicia*. También en las consignas de las Madres de Plaza de Mayo y otras organizaciones, se observa la evolución de estas demandas: en 1978 coreaban “Con vida los llevaron, con vida los queremos”, desde 1980 exigían “Aparición con vida”, y a partir del 1982 solicitaban “Juicio y castigo a todos los culpables”.

Durante la última dictadura, el régimen militar utilizaba en su discurso justificatorio el término *guerra interna*, y rechazaba las denuncias de organismos de derechos humanos como parte de “una campaña anti-argentina”. La campaña pro-Argentina del régimen militar conoció su climax durante el Mundial de Fútbol en 1978, campeonato que despertó gran fervor nacionalista. Luego de la victoriosa *guerra interna*, en 1982 los militares empezaron la *guerra contra el enemigo exterior* en Malvinas. La estruendosa derrota implicó que la sociedad argentina resignificara la guerra, y pese a los esfuerzos del régimen militar por evitar que se conocieran los sucesos ocurridos en las islas australes, el conjunto del régimen dictatorial fue puesto en cuestión. “Solo tras la derrota de Malvinas segmentos más amplios de la sociedad argentina mostraron una disposición mayor a escuchar las voces de los que denunciaban el accionar represivo estatal” (Lvovich y Bisquert, 2008: 25-26). Tal acontecimiento marcó la primera transformación significativa en las representaciones del pasado dictatorial.

En abril del 1983, se transmitió por televisión el *Informe Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión*, que sostenía el discurso de la “*guerra interna*” y negaba la existencia de centros clandestinos de detención y declaraba muertos a los desaparecidos que no estuvieran en la clandestinidad o exiliados. “El 23 de septiembre, la dictadura sancionó la ley 22.924 de “Pacificación Nacional”, conocida como de “Autoamnistía”, que exhortaba a que el pasado de enfrentamientos “nunca más vuelva a repetirse” (Crenzel, 2008: 55-56). Según esta ley, todas las acciones subversivas y antisubversivas que se desarrollaron en la Argentina entre el 25 de mayo de 1973 y el 17 de junio de 1982 no podrían ser juzgadas (Lvovich y Bisquert, 2008: 28). Cuando Alfonsín asumió como presidente en diciembre del 1983, se declaró nula la *Ley de Pacificación Nacional*, empezaron los juicios a los miembros de las tres primeras juntas militares que ejercieron el poder entre 1976 y 1982 y también de las cúpulas guerrilleras, y se creó la Comisión sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), integrada por diez personalidades independientes, entre otros Ernesto Sábato. Este período de la transición a la democracia se caracterizaba por un profundo cambio en las representaciones del pasado cercano. En el prólogo del informe *Nunca Más* se fijó parte de lo que se conoce como “teoría de los dos demonios”, es decir, la creencia de que la Argentina estuvo sumida en un marco de violencia política producto de los extremos ideológicos en los años previos al golpe de Estado de 1976: al demonio de la violencia revolucionaria se opuso una aun más condenable violencia estatal. Según esta perspectiva, la sociedad argentina era ajena a este enfrentamiento y era víctima inocente de sus consecuencias.

“La teoría de los dos demonios” limitaba a las cúpulas de dos actores la responsabilidad de la violencia política. Por otro lado, proponía a la sociedad como ajena y víctima de ambas, y explicaba la violencia de estado, aunque no sus procedimientos, por la violencia guerrillera. (Crenzel, 2008: 58).

La “teoría de los dos demonios” contribuía a la necesidad de dotar de estabilidad a la democracia en tanto sistema basado en la pluralidad de opiniones, y en la resolución de los conflictos en un marco de legalidad basado en el disenso y el consenso. Sin embargo, ni las organizaciones de derechos humanos, ni el juez Julio César Strassera aceptaron esta teoría hegemónica, sino que hablaron de un plan sistemático de desaparición y muerte orquestado desde los altos mandos que dirigían el Estado. En esta visión, cambió la definición de los desaparecidos:

ya no son aquellos delincuentes subversivos que pretendían tomar violentamente el poder para modificar completamente el estilo de vida nacional, sino que aparecen, en su gran mayoría, como víctimas inocentes ya no de una guerra interior, sino de los crímenes perpetrados por un estado terrorista. (Lvovich y Bisquert, 2008: 34)

En diciembre del 1986, se aprobó la Ley del Punto Final, que fijaba un plazo de sesenta días para el avance de las causas judiciales. La sanción de esta ley aceleró en todo el país los procesos a los militares acusados de violaciones a los derechos humanos. En reacción, en la Semana Santa del 1987, se estalló una gran rebelión militar encabezada por jóvenes oficiales del ejército argentino que se denominaron “carapintadas”. El levantamiento cimentaría el terreno para la definitiva aprobación de la Ley de Obediencia Debida en junio del 1987. Los organismos de derechos humanos repudiaron las leyes del Punto Final y Obediencia Debida, cuestionando la política gubernamental al respecto.

En julio de 1989, Carlos Saúl Menem asumió como presidente, quien llevó adelante una política de “pacificación nacional”. Esta política implicaba

dejar atrás el pasado para poder encarar las medidas que le permitieran al país desplegar todas sus potencialidades en el futuro, a través del establecimiento de un programa económico neoliberal, fuertemente basado en la inversión extranjera. (Lvovich y Bisquert, 2008: 50)

Se decretaron las llamadas “leyes de impunidad” en julio del 1989 y diciembre del 1990, indultando entre otros a todos los autores de crímenes de lesa humanidad no beneficiados por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, incluidos los miembros de las juntas condenados (como Videla y Massera) y el ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz. Menem incitó a los argentinos a construir una historia apoyada en el olvido para lograr la *reconciliación nacional*. Así, a principios de la década de 1990, la problemática de la violación de los derechos humanos durante la dictadura parecía haber perdido parte de su relevancia pública y la memoria de la dictadura en la esfera pública parecía

irremediamente condenada a un lugar marginal. Por ejemplo, si se mira en el archivo del CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) las noticias en los periódicos del 1990 al 1995, se nota un giro hacia la mención de la pobreza, el impacto del gobierno de Menem y problemas medioambientales, pero no se escribe nada sobre la dictadura o la recuperación de la memoria²⁰.

Este silencio se rompió en 1995-1996, por varios factores, entre otros la fundación de H.I.J.O.S. y el testimonio del capitán de corbeta Adolfo Scilingo que “confesaba” su participación en los “vuelos de la muerte” en una entrevista con el periodista Horacio Verbitsky, quien la reprodujo en el libro *El Vuelo*. Y en abril de 1995, ante las cámaras de la televisión, el Jefe del Ejército Martín Balza realizó una autocrítica institucional en la que reconoció públicamente los errores cometidos en el pasado. De esta manera, se conformó públicamente un discurso militar diferente al del período dictatorial, ya que no negaban los crímenes cometidos y de diversos modos los condenaban. Sin embargo, este discurso todavía tenía como objetivo equiparar a los “dos demonios” e imponer la “reconciliación nacional”, su objetivo era dar definitivamente vuelta la página de ese período de la historia argentina (Lvovich y Bisquert, 2008: 62). En 1996 se conmemoró el vigésimo aniversario del golpe de Estado y ya habían pasado 10 años desde que se había decretado la Ley del Punto Final. Con estos factores, el pasado volvió a escena y se abrieron de nuevo los debates.

Es relevante para nuestra tesis abordar con más detalle el nacimiento de la agrupación H.I.J.O.S., Hijos por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio, en 1995, porque su origen da cuenta del contexto en el cual empezaron a surgir las voces de la segunda generación. H.I.J.O.S. es una organización de derechos humanos, cuyo nombre resume los puntos principales de la agrupación²¹: la exigencia de justicia, la necesidad de reconstruir la historia personal, rescatar el espíritu de lucha de sus padres y la búsqueda de sus hermanos robados y privados de su identidad. H.I.J.O.S. existe en varios puntos de la Argentina y tiene además regionales en dieciséis ciudades del extranjero, y está integrada por hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados durante la dictadura militar y sus años anteriores. Como afirma Pablo Bonaldi (2006), este grupo de jóvenes no era numéricamente significativo, pero consiguió hacerse escuchar. Insistían con el reclamo de justicia para las violaciones a los derechos humanos y reivindicaban la militancia política de los años setenta.

²⁰ Esta afirmación la hizo Emilio Crenzel en el seminario “Derechos humanos, justicia transicional y memorias de la violencia política. Lecturas, problemas y debates” que cursamos en la Universidad de Buenos Aires en agosto y septiembre del 2011.

²¹ Fuente: el sitio web oficial de HIJOS:

http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=400

La agrupación nació de la manera siguiente: entre fines de 1994 y comienzos de 1995 hubo varios homenajes en la ciudad de La Plata a las personas asesinadas y desaparecidas durante la última dictadura militar, y ahí se encontraron algunos hijos de desaparecidos quienes tomaron la palabra para contar sus historias. Esta experiencia fue tan impactante y conmovedora que suscitó en ellos la idea de organizarse para “hacer escuchar las voces de su generación” (Bonaldi, 2006: 144). Después de algunas reuniones informales, organizaron un campamento en la provincia de Córdoba, convocando a hijos de distintos puntos del país, y así nació la agrupación. Bonaldi se pregunta ¿por qué la agrupación se creó en 1995, y no antes? Primero, tiene que ver con la edad de sus miembros. Como la mayor parte de ellos nació en los años previos o inmediatamente posteriores al golpe militar de 1976, tenían a mediados de los años noventa la edad en la que comienza a plantearse la militancia política o social como una alternativa posible. También se aproximaban a la edad que tenían sus padres en el momento de su muerte o desaparición, lo que tuvo un efecto movilizador sobre estos jóvenes. A esto se suma el contexto político mencionado anteriormente, entre otros la confesión de sus crímenes por varios represores amparados en la impunidad. “Estas declaraciones contribuyeron a reinstalar el tema de las violaciones a los derechos humanos y crearon un espacio propicio para la expresión de nuevos actores” (Bonaldi, 2006: 146). Los hijos de desaparecidos formaban parte de estos nuevos actores. Hicieron una primera aparición pública masiva en la marcha por los derechos humanos del 24 de marzo del 1995. También aparecía una forma particular y novedosa de construcción de la memoria: el *escrache*. Escrachar significa denunciar, poner en evidencia. “Es una acción dirigida a romper con el anonimato (a la aparente normalidad) de un responsable de la violación de los DD.HH., haciendo públicos sus crímenes del pasado para provocar una condena moral en el presente” (Bonaldi, 2006: 166). Donde no hay justicia penal, ellos se propusieron imponer justicia moral.

Hay que destacar que existen dos grupos que usan el mismo nombre y que han sido fuente de bastante confusión. Como describe Bonaldi, en 1999 los conflictos dentro de la agrupación se profundizaron y se hicieron públicos. Los pilares de la horizontalidad y la voluntad del consenso no se respetaron cuando en septiembre de 1999, cuatro miembros de H.I.J.O.S. en un programa de televisión empezaron a increpar duramente el pasado del presentador como ideólogo de los gobiernos militares y sus frecuentes contactos con represores y asesinos. El programa contribuyó a crispar aún más las relaciones internas de la organización, no solo porque muchos miembros no compartían las expresiones vertidas en la televisión, sino que los cuatro no habían consultado previamente a la asamblea si participar o

no en el programa. La situación derivó en la sanción de los miembros cuestionados, quienes decidieron abandonar la agrupación y crear una nueva a la cual bautizaron con el nombre HIJOS. Explica Bonaldi la posición de ellos antes de las quejas de robar el nombre:

La decisión revelaba la creencia de que el nombre pertenecía a todos los hijos y no sólo a quienes participaban de la agrupación. Era la relación familiar con los desaparecidos la que autorizaba a usar ese nombre, con independencia de cuál fuera la organización o el lugar en el que se encontraban. (Bonaldi, 2006: 173)

Ahora bien, retomando la cronología en los antecedentes históricos, a finales de los años noventa no solamente existían estas relecturas del pasado, sino que también se incrementó notablemente el poder de convocatoria de los organismos de derechos humanos. Eran los años del llamado “boom de la memoria”, en que no solamente la memoria de la última dictadura militar ocupó de nuevo un espacio prominente en la sociedad argentina, sino que también la memoria se volvió un tema que se estudiaba con frecuencia en el ámbito académico.

El 6 de marzo de 2001, el juez federal Gabriel Cavallo declaró la inconstitucionalidad e invalidez de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (Lvovich y Bisquert, 2008: 69). Más recientemente, desde la presidencia de los Kirchner, se institucionalizó la recuperación de la memoria. Tanto el gobierno de Nestor Kirchner, presidente de 2003 a 2007, como el gobierno de su esposa y sucesora en el cargo presidencial Cristina Fernández, reivindicaron su pasado como militantes de la izquierda peronista, y pusieron antiguos “compañeros” en cargos públicos. Como afirma Verzero, bajo su mando “los discursos en torno a la década del setenta en la Argentina han proliferado sobremanera. La rememoración de ese pasado se ha convertido en materia de Estado” (Verzero, 2009: 181). En la última década se puede subrayar las políticas de recuperación y construcción de una memoria colectiva argentina. Para dar algunos ejemplos, se inauguró el Museo de la Memoria en el 2004 en el ex-centro de detención clandestina ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y en 2006, a 30 años del golpe de Estado, se instaló el 24 de marzo como feriado nacional.

Este relato de los modos en que han cambiado y evolucionado las memorias hegemónicas del pasado reciente en la Argentina es importante para contextualizar el surgimiento de las voces de la segunda generación en el espacio público desde mitad de los noventa, y nos ayuda a explicar la aparición de los filmes de hijos de desaparecidos y sus particulares formas de interpelar el presente y la memoria del pasado.

3.2 Antecedentes en el cine

Los cambios en los discursos sociales y oficiales sobre la última dictadura militar también son palpables en la producción cinematográfica del país. Nos parece importante dibujar el panorama de producción y distribución de cine desde la postdictadura en Argentina para poder entender que los cambiantes imaginarios sobre el pasado reciente también penetraron en los relatos que se construyeron en el cine. Es necesario conocer esta situación, identificar las narraciones que apoyaron al discurso oficial y otros que se opusieron a este, para poner en contexto y poder entender el surgimiento de la producción cinematográfica de los hijos de desaparecidos.

Desde 1983 hasta ahora la cinematografía nacional ocupó lugares diferentes pero significativos en la cultura argentina. Como afirma Gustavo Aprea (2008), a través de ella se intentaron múltiples formas de reconstrucción del pasado del país y debates sobre las transformaciones profundas que se produjeron en la sociedad argentina durante las últimas décadas.

Durante todo este tiempo el cine actuó como constructor y destructor de identidades, como defensor del sistema democrático y crítico de la sociedad. Así se constituyó como un espacio polémico en el que se discutieron cuestiones centrales para el debate democrático. En este sentido la producción filmica de los últimos años adquirió –muchas veces más allá de las intenciones de sus autores– una dimensión política que la distanció de la de otros momentos históricos y la distinguió de otras cinematografías contemporáneas. (Aprea, 2008: 9)

Es importante destacar que, en la década anterior a la última dictadura militar, se gestó y profundizó la alianza, crecientemente radical, entre cine, política, ideología y militancia, pero “esta alianza fue interrumpida por la última dictadura militar en 1976, cuyo programa de censura y persecución alcanzó a todas las instituciones y al conjunto de la sociedad” (Amado, 2009: 22). El régimen desarrolló múltiples actividades represivas en su intento de clausurar toda expresión directa de una opinión sobre su accionar: asesinato de directores, actores y técnicos cinematográficos, exilio y prohibición de trabajo a una gran cantidad de personas, y un sistema rígido de censura. Aunque el régimen no trató de impulsar un apoyo activo a través del cine (Aprea, 2008: 50), la poca producción cinematográfica presentaba los valores morales y tradicionales del Occidente cristiano, o funcionaba como propaganda política. La película *La fiesta de todos*, dirigida por Sergio Renán y estrenada en la Argentina el 24 de mayo de 1979, es un ejemplo claro de propaganda política a favor del régimen militar. En el catálogo de Memoria Abierta se puede leer:

La fiesta de todos es una película sobre el Mundial de fútbol de 1978 realizado en la Argentina. Las imágenes de los partidos, acompañadas del relato de conocidos periodistas deportivos, muestran el devenir del campeonato que culminó con la consagración del equipo local. Estas imágenes documentales son intercaladas con pequeños segmentos de ficción, protagonizados por estrellas de televisión y cine, en los que se intenta reflejar en clave humorística cómo vivieron los argentinos el torneo. El tono celebratorio del relato, la ferviente defensa de la organización del evento y su insistencia en señalarlo como un símbolo de unidad nacional hacen del film una siniestra propaganda del régimen dictatorial que gobernaba el país donde, mientras se realizaba esta "fiesta de todos", reinaba el terror y la muerte. (Catálogo *La dictadura en el cine*, Memoria Abierta, 2011)

La transición a la democracia inició un momento en que la necesidad de procesar la experiencia traumática de la dictadura, encontrarle un sentido a los acontecimientos del pasado y las esperanzas de la democracia ocupaban un lugar fundamental en el cine nacional.

En los años de la recomposición democrática, iniciados a fines de 1983 con el gobierno de Raúl Alfonsín, las ficciones ensayaron diferentes poéticas para figurar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad. Las desapariciones, la tortura, el exilio, la corrupción de los poderes formaron parte del repertorio filmico de los primeros años de la postdictadura. (Amado, 2009: 22)

Tanto Aprea (2008: 11) como Amado (2009: 13-17) distinguen tres momentos diferentes en la cinematografía argentina desde 1983. El primer momento, que coincide con la recuperación democrática, fue un momento de auge. El segundo momento, desde mitad de los ochenta a finales de los noventa, fue una prolongación de una crisis gravísima en cuanto a la producción cinematográfica nacional. El tercer momento, a pesar de la conmoción económica que vivía el país, fue un momento de resurgimiento, con la aparición del Nuevo Cine Argentino²².

En el cine que se produjo durante la recuperación democrática, todavía no se exhibía directamente el accionar de la represión. Como era un cine que buscaba llegar a una audiencia masiva, “no era el momento de adoptar el punto de vista de los víctimas ni de los victimarios sino el de una sociedad que ignoraba la existencia de un drama que la involucraba” (Aprea 2008: 55). Las películas que salieron en estos primeros años de la democracia contraponían un universo cotidiano “normal” y una realidad oculta trágica. De esta manera, se podía resolver la contradicción que implicaba la necesidad y el interés de referirse a una situación traumática frente a la dificultad de hablar directamente de acontecimientos tan dolorosos como la desaparición y el asesinato de miles de personas. Veamos algunos ejemplos de películas de esos años que seguían este modelo y que, de alguna manera, reproducían la “teoría de los dos demonios”. En *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo se puso de manifiesto la idea de la existencia de una sociedad inocente e ignorante de lo que pasaba a su alrededor o que elegía

²² Para un estudio más profundo del Nuevo Cine Argentino, se puede consultar el libro *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006 y 2010) de Gonzalo Aguilar.

no saber por miedo. Ni siquiera la esposa de un empresario vinculado a los militares sabía, en la narración del film, lo que sucedía. Sólo por el regreso de una amiga exiliada y el acercamiento de una Abuela de Plaza de Mayo en busca de su nieta se confirman sus sospechas sobre el verdadero origen de su hija de cinco años. Este descubrimiento le horroriza tanto como a cualquier argentino de “buena conciencia”. Este filme ilustra una de las estrategias narrativas de esta década: “la perspectiva realista afectiva, que recreó los hechos históricos por vía de los sentimientos o, en palabras de Peter Brooks, desde “una imaginación melodramática” (1976: 11)” (Amado, 2009: 23).

También en otros filmes que se referían a otros aspectos del pasado reciente como el conflicto de Malvinas (*Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamín²³) o el exilio (*El exilio de Gardel. Tangos* (1986) de Fernando Solanas²⁴, *Los días de junio* (1985) de Alberto Fischerman²⁵), se construía una sociedad víctima sin demasiada conciencia de lo que sucedía. Fernando “Pino” Solanas introdujo Juan Uno y Juan Dos en *El exilio de Gardel. Tangos*, y de esta manera inició la estrategia del desdoblamiento corporal (varios cuerpos que responden a una misma posición o un personaje desdoblado en dos cuerpos)²⁶ como “uno de los tópicos del cine argentino sobre las consecuencias del terrorismo de Estado y la represión de la militancia” (Rodríguez Marino, 2006: 20).

Desde mediados de los ochenta hasta mediados de los noventa se produjo una crisis en el cine argentino. Aprea afirma que el fracaso que pareció teñir al cine nacional durante esta década puede sintetizarse de la siguiente manera:

se genera al mismo tiempo una sensación de homogeneidad (todas las películas parecían ser iguales) y un efecto de dispersión (no podía señalarse una voz dominante) que hacían que las propuestas cinematográficas tuvieran una participación pobre en la discusión pública. (Aprea, 2008: 66)

Según el mismo autor, las causas de la crisis fueron diversas: económicas, de organización de la producción, de saturación con respecto a un estilo filmico. Pero también la relación entre

²³ La historia de tres conscriptos, desde su infancia hasta su regreso al hogar después de la Guerra de Malvinas. Tres historias paralelas que –desde perspectivas socioculturales distintas– llevan a una misma decepción. El film retrata las censuras, castraciones y represiones que condicionaron a una generación.

²⁴ Juan 1, un bandoneonista argentino exiliado, intenta llevar a escena una "Tanguedia" (tango-comedia-tragedia), el guión le es enviado desde Buenos Aires por Juan 2, un amigo que resiste los años de la dictadura militar.

²⁵ El país está en guerra y el Papa visita la Argentina. Un día antes llega "otro visitante", Emilio es un actor exiliado que vuelve para protagonizar una obra teatral. También él se encuentra con sus "feligreses", aquellos viejos amigos que tuvo que dejar ocho años atrás y que ahora convoca: Jorge, biólogo que investiga problemas de fertilidad y sufre el terror inquisitorial reinante en la Universidad; José, abogado que dejó la profesión después de la desaparición de su socio y se encubre como profesor en un ignoto colegio nocturno; Alberto, un librero que estuvo preso y que sobrevive fabricando banderas. Algo quedó pendiente entre los cuatro amigos, un juramento de infancia que pone a prueba la persistencia de las lealtades y los afectos.

²⁶ Esta estrategia será repetida en otros filmes como *El amor es una mujer gorda* (1987) de Alejandro Agresti, *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri.

una serie de crisis políticas y el correspondiente quiebre de las certezas con respecto a los valores democráticos y un cine que basaba su éxito en la reivindicación general de estos valores fue uno de los motivos de la crisis cinematográfica. Se produjo un defasaje entre la lógica de la representación de los problemas sociales en el cine y las expectativas existentes en torno a la política. En este período no solo aparecieron la marginación y el empobrecimiento de la población como tema en el cine, sino que también se volvía con frecuencia al tema de la última dictadura militar.

A mitad de los ochenta surgieron películas ficcionales y documentales que recogieron la experiencia política de los militantes de los años setenta, donde “se vuelve explícita la identidad personal y política de los protagonistas de las víctimas de la violencia, hasta este momento mantenidos en el anonimato de la victimización” (Amado, 2009: 15). Donde en los años de la transición a la democracia solo se podía referir de manera indirecta a la represión, ahora se podía mostrar todo más explícitamente. Uno de los primeros filmes de ficción que desafiaba la “teoría de los dos demonios” era *El amor es una mujer gorda* (1987) de Alejandro Agresti, “este filme modifica las estrategias de la representación de la violencia política de la dictadura militar por medio de un relato subjetivado sobre la desaparición” (Rodríguez Marino, 2006: 173). Surgieron historias que mostraban la represión directamente y que presentaban a las víctimas como activistas políticas, como *La noche de los lápices* (1986) de Hector Olivera²⁷, *Sur* (1987) de Fernando Solanas²⁸ y *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (1987) de Jorge Coscia y Guillermo Saura²⁹. También surgieron documentales que hablaban de manera manifiesta del tema de la represión ilegal como *La república perdida II* (1986) de Miguel Pérez³⁰ y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría³¹. Sobre el final de este período de crisis, Lita Stantic produjo su película *Un muro de silencio* (1993)³², que tematiza las diversas actitudes frente a la represión

²⁷ La historia cuenta la noche del 16 de septiembre de 1976 en la ciudad de La Plata, cuando un grupo de adolescentes militantes que luchaban por el boleto estudiantil secundario son secuestrados por las fuerzas de seguridad de la dictadura. Cautivos en un centro clandestino de detención son torturados y desaparecidos, quedando con vida sólo uno de ellos, Pablo Díaz. Apoyándose en el testimonio de este único sobreviviente el film presenta una reconstrucción ficcional de los hechos acontecidos en este episodio trágico de la historia argentina. Como no se trataba de guerrilleros sino de jóvenes idealistas, la película avala la idea de que el terror estatal se podía abalanzar sobre cualquier inocente.

²⁸ En *Sur* se insiste en el carácter de peronistas de los víctimas de la represión.

²⁹ En esta película, una joven se va adentrando en la militancia de los setenta, lo que le lleva al exilio.

³⁰ Este documental hace explícita la visión oficial de la “teoría de los dos demonios” a través de su revisión de la dictadura.

³¹ La investigación sobre el destino del único desaparecido de la ciudad de Bariloche termina en el desencanto por las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

³² A través de dos historias en paralelo, se va problematizando la necesidad de reconstruir la memoria social y los conflictos que este trabajo genera en relación con los recuerdos individuales. En el catálogo de Memoria Abierta se puede encontrar la trama: Silvia Cassini quiere mirar hacia adelante, rehacer su vida, reencontrar la

dictatorial y las dificultades para reconstruir ese pasado traumático. Este momento del cine nacional se caracterizó por la imposibilidad de no recordar las consecuencias del pasado traumático, y las dificultades para tomar distancia y cuestionarse los recuerdos sobre ese pasado.

A partir de la segunda mitad de los noventa surgieron directores que rompían con las convenciones del cine argentino. En el campo del documental audiovisual, surge una corriente que rescata la idea del cine político militante, y otra que asocia su posición estética y política a la del nuevo cine generado en el campo de la ficción. Dentro del terreno de la ficción se encuentran dos líneas: una que exagera el naturalismo para personificar a los nuevos actores y problemas sociales, y otra que procura construir un distanciamiento con respecto a las representaciones que genera y cuestionar tanto la nueva realidad como las miradas que se construyen sobre ella (Aprea, 2008: 67). Dentro de la nueva ficción, el tema de la revisión del pasado reciente perdió peso. En estas pocas películas (entre otras *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis,³³ *Vidas privadas* (2001) de Fito Paéz³⁴ y *Hermanas* (2005) de Julia Solomonoff³⁵) las referencias a los acontecimientos traumáticos son puntuales, claras y directas. A diferencia de los períodos anteriores, se muestra el punto de vista de las víctimas a través de historias particulares que alcanzan una nueva verosimilitud y están abordadas desde una visión muy marcada por el presente.

Por último, nos gustaría destacar la importancia de la producción documental argentina, que se ha multiplicado y diversificado mucho durante la última década y tiene su relevancia para la producción cinematográfica de los hijos de desaparecidos. En el campo de los documentales que revisan el pasado argentino, nos interesan aquellos que incitan a la discusión alrededor de la memoria sobre el pasado reciente. Como afirma Aprea, “la aparición

felicidad perdida junto a María Elisa, hija única de un truncado primer matrimonio, y a Ernesto, su nuevo marido. Pero un hecho inesperado la obliga a volver su mirada al pasado. Kate Benson, directora de cine inglesa, ha llegado al país para filmar un fragmento de la vida de Silvia, inexorablemente ligado a los hechos más dramáticos de la historia reciente de la Argentina. Pasado y presente, ficción y realidad se entrelazan en el relato.

³³ Una joven que realiza tareas de alfabetización en un barrio de emergencia es secuestrada por un grupo de tareas de la dictadura y mantenida en cautiverio en el centro clandestino de detención conocido como "El Olimpo". Entre sus torturadores encuentra a uno de los inquilinos de la pensión de su madre. Entre ambos surgirá una relación perversa marcada por la presencia constante del horror y la amenaza de la muerte.

³⁴ Tras largo exilio, una mujer vuelve a Argentina por la enfermedad de su padre. Afloran allí los recuerdos de sus días en la Escuela de Mecánica de la Armada tras el golpe militar.

³⁵ En 1984, luego de casi una década de no verse, dos hermanas se reencuentran en Texas donde vive una de ellas con su marido e hijo. La mujer llegada de España, donde se exilió en 1975 escapando de la Argentina tras la desaparición de su novio, comienza a leer la novela que su padre dejó inédita al morir y su hermana guardó consigo. El manuscrito, que narra la historia familiar en los años de la dictadura, contiene la clave que le permitirá comprender la realidad de aquel pasado trágico que involucra a su hermana y el destino de quien fuera su gran amor.

de determinadas obras (*Montoneros una historia* (1994) de Andrés Di Tella³⁶, *Cazadores de utopías* (1995) de David Blaustein³⁷, *Los Rubios*) son hitos que marcan puntos de inflexión en la evolución de las formas en que la sociedad argentina procesa el pasado traumático de los últimos años” (Aprea, 2008: 80). Los documentales aparecen como un ámbito privilegiado para recoger testimonios y relatar las consecuencias de experiencias traumáticas, para las que no existen documentos visuales. Se combinan imágenes de archivo fácilmente reconocibles con el relato de la experiencia de los sobrevivientes, logrando un alto grado de verosimilitud como reconstrucción del pasado. Algunos de los filmes de la generación de los hijos de desaparecidos, como *Los Rubios* o *M*, reaccionarán contra estos tipos de documentales, adoptando posiciones reflexivas acerca de la validez de las reconstrucciones del pasado. También hay documentales, como *Montoneros una historia*, *Cazadores de utopías* y *El tiempo y la sangre* (2004) de Alejandra Almirón³⁸, que hacen públicas las distintas críticas a la política de la conducción montonera por parte de la generación que participó activamente en la lucha, y que más tarde serán contrapuestos con la visión de la generación de los hijos de los militantes desaparecidos, por ejemplo *Papá Iván*, *Los Rubios* y *M*. En este ámbito de los documentales se manifiestan diversas variantes de una memoria social en debate permanente, lo que da lugar a las polémicas sobre problemas fundamentales para la reconstrucción del pasado reciente: las relaciones entre los recuerdos individuales y la memoria colectiva, la necesidad de establecer interpretaciones subjetivas del pasado y las posibilidades de representar y transmitir las experiencias traumáticas.

³⁶ Siguiendo la historia de una ex militante guerrillera, de sus reflexiones y cuestionamientos sobre el activismo político en los 70, este documental reconstruye una historia de Montoneros. A través del relato de la mujer se conectan diversos testimonios, imágenes de archivo y documentos de época que, en su diseño de una trama de aquellos años, exponen sus contradicciones, presentan acontecimientos clave -como el secuestro y muerte de Aramburu, la masacre de Ezeiza y el golpe de Estado del 76- y trazan proyecciones hacia nuestro presente.

³⁷ Organizado a partir de imágenes documentales del pasado argentino desde 1955 hasta el fin de la última dictadura articuladas con el relato de numerosos testimonios en su mayoría de ex integrantes de la organización Montoneros, el documental se presenta como una trama narrativa que, a partir de la exposición de acontecimientos políticos clave de nuestra historia, aborda el programa, el accionar y la derrota de dicho movimiento guerrillero.

³⁸ Sonia es una ex militante de Montoneros. En los 70 militó en la JP en los suburbios del Oeste del Gran Buenos Aires. Inicia su viaje al Oeste, al pasado, buscando y preguntándose qué es lo que quedó de aquella práctica revolucionaria en el propio territorio donde se ensayó y fracasó. Pero su intención inicial no funciona y encuentra, en cambio, otras cosas: un balance y reclamo inesperados de los hijos de esa generación imbatible; el descubrimiento de que en el Oeste casi no quedaron sobrevivientes, por una particular modalidad represiva; y lo más importante: descubre su profunda necesidad de reflexión para poder concluir con la etapa más intensa y trágica de su vida.

4. Organización de esta tesis

A continuación explicamos brevemente la estructura que esta tesis seguirá. El primer capítulo aborda las herramientas conceptuales que necesitaremos para poder llegar al análisis específico de los filmes que se hará en el segundo capítulo. Este primer capítulo se divide en tres partes. El primer apartado contiene reflexiones teóricas sobre la fotografía en relación con la memoria, con la lucha por los derechos humanos en Argentina y con la muerte. En el segundo apartado reflexionamos sobre las categorías teóricas de la voz y la subjetividad. El tercer apartado contiene reflexiones teóricas sobre el duelo y *la memoria airada* (Rodríguez Marino, 2004, 2006 y 2007).

El segundo capítulo aborda el análisis de los documentales del corpus. El primer apartado enfoca la inserción de las fotografías en los filmes y el segundo, el análisis de la subjetividad, la voz y la introducción del cuerpo del director en el documental. En el tercer apartado se analizan la puesta en escena del trabajo de duelo a través de una narración cinematográfica por parte de los hijos de desaparecidos. Estudiamos las estrategias que utilizan los directores para narrar su propia experiencia e intentar elaborar el duelo por los males sufridos a causa de la última dictadura militar argentina.

Por último, en las conclusiones comparamos las estrategias utilizadas por los directores y sus intenciones en la construcción de un documental personal, desde los tres ejes de análisis: la inserción de fotografías, el uso de la voz, y la puesta en escena del trabajo de duelo. Verificaremos si existen rasgos comunes en los cuatro relatos cinematográficos y discutiremos si se puede hablar de una suerte de “género” del documental subjetivo hecho por los hijos de desaparecidos, o si cada filme es un caso específico y único.

Capítulo 1: Herramientas conceptuales

1.1 Reflexiones teóricas sobre la fotografía

*“Nuestra generación,
la que nació durante la dictadura,
tiende a generar cosas con la imagen”
(Lucila Quieto en una entrevista con Ana Amado),
(Amado, 2009: 173).*

En muchos filmes, sobre todo documentales, que representan la dictadura militar en la Argentina se recurre frecuentemente al uso de archivos históricos³⁹, al testimonio y al uso de fotografías para reconstruir los acontecimientos del pasado. En este capítulo indagamos acerca del uso de fotografías dado que es muy llamativo que en las cuatro películas del corpus, como en otras películas de referencia, los directores utilizan fotografías para representar la imagen de su padre o su madre desaparecidos⁴⁰. Propondremos que la inserción de fotografías en los filmes de la segunda generación no tiene fines puramente ilustrativos, sino que es una estrategia para restituir lo ausente o para recordarlo. Esto se vinculará más adelante en la tesis (1.3) con el intento de trabajar el duelo.

La propuesta de este capítulo es abordar algunos conceptos teóricos sobre la fotografía, antes de pasar al análisis específico del uso de las fotografías en los filmes del corpus para establecer la relación entre fotografía, desaparición y memoria en el capítulo siguiente. Este capítulo se divide en tres partes. En la primera, reflexionamos sobre la relación entre fotografía y representaciones de la memoria. En la segunda parte, se indaga la relación que tiene la fotografía con la lucha por los derechos humanos y en la tercera, se estudia la fotografía y la muerte, basándose en la lectura de la obra de Roland Barthes.

1.1.1 Fotografía y memoria

Como Claudia Feld y Jessica Stites Mor apuntan en su introducción al libro *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (2009), las imágenes tienen un papel cada vez más preponderante en la llamada “cultura de la memoria”, en especial aquellas

³⁹ Según Antonio Weinrichter (2005), el material de archivo (tanto fotográfico como audiovisual) es todo aquel material que, en un filme, es de procedencia ajena al autor.

⁴⁰ La representación siempre está mediada, es siempre re-presentativa (Van Alphen 1997: 10-11).

capturadas por la cámara. La imagen es un recurso potente, que puede tener muchos significados y puede ser usado con varias intenciones y para diferentes metas, que siempre logra dejar huellas en el espectador. Mucha de la información que existe hoy en día en la Argentina sobre la última dictadura militar, fue adquirida por imágenes: se han producido cientos de películas y documentales relacionados con la dictadura, la militancia, la represión y la violencia del estado. Existen videos testimoniales, programas de televisión, exposiciones de fotografía, pinturas, obras de teatro y obras literarias⁴¹ que tratan la temática de la dictadura. Es a través de estas imágenes que el pasado retorna. Las imágenes construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar y permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones. Como ya afirmó Ricoeur (1999), en su carácter de índice, las imágenes traen al presente las huellas de lo sucedido, del pasado.

Igual que otros objetos y materialidades que se transforman en huellas de lo acontecido, las imágenes fotográficas y filmicas transitan dos de las temporalidades fuertes que conjuga la memoria: el pasado y el presente. (Feld y Stites Mor, 2009: 25)

En este capítulo no pretendemos indagar en la discusión teórica sobre la memoria, pero para entender bien el vínculo entre imagen fotográfica y memoria, es preciso reconocer que existen diferentes concepciones sobre esta última. Según el sociólogo francés Maurice Halbwachs, la memoria se construye desde el presente; la memoria es el trabajo de recomponer, mediante las herramientas y los materiales que provee el hoy, lo vivido en el pasado (Halbwachs, 2004 [1950]). Otros teóricos afirman que la memoria debe ubicarse en una “dialéctica más amplia, en la que prevalece la relación con el futuro en lugar de con el pasado” en la medida en que, en la conciencia histórica, “el pasado no se encuentra separado del futuro” (Ricoeur, 1999: 23). No obstante, cuando se habla de memorias que involucran acontecimientos conflictivos o traumáticos, se interroga especialmente la carga, “el peso”, que tiene aquel pasado y que produce efectos sobre el presente, generando una continuidad. Según Feld y Stites Mor, las imágenes fotográficas y filmicas, especialmente aquellas que provienen del pasado y se utilizan como “documentos”⁴² (como sería el caso de las fotos o los archivos históricos utilizados en los filmes de los hijos), oscilan entre los dos polos de elaboración de la memoria: el que pone el acento en el pasado (y su “peso” sobre el presente) y el que enfatiza el presente (y su actividad de “construcción”).

⁴¹ Las obras literarias de ficción también se pueden interpretar como construcciones de imágenes. El lector, mientras lee la historia, se hace imágenes mentales a través de las descripciones que le da el escritor.

⁴² Aquí Feld y Stites Mor afirman que las imágenes fotográficas y filmicas son usadas como “documentos”. Tenemos que matizar esta afirmación, porque de ser así las fotos pierden su carácter de evento y de construcción y respondería solamente a la concepción de memoria que pone el acento en el pasado.

La naturaleza misma de la fotografía se presta a que la foto sea un archivo a partir del cual se construye una memoria. La fotografía capta una situación única en un determinado tiempo y espacio, puede sobrevivir al paso del tiempo y servir como espejo al pasado.

Desde el nacimiento de la fotografía (y más tarde del cine), el documento fotográfico sirve para archivar el mundo, los acontecimientos de los hombres. Se puede considerar de manera general que todo documento fotográfico [...] está potencialmente destinado a devenir un archivo. Este estatus está ligado a la naturaleza misma de la imagen fotográfica: por su modo específico de capturar y conservar un estado de la realidad, un aspecto del mundo, o un instante dado, la fotografía se relaciona con la historia, con el pasado, con la memoria. (Pedon, 1997: 102)

La fotografía muestra *algo que ha sido* (Barthes, 2003 [1980]), revela las huellas de algún acontecimiento del pasado. Aunque Philippe Dubois enfatiza que “el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* del proceso fotográfico” (Dubois, 1986: 49), es exactamente por la cámara que se construye un reservorio de imágenes sobre el pasado que nos informa de lo que ha sido y que colaboran para “traer” al presente lo que ya no es. Pero al mismo tiempo, el presente reconfigura y moldea las imágenes del pasado. No solamente la toma de la foto es un proceso de selección y creación, también en los procesos posteriores a su producción, las fotos están sujetas a cambios, dependiendo de la intención del usuario.

También en la posterioridad de su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas: les dan sentidos, las borran, las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras, de algún modo, las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados. (Feld, 2010: 1)

Cuando más adelante analicemos el uso de las fotos del corpus de filmes hechos por hijos de desaparecidos, tendremos en cuenta que estas fotos se insertan en el filme porque fueron eligidas con una cierta intención del hijo tanto como del director. Además, es esencial entender que una imagen o fotografía reutilizada en un filme deviene plano y por eso adquiere una nueva dimensión, dado que el montaje impondrá una nueva lectura. Al reutilizar fotografías en filmes, estas cobran el valor de documento y se imbuyen de un conjunto de funciones como la de informar, ilustrar, presentar, ser prueba o testimonio de algo. Además, se les adjudican valores (no siempre verdaderos) como objetividad, verdad y autenticidad. Carmen Guarini, directora de cine y realizadora del documental institucional para Las Madres de Plaza de Mayo, *H.I.J.O.S, El alma en dos* (2002), reflexiona sobre el uso de fotografías en el cine:

La fotografía nos informa de un momento captado en el que el tiempo se ha fijado, mientras que en el filme (fotografía en movimiento) la duración de su registro aporta elementos dinámicos a la interpretación (movimiento, cambio, duración, espacio). (Guarini, 2009: 262)

La misma autora nos advierte que las fotografías, usadas en filmes, se convierten en archivos y que no son inocentes, no son datos ciertos y tampoco son “trozos” de realidad (Guarini, 2009: 268-269). La misma foto, dependiendo del contexto en que es usada, puede cambiar de significado.

Una misma imagen adquiere diversos usos sociales; sin embargo, como dice Bourdieu (1965), ellas siguen constituyendo un sistema convencional. Las imágenes no pueden ser concebidas fuera de sus circunstancias de producción y circulación, pero fundamentalmente no pueden ser pensadas fuera de sus actos de recepción. (Da Silva Catela, 2009: 347)

Ahora bien, si se piensa en las atrocidades cometidas por el régimen militar (1976-1983), las imágenes que uno se hace mentalmente se basan en testimonios, en documentales y películas de ficción, en fotos de centros de detención. Sin embargo, hasta ahora no se ha encontrado ninguna foto que muestre explícitamente las torturas, la violencia y la desaparición de personas. En Argentina no se han encontrado imágenes que ilustren las condiciones del cautiverio, ni de los asesinatos clandestinos⁴³. No se puede fotografiar la desaparición en sí, no se puede fotografiar la muerte misma en el momento en que ocurre. En las palabras de Victoria Langland:

quedan fotos de lo que hubo antes, pero no se pudo fotografiar una desaparición en sí. No hay fotos de los vuelos de la muerte. No hay fotos del acto de tortura (...) En general podemos decir que no existe una fotografía que resuma, o pueda representar, la atrocidad masiva del terrorismo de Estado en el Cono Sur. (Langland, 2005: 88)

Tampoco las fotos salvadas por Basterra documentan el horror, las torturas y la violencia dentro del centro clandestino de detención. El corpus de fotos rescatadas consiste en retratos de represores y de detenidos, y no muestran ninguna huella de las atrocidades cometidas en la ESMA. Como afirma Claudia Feld:

Son fotos que se han tomado para fabricar falsos documentos de identidad, y por esa razón intentan esconder las huellas del cautiverio clandestino y de la tortura: cada persona aparece sola, mirando al frente, con un fondo liso y sin marcas visibles de haber sido torturada o haber sufrido algún tipo de maltrato. (Feld, 2010: 1)

Entonces, esto nos lleva a otro problema: ¿cómo se puede representar el horror, el trauma y la muerte? ¿Cómo se encuentra un modo de representación que permita compartir y evocar lo que es irrepresentable, como es el trauma y la muerte? En el análisis de los filmes de los hijos de desaparecidos, nos enfocaremos justamente en las estrategias que utilizan para evocar el

⁴³ Con excepción a las fotos que Victor Basterra, sobreviviente de la Escuela de Mecánica de la Armada, logró salvar. Basterra fue detenido en 1979 y fue obligado a realizar tareas en el laboratorio fotográfico que funcionaba en la ESMA. Con el tiempo le dieron permisos de salida y de ese modo pudo llevar a su domicilio fotos que había escabullido entre sus ropas. Estas fotos han servido como prueba judicial en el juicio a los ex comandantes de 1985.

trauma, para pensar la ausencia y la muerte, y para poner en escena el trabajo de duelo. La inserción de fotografías jugará un papel importante en esta reconstrucción cinematográfica del pasado.

En la Argentina, desde que hubo registro de la desaparición de personas, los familiares usaron fotos caseras llevadas a comisarías y diferentes lugares de denuncia. Las fotos fueron impresas en carteles o las madres las llevaron sobre su cuerpo. “La fotografía se ha convertido en el símbolo por excelencia de la pérdida sufrida en los países del Cono Sur, y también de las luchas persistentes por la memoria que desde entonces se han desarrollado” (Langland, 2005: 88). Ahora bien, ¿por qué la estrategia por excelencia para representar la desaparición es a través de imágenes? ¿Por qué este vacío, esta ausencia de documentos visuales de la desaparición, se ha dado a conocer en la Argentina y mundialmente, tanto durante la dictadura como posteriormente, mediante imágenes⁴⁴? ¿Cómo llegó a ser la fotografía un medio tan importante para la construcción de la memoria? Estas preguntas nos llevan al segundo apartado de este capítulo, es decir, a la relación entre la fotografía y la lucha por los derechos humanos en la Argentina.

1.1.2 La fotografía y la lucha por los derechos humanos

En Argentina, tanto en el espacio público como en el espacio privado, las fotografías de los desaparecidos ocupan un lugar de memoria. Muchos conocemos las fotos de miles de rostros en blanco y negro, pegadas en pancartas o en banderas, que se llevan en las marchas y movilizaciones por los derechos humanos⁴⁵. Afirma da Silva Catela:

Desde finales de los años setenta, la foto ha sido la manera más directa de tornar visible la desaparición y, a partir de entonces, ha funcionado como uno de los soportes centrales para la reconstrucción de la identidad de cada una de las personas secuestradas, asesinadas y desaparecidas por las Fuerzas Armadas y de seguridad nacionales. (da Silva Catela, 2009: 337)

A lo largo de la historia argentina, desde el inicio de la dictadura militar hasta hoy en día, se fue construyendo este vínculo entre las fotos, la memoria y la desaparición. Las fotos de los desaparecidos que se suelen usar eran, inicialmente, pequeñas fotos carnet en blanco y negro,

⁴⁴ Leonor Arfuch dice al respecto: “Pero es justamente esa figura trágica del vacío, la ausencia, el desconocimiento, la que ha agitado sin descanso la reivindicación de la memoria *por su contrario*: la presencia callejera de la demanda, las fotos y retratos, las siluetas y manos, la “aparición con vida”, primera consigna contra el (im)posibilismo y el silencio que marcó al mismo tiempo la posibilidad de la justicia” (Arfuch, 2000: 35-36).

⁴⁵ Pensemos por ejemplo en la enorme bandera hecha en base a un collage infinito de fotos de rostros de desaparecidos que encabezó la marcha al cumplirse 20 años del golpe de Estado y que acompaña desde entonces las marchas por los derechos humanos.

que en general pertenecían a los documentos de identidad, o al carnet de afiliación a clubes, bibliotecas, sindicatos, partidos políticos o universidades, y, en menor medida, hubo fotos que retrataban momentos de la vida del desaparecido. A principios del régimen militar, las madres de los detenidos/desaparecidos introdujeron la foto de su hijo o hija en el espacio público con el propósito inicial de buscarlos. Según da Silva Catela (2009: 343), muchas madres recurrieron a las comisarías con la foto de su hijo para ver si alguien lo había visto allí, o añadían fotos carnet 4 x 4 a sus pedidos de información a las instancias oficiales, como estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía. Después, como afirma esta autora, se dirigieron con la foto a algunos “liberados” de los centros clandestinos de detención, con la esperanza de obtener algún dato. Muchas fotos también recorrieron el mundo en manos de exiliados o de instituciones internacionales. Con el retorno a la democracia, las fotos fueron incluidas en listas de organismos de derechos humanos, y luego formaron parte del archivo de la CONADEP. Ya antes de la formación de esta Comisión, las fotos fueron usadas en manifestaciones, pegadas en pancartas y banderas con el fin de denunciar públicamente la desaparición. En 1977, las primeras Madres portaban sobre su cuerpo o en sus manos las fotos de sus hijos desaparecidos. Las fotos, que inicialmente se usaban como ayuda en la búsqueda, llegaron a cumplir otro papel: “pasaron a ser un instrumento de contrapropaganda política, usadas para denunciar el accionar clandestino del Estado que negaba la existencia de dichas personas” (da Silva Catela, 2009: 345). También sirvió para mostrar que los desaparecidos tenían rostros e identidad. Se trataba de

fotos extraídas del álbum familiar o del documento de identidad, cuyo efecto es evidenciar no exclusivamente las circunstancias que provocaron la ausencia de esas miles de personas sino el hecho de que tuvieron una vida, una identidad, un nombre, una biografía previa a la desaparición. (Longoni y Bruzzone, 2008: 51-52)

Como vemos, las mismas fotos fueron adquiriendo otros significados y fue cambiando la intención con que se usaban. La foto sacada para el carnet de identidad pasó de un uso puramente burocrático a un elemento de ayuda en la búsqueda. De la misma manera, la foto sacada del ámbito privado se transformó en foto pública. Más tarde, la misma foto se convirtió en instrumento y símbolo de denuncia, no solo de la persona efectivamente retratada, sino de la ausencia de todas las personas desaparecidas en la Argentina⁴⁶.

⁴⁶ Este mecanismo de reclamar por todos era hacerlo por uno ya se había manifestado como forma de reclamo por parte de los organismos de derechos humanos en el siluetazo y las marchas previas al ‘80 y ‘82.

Ahora bien, nos gustaría detenernos un instante en otra estrategia visual a la que apelaron los movimientos de derechos humanos para darle visibilidad al tema de los desaparecidos: el “Siluetazo”. El “Siluetazo” era una práctica artístico-política que surgió en los primeros años de la década del ochenta en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades de Argentina. La imagen de la silueta de un cuerpo sobre papel fue usada para reivindicar la lucha de los movimientos de derechos humanos, representando la presencia de la ausencia. Con más exactitud, según Longoni y Bruzzone (2008, 7-8), el inicio de esta práctica se sitúa durante la III Marcha de la Resistencia convocada por Las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre del 1983, Día del Estudiante, todavía en tiempos de la dictadura.

El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente. (Longoni y Bruzzone, 2008: 7)

El “Siluetazo” (conocido por este día y dos días siguientes, en diciembre del 1983 y marzo del 1984) formó uno de los momentos históricamente importantes y excepcionales en que una iniciativa artística coincidió con las demandas de un movimiento social e involucró una multitud que se juntó para pegar dibujos de siluetas en paredes, monumentos y árboles.

En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política. (Longoni y Bruzzone, 2008: 8)

Según los artistas, en un principio el proyecto tenía la intención de personalizar cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta y características físicas, de sexo y edad. Pero con la masificación que tomó el proyecto este día, y la manera en que salió de las manos de los artistas, la mayoría de las siluetas se multiplicaron en forma anónima. Además, las Madres pidieron inicialmente mantener anónimas las siluetas⁴⁷ y expresaron su desacuerdo con la impresión de siluetas en el suelo para evitar la asociación con la muerte⁴⁸, teniendo en cuenta que en esta manifestación se pidió la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos. No obstante, como señalan Longoni y Bruzzone,

a pesar de la decisión de que las siluetas no tuvieran marca identificatoria, espontáneamente la gente les escribió el nombre de un desaparecido y la fecha de su desaparición, o las cubrió de consignas. (Longoni y Bruzzone, 2008: 30)

⁴⁷ “En la discusión de esta propuesta, las Madres insistieron en mantener el carácter anónimo de las siluetas rechazando personificaciones” (Amigo Cerisola, 1995: 13).

⁴⁸ “La propuesta fue aceptada por las Madres, quienes se preocuparon por remarcar el carácter vital que debían tener las siluetas negándose a que se realizaran impresiones en el piso para evitar asociaciones con la muerte” (Amigo Cerisola, 1995: 13).

Otro hecho interesante para pensar es que los manifestantes empezaron a reproducir las siluetas en papel gigante espontáneamente, en el momento, dibujando el contorno de un compañero que se ponía sobre el papel. También se reprodujeron las siluetas de mujeres embarazadas y niños robados. Según Grüner, las siluetas son

intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo “ausente” - puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente- , sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer”. La lógica en juego es –concluye– la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado. (Longoni y Bruzzone, 2008: 31)

También interpreta la forma de *poner el cuerpo* para reproducir las siluetas como ritual que convierte la silueta en una huella doble: una del cuerpo presente prestado para delinear el contorno, y otra la huella del cuerpo de un desaparecido, “reconstruyendo así los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad” (Amigo Cerisola, 1995: 16). Además, por el acto de ocupar el lugar del ausente se acepta que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido. El “Siluetazo” cumple el rol opuesto al de la individualidad de la foto, es la colectivización de un daño, en que uno representa a todos “los 30 000”.

Regresando al recurso de la fotografía, es interesante que la misma foto obtiene otro significado a lo largo de la historia, dependiendo del contexto en que es usada. Da Silva Catela habla de la conversión del uso de la fotografía: donde una foto al principio retrató a un *cuidadano*, luego esta misma foto pasa a retratar a un *desaparecido*.

Si inicialmente era una simple foto que identificaba a un ciudadano en un documento público, a medida en que la propia noción de desaparecido fue construyéndose políticamente, se le fueron asociando números de legajos, fechas, procesos judiciales, que ampliaron su significado y su valor tanto simbólico como político y judicial. (da Silva Catela, 2009: 345-346)

Además, el uso de estas fotografías no se limita a la búsqueda inicial o a la judicialización posterior de los casos; sino que también son utilizados por los familiares de los desaparecidos para despertar sentimientos y emociones. Otro aspecto que hay que destacar es el contexto de enunciación en que la foto es usada. Da Silva Catela hace su análisis basándose en tres escenas: el ámbito de la casa, la circulación de la foto fuera del ámbito doméstico (específicamente en las prácticas de denuncia pública sobre la desaparición), y el uso de las mismas imágenes en libros, muestras, folletos, listas de desaparecidos, etc. Tendremos en cuenta estos contextos diferentes en el análisis de las películas del corpus más adelante. En los hogares de familiares de desaparecidos, muchas veces la foto carnet en blanco y negro es

expuesta, en formato más grande, en un lugar central de la casa. Es característico el uso de la foto del documento (pensando en el DNI argentino y otros documentos argentinos oficiales o del registro policial), dado que testimonia, certifica y ratifica la existencia de ese individuo. También es notable que las fotos que se exponen en la casa son las mismas fotos que se llevan a las marchas y manifestaciones. La foto-carnet explicita la restitución de este sujeto en su condición de ciudadano dentro de la ley, por fuera de la clandestinidad, e intenta re-instalar la imagen del sujeto en el espacio público. Al respecto, da Silva Catela nota una diferencia generacional importante en el uso de la fotografía de desaparecidos. Donde los padres de los desaparecidos optan por mostrar la foto carnet en blanco y negro, los hijos de desaparecidos muestran fotos en color de sus padres en un contexto cotidiano, en compañía de familiares, en movimiento, en que se ve al desaparecido en un plano general (o sea se le ve todo su cuerpo). Tampoco los hijos de desaparecidos suelen usar la misma foto en el ámbito hogareño para recordar a sus padres que en las marchas.

Esto marca, de alguna manera, no tanto la necesidad de testimonio y certificación de las fotos *carnets*, más usadas por la generación de las madres de los desaparecidos, sino la necesidad de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único. (da Silva Catela, 2009: 350-351)

El uso de la foto del desaparecido fuera del hogar, en el espacio público, puede ser interpretado de maneras variadas. En el contexto de una manifestación, las fotos tienen un valor colectivo y político de denuncia. Pero desde el inicio, estas imágenes también reflejan el dolor de los familiares, incitan recuerdos, sentimientos, y construyen una memoria de cada caso individual hasta el espacio público. Tomemos el ejemplo de las Madres de Plaza de Mayo, quienes llevan las imágenes de su hijo o hija desaparecido sobre su cuerpo, colgadas en un cordón, prendidas sobre su ropa o estampadas en remeras o en sus pañuelos blancos. Esta práctica puede ser interpretada como una manera de recordar, de hacer memoria, pero también indica el vínculo familiar primordial que esta persona tiene con la persona desaparecida. La foto retrata a una persona que pertenecía a una red de relaciones sociales y afectivas. La imagen apela al dolor que provoca la ausencia de este ser querido. Claudia Feld cita a Nelly Richard para demostrar que las fotografías muestran justamente la imposibilidad de “ver” la desaparición, y que las fotos representan a aquellas vidas que han sido sesgadas. Las fotos muestran

a quienes fueron arrancados de sus transcurso de vida por la brusquedad de una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianeidad biográfica y descompaginaron la secuencia temporal de su viva vivida (Richard, 2000: 167, cit. en Feld, 2010: 3)

Esto nos lleva al vínculo existente entre la fotografía y la muerte que estudiamos más en detalle en el apartado siguiente.

1.1.3 La fotografía y la muerte

Un texto clásico sobre fotografía que nos guía mucho en el análisis del uso de las fotos en los filmes del corpus es *La cámara lúcida* (2003 [1980]) de Roland Barthes. Barthes analiza la fotografía partiendo de la teoría de que la foto representa ‘*algo que ha sido*’. En palabras de Barthes, “[...] nunca se puede negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (Barthes, 2003 [1980]: 121). La foto representa una realidad del pasado. Cuando el fotógrafo tomó la foto, la cosa estaba frente a su lente, el paisaje o la persona que después el espectador puede ver en la foto impresa. La fotografía es la prueba de que algo ha existido. Además, una escena que pasó una sola vez en un determinado tiempo, una escena única, se reproduce a través de la foto y se hace eterna. “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2003 [1980]: 29). Ahora bien, según Barthes, la fotografía en sí representa la muerte: “*Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final” (Barthes, 2003 [1980]: 128). Cuando se hace el clic del disparador, una persona viva en la realidad se convierte en una imagen muerta en la foto. Con la captación de la imagen, algo vivo se convierte en algo muerto. Para Barthes, la foto es la muerte.

Si tenemos esto en cuenta, las fotos de los desaparecidos representan una doble muerte. En el momento en que se tomó la foto, esta persona era alguien que estaba ahí, alguien vivo, una persona en ese presente. Por la toma de la foto la persona se convierte en una imagen muerta. Es paradójico, porque es una doble muerte pero la foto también expresa que ahí hubo vida. Más tarde, cuando esta persona es detenida/desaparecida por el régimen militar en Argentina, la foto cobra otro significado. La foto contiene la imagen muerta de alguien que ya no está, alguien desaparecido. El referente de la foto ya no existe en la realidad, solo nos queda la imagen muerta. Para el espectador actual la foto del desaparecido cargará un significado diferente que para el espectador contemporáneo al momento en que se tomó la foto. A lo largo de la historia, la foto va cambiando de significado. Pensemos por ejemplo en la diferencia con que uno percibe la foto del hijo detenido/desaparecido con la cual una Madre anda en 1977, cuando todavía existía la esperanza de recuperarlo con vida, y la misma Madre que usa la misma foto en una conmemoración del golpe del estado en 2010, como denuncia al Estado por el horror, como símbolo para pedir verdad y justicia, y como expresión de su dolor.

Cuando uno ahora mira la foto de alguien desaparecido, piensa en la muerte y le provoca melancolía.

Existe una antigua y difundida percepción social que vincula la fotografía a la muerte, la memoria y lo documental. Kerry Bystrom (2009) nos ofrece un pequeño recorrido sobre la historia de la fotografía. “A partir de su invención en 1839, la fotografía se popularizó como forma de ayudar a las personas a recordar y a preservar una conexión con los muertos” (Bystrom, 2009: 317). Es más, debido a la mecánica misma del procedimiento de hacer fotografías, se creía con frecuencia que la imagen fotográfica conservaba un “rastros” de los muertos queridos⁴⁹. Hacia fines del siglo XIX, las imágenes fotográficas cumplieron un rol indispensable de documentar las condiciones sociales. La fotografía cumplía una función evidenciaria. Un siglo más tarde, la fotografía sigue siendo interpretada como la prueba de que algo ha existido. También sirve para conmemorar a alguien que ya no está. Por ejemplo, en los funerales católicos en Bélgica, es costumbre que los familiares pongan una foto del muerto sobre su ataúd durante la misa, y también se da una pequeña tarjeta con la foto del muerto y unas palabras de conmemoración a las personas que están presentes en el funeral. Esta costumbre remite a lo que Philippe Ariés (2000) ya advirtió en su libro *Historia de la muerte en Occidente, de la Edad Media hasta nuestros días* sobre el uso de las fotos en los cementerios desde el siglo XIX. Otro ejemplo lo constituyen los recordatorios que se publican desde hace más de dos décadas en el periódico *Página 12*⁵⁰. La foto tiene el poder de hacer presente algo que *ha sido* pero que *ya no está* y, por consiguiente, es el recurso más utilizado para representar/rememorar a los desaparecidos y a los muertos.

Barthes (1992 [1982]) se pregunta cuál es el contenido del mensaje fotográfico, y qué es lo que transmite la fotografía. “Por definición, la escena en sí misma, lo real literal” (Barthes, 1992 [1982]: 13). El escritor afirma que la imagen no es real, sino que es el *analogon* perfecto de la realidad. El mensaje fotográfico, además del propio contenido analógico, despliega un mensaje suplementario, al que Barthes llama *estilo* de la reproducción.

Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado “tratamiento” de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a la determinada ‘cultura’ de la sociedad que recibe el mensaje. En definitiva, todas esas artes ‘imitativas’ conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *analogon*, y el

⁴⁹ De la misma manera, algunos indígenas no se dejan fotografiar porque creen que les roban el alma.

⁵⁰ Elizabeth Martínez de Aguirre desarrolló un estudio de los recordatorios de personas detenidas/desaparecidas durante la última dictadura militar en Argentina, que el matutino *Página 12* publica casi cotidianamente hace más de una década, desde el momento mismo de su fundación. Véase Martínez de Aguirre, Elizabeth. 2002. “Un espejo de la historia: miles de fotos”. En Godoy, Cristina (comp.). *Historiografía y memoria colectiva*. Madrid-Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 129-141.

mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél. (Barthes, 1992 [1982]: 13)

En el caso de las fotos emblemáticas de los desaparecidos, fotos carnet en blanco y negro, el mensaje *denotado* es la imagen de la cara de una persona, y el mensaje *connotado* se va modificando a lo largo de la historia y depende del contexto: desde el recurso para la identificación (primero como ciudadano, y luego como desaparecido), a la ayuda en la búsqueda del detenido/desaparecido, a recurso de denuncia y pedido por la verdad y justicia en manifestaciones, al símbolo por la desaparición de 30 000 personas en la Argentina, a la expresión del dolor causado por la ausencia y expresión de vínculos familiares⁵¹, y como recurso para hacer presente al ausente querido en el hogar, para conmemorarlo. Por la presencia de la foto se logra expresar la ausencia de la persona. La dicotomía ausencia/presencia también se ve reflejado en la foto misma, cuando se trata de fotos en blanco y negro. Negro es la ausencia de luz, mientras que blanco es la presencia de todos los colores del espectro.

Ahora bien, nos gustaría hacer una última observación antes de pasar al análisis específico de las cuatro películas del corpus, en relación al uso de fotografías dentro del cine. El uso de fotos en el cine, o sea la inserción de un plano quieto en una secuencia de planos en movimiento, nos hace pensar que el plano de la foto representa un momento de reflexión sobre el pasado, o un momento de luto. Por la propia naturaleza de la fotografía se logra captar un momento único, un momento que para siempre estará congelado en el tiempo. En su artículo “La doble hélice”, el escritor, crítico y teórico francés Raymond Bellour reflexiona sobre la inserción de fotografías en el cine.

El único privilegio verdadero de lo fotográfico es el de construir una irrupción material del tiempo que marca y condensa muchos otros, testimoniando por eso los pasajes entre dos dimensiones y dos artes de la imagen, como aquellos que se operan entre dos modalidades de la imagen en el interior de un arte. (Bellour, 2008: 155)

El uso del plano quieto de la foto invita a un momento de contemplación y refiere a la muerte, mientras que los planos en movimiento celebran la vida.

Al término, todo aquí concuerda con la necesidad de sostener una tenue vacilación, rara aunque experta, entre la imagen móvil y la imagen inmóvil: un entre-dos formado con lo que en cada una tiende y retorna a la otra. El tema, por cierto, invita a ello. Pero es más que nunca la figura por excelencia de todo lo que, sin cesar, hesita y se desplaza, de la muerte a la vida. (Bellour, 2008: 161-162)

⁵¹ En el caso del uso de las fotos de los desaparecidos por familiares en el espacio público, “la foto funciona como una fuente de recreación de lazos sociales y parentales que han cesado con la ausencia física del muerto” (da Silva Catela, 2009: 340).

1.2 Reflexiones conceptuales sobre la voz

1.2.1 La voz

Una primera cuestión que surge cuando pensamos en la voz es si con la aparición de la segunda generación en la escena pública, ¿se puede hablar de la llegada de una nueva voz en los debates sobre la memoria en la sociedad argentina? ¿Hay novedad en la voz de la segunda generación? ¿Podemos acotar toda una generación a una simple voz? ¿La voz de la agrupación H.I.J.O.S. es la voz dominante de esta generación? Es verdad que surge un nuevo actor social en la escena pública, y que se expresa una nueva generación sobre los acontecimientos traumáticos del pasado reciente en la Argentina. Pero claramente no forman una sola voz. En esta tesis queremos sostener la hipótesis de que se trata de un conjunto de voces diferentes, que interactúan entre sí, y que logran instalarse en la sociedad como novedosas. Por ello, una primera forma de estudiar la voz es interpretarla como expresión de individuos de una nueva generación en el espacio público. De este modo, entendemos a la voz como enunciación de opiniones.

La segunda cuestión es más específica e interpreta la voz dentro del espacio cinematográfico. Según la definición del cine propuesta por Aumont, el cine es “una máquina simbólica de producir puntos de vista” (Aumont, 1997: 55), o sea que a través de los documentales, los hijos directores pueden expresar tanto su propio punto de vista como los puntos de vista de otros, por ejemplo, a través de testimonios y entrevistas con personas con quienes quieren establecer algún diálogo o a cuyas visiones quieren cuestionar. Si pensamos la categoría de voz, puede ser interpretada de dos modos. De manera literal, se trata de los sonidos emitidos por el aparato de fonación. De manera metafórica, es un recurso narrativo que sirve para dar cuenta del lugar de enunciación. La voz es el lugar desde el cual la identidad se presenta a otros en sentido subjetivo: identidad en el trabajo de duelo, femenina, masculina, de segunda generación, etc.

En esta tesis, nos interesa sobre todo la segunda definición de la voz. La interpretamos como un recurso narrativo que opera para definir el orden subjetivo de la narración, es uno de los elementos que colabora en la constitución de un enunciador del filme. Al determinarse un "yo" a través del uso de la voz aparecen los dos órdenes de la narración y la subjetividad que, en el caso de los filmes de los hijos de desaparecidos, se convierte en una narración subjetivada desde el lugar de hijo y el de sujeto de segunda generación afectado por el

terrorismo de Estado. Las formas de la voz más utilizadas son: la voz incorporada al espacio del cuadro (*voz in*) y la voz que se sitúa por fuera del espacio diegético (*voz en off*). Además, la *voz in* y la *voz en off* son los modos tradicionales de construir la narración y de uso de la voz del género documental. Por otro lado, tradicionalmente, se ha asociado el uso de la *voz in* al documental realizado por mujeres. Sin embargo, en el caso de los sujetos de segunda generación este recurso atraviesa la noción de género y se convierte en un recurso propio del lugar de hijo como sujeto de la enunciación fílmica⁵².

De los cuatro filmes del corpus, cada director tiene su voz propia. Queremos estudiar esta voz, tanto desde la posición de hijo de desaparecidos como desde la posición de director de cine. Vamos a proponer que los cuatro filmes son documentales subjetivos, categoría que abordaremos en detalle más adelante (1.2.3.) Lo interesante de esta categoría es que el lugar de enunciación es el lugar del director de cine, o sea, del hijo de desaparecidos. Estos filmes parten de la subjetividad. El director juega con los recursos disponibles para construir el relato de su experiencia personal de la desaparición de su(s) padre(s): inserción de fotografías, uso de la *voz in* y la *voz en off*, la puesta en escena de su propio cuerpo, sobreimpresión de fotografías, etc. También se incluyen recursos del documental clásico, como el testimonio y la entrevista, donde se escucha la voz de familiares, conocidos y compañeros de militancia de sus padres desaparecidos. Es a través de estos relatos que los hijos tienen que reconstruir la historia, pero en realidad estos testimonios se utilizan en los filmes para poner en cuestión la autoridad de estas voces, de estos discursos homogéneos y hegemónicos de la generación de sus padres.

Antes de pasar al documental subjetivo, nos gustaría abordar algunas cuestiones específicas que surgen cuando se estudia la subjetividad y la narración (auto)biográfica. Dibujaremos el panorama presente del renacimiento del sujeto, que se creyó muerto en los años sesenta y setenta, lo que Sarlo (2007) denomina “giro subjetivo”. Bajo su signo, proliferan las narraciones llamadas “no ficcionales”: testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios. Sin embargo, hay que tener en cuenta las dificultades que surgen cuando uno se enfrenta con estos tipos de relatos subjetivos como el testimonio y la autoficción. Como Régine Robin (1996) se pregunta, revisando los términos de Ricoeur, ¿es posible la narración de sí mismo?

⁵² Estas definiciones son el resultado de largas conversaciones con nuestra codirectora de tesis, Paula Rodríguez Marino, y se basan en los trabajos de Aumont y Marie, (2006); Russo, (1998) y Kuhn, (1993).

1.2.2 *La imposible narración de sí mismo*

En lo que sigue, abordaremos brevemente el concepto del “giro subjetivo”⁵³, tal como lo definió Beatriz Sarlo (2007) para discutirlo luego. El tono subjetivo marcó la posmodernidad. Como apunta esta autora, hay una tendencia actual académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergada en la rememoración de la experiencia, revalorando la primera persona como punto de vista y reivindicando una dimensión subjetiva para estudiar el pasado. Donde en los años sesenta se creía en estructuras e ideologías, hoy en día ha vuelto al sujeto.

En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (Sarlo, 2007: 22)

Según la autora, el testimonio se ha transformado en la garantía de la Verdad o en el recurso más importante para la reconstrucción del pasado (Sarlo, 2007: 23). Ahora bien, ¿de dónde viene esta confianza en el testimonio y en la subjetividad de la reconstrucción de los hechos del pasado? ¿Por qué se reconoce una verdad y una fidelidad a lo sucedido en la inscripción de la experiencia? Es verdad que la inmediatez de la voz y del cuerpo provoca un tipo de confianza que favorece al testimonio. Pero, como apunta Sarlo, hay que tener en cuenta que el testimonio es una forma de narración de la experiencia. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse (Sarlo, 2007: 29). Además, existe una confianza en un *healing* identitario producido por la palabra. El sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían un método para transitar el trabajo de duelo y alejarse de la alienación y la cosificación. En la opinión de Sarlo, a no es posible sostener una Verdad histórica, pero florecen verdades subjetivas.

Cuando nadie está dispuesto a aceptar la verdad de una historia todos parecemos más dispuestos a la creencia en las verdades de unas historias en plural (el plural: esa inflexión del

⁵³ Si pensamos en el giro subjetivo y lo aplicamos al cine argentino, hay dos tesis diferentes. Según Rodríguez Marino, este giro subjetivo no es de la posdictadura, sino que se inicia a fines de los setenta en el cine argentino y sigue con el cine del primer gobierno democrático. Otra tesis, más clásica, apunta que el giro subjetivo en el cine argentino se manifiesta desde el 2000/2001 en adelante (cfr. Aprea y Aguilar).

paradigma que ha ganado la más alta categoría, lo cual es afortunado, pero también se propone como solución verbalista a cualquier cuestión conflictiva). (Sarlo, 2007: 52)

Según las nociones de Paul Ricoeur (1999) sobre historia y discurso, se puede decir que la hegemonía del presente sobre el pasado en el discurso es del orden de la experiencia y está sostenida, en el caso del testimonio, por la memoria y la subjetividad. No existe el discurso completo, o sea el discurso del cual no quede nada afuera. Esta afirmación nos lleva a la segunda generación. Los hijos de desaparecidos tienen que construir su historia, su memoria, su identidad a través de los testimonios de otros. Es un rompecabezas. Pero sienten que el relato queda siempre incompleto y siempre deben seguir construyéndolo.

Reconstruir el pasado de un sujeto o reconstruir el propio pasado, a través de testimonios de fuerte inflexión autobiográfica, implica que el sujeto que narra (*porque* narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía totalmente o sólo conocía en fragmentos escamoteados. (Sarlo, 2007: 76)

En el caso de los filmes de la segunda generación que vamos a analizar, se pone en cuestión esta complejidad de la narración, que

proviene del deseo de la segunda generación de conocer el pasado de sus padres, del que forman ya parte, lo quieran o no: es un proyecto de acercamiento mimético al trauma histórico y personal que anuda varios niveles de tiempo. (Huysen, 2003: 127)

Los filmes del corpus son ejercicios de reconstrucción de identidades. Una frase recurrente que se escucha entre los hijos de desaparecidos es que “uno no puede construirse una identidad como hijo de desaparecidos, no podés convertir a la desaparición de tus viejos en lo más importante que te pasó en la vida”. Además, para estos hijos el propio testimonio es restringido por tener que contar con el testimonio de otros (de los padres o miembros de esa generación). Como afirma Régine Robin en las conferencias que dio en Buenos Aires y que fueron recogidas en el libro *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, el interés por el tema de la identidad sobreviene cuando se la “pierde”, cuando comienza a ser un territorio “amenazado”, cuando se desdibuja toda idea de posible unicidad (Arfuch, en Robin, 1996: 9). A través del filme, los hijos de desaparecidos intentan reconstruir su identidad, que se ve amenazada por la ausencia de (uno de) los padres. El filme se manifiesta como un relato subjetivo, incorporando la narración en primera persona, el uso de entrevistas y testimonios de familiares y conocidos, y el uso de documentos de la atmósfera privada, como cartas o fotografías.

Ahora bien, queremos cuestionar al concepto del “giro subjetivo” propuesto por Sarlo y proponer otra categoría para el análisis de los filmes: la imposibilidad de la narración de sí mismo. Robin (1996), siguiendo a Ricoeur, afirma que la autobiografía es un imposible, que

es siempre una ficción de sí misma. Por lo tanto, si toda autobiografía es ficcional porque además es una autoficción imposible, ¿dónde estaría el giro subjetivo?

Vemos que la narración de hechos autobiográficos incorpora varios problemas. Primero, toda construcción de relato es ficcional. Se trata de

la *conciencia de la narración*: una posición de no ingenuidad respecto del lenguaje, que problematiza tanto la idea de transparencia como la de una supuesta espontaneidad del decir, e implica además el reconocimiento del carácter ficcional de todo relato, por más testimonial que se pretenda. (Robin, 1996: 13)

En los filmes del corpus, la *conciencia de la narración* se aplica tanto a los testimonios, a los entrevistas, a la voz en *off*, como al guión del filme en sí. Segundo, en analogía con la literatura, hay una diferencia esencial entre el escritor y el narrador, mientras que en la autobiografía se hace creer que hay una adecuación entre el narrador y el personaje. Lo mismo pasa en los filmes del corpus, que aparentan una adecuación entre el director de cine, el narrador y el personaje del hijo de desaparecidos que entra en escena. Se crea la ilusión de que los tres son la misma persona, pero como espectador tenemos que distinguirlos. En *Los Rubios*, Carri demuestra estar consciente de esta problemática, y lo complica más desdoblado el personaje autobiográfico en la actriz Analía Couceyro quien anuncia que actuará el papel de Carri, y la propia Carri, directora de cine, quien entra a veces en escena para dar instrucciones. Carri produce autoficción, “es decir pone en escena la imposibilidad de la narración de sí mismo” (Robin, 1996: 62). Está consciente de la parte de ilusión que produce en la narración de sí mismo. Tercero, remitimos a Paul Ricoeur (1996) y su noción de “identidad narrativa”: la narración –escrita u oral– que una persona hace de sí misma y para sí misma. Robin menciona que es sumamente interesante que Ricoeur utilice la noción de narratividad para pensar a su vez la noción de identidad, porque implica una marca de ficción, de ficcionalidad. Según Ricoeur, la identidad tiene dos polos opuestos: la mismidad y la ipseidad. La mismidad es la estabilidad de la identidad, mientras que la ipseidad es una promesa de sí mismo. Donde la mismidad corresponde más bien a la definición clásica de la identidad, estable y continua, la ipseidad incorpora la idea de una identidad que no está nunca terminada. Ahora bien, la identidad narrativa está ubicada entre estos dos polos. No hay un equilibrio perfecto entre los dos polos. De todos modos, a Ricoeur le interesaba el intervalo entre la mismidad y la ipseidad, y la flexibilidad, la fluidez (Robin, 1996: 38).

La verdadera naturaleza de la identidad narrativa sólo se revela en la dialéctica de la ipseidad y de la mismidad. En este sentido, esta última representa la principal contribución de la teoría narrativa a la constitución del sí. (Ricoeur, 1996: 138)

Según Robin (1996: 61-62), para cerrar este punto sobre la identidad, habrá que distinguir tres niveles: 1) el nivel de lo autobiográfico, personal, pero distinguiendo en el nivel personal lo que el psicoanálisis revela del individuo – cómo el inconsciente trabaja la personalidad, cómo el significante ha estructurado la persona; 2) la identidad narrativa, que es más superficial y que es justamente esta narración que el individuo se hace a sí mismo sobre sí mismo. 3) un nivel que ella llama ficcional pero que no se da sino en la ficción: es el nivel de la omnipotencia del escritor sobre lo que él inventa y donde juegan los otros dos niveles. En el primer punto, Robin distingue entre el trabajo de la identidad narrativa y el trabajo del análisis. Según la autora, en el psicoanálisis por ejemplo, se toma el relato como algo verdadero y se deshace la narración para revelar verdades en el sujeto. No obstante, necesitamos esta narración. El psicoanálisis pone en evidencia el carácter ilusorio de esta narración, más exactamente lo que se llama *la ilusión biográfica*.

El esquema narrativo proviene del realismo del siglo XIX, y se basa en una *ilusión referencial*, a partir de la que se cuenta una historia como si ella se desarrollara delante de nosotros. Nadie es consciente de que la narración es una narración, de que hay estructuras de la narración, y que hay un efecto de la narración de acuerdo a la manera de contar los hechos. (Robin, 1996: 66)

Ahora bien, la imposibilidad de la narración de sí mismo tiene su relevancia para el análisis que haremos de los cuatro filmes. Son filmes (auto)biográficos que relatan una experiencia personal transcurrida en la historia reciente argentina desde el punto de vista del hijo de desaparecidos. En su análisis surgen varias preguntas. ¿El director cree que es posible o imposible la narración de la experiencia del pasado reciente? ¿Demuestra confianza en la posibilidad de reconstrucción de la persona desaparecida? ¿Intenta restituir a la persona desaparecida? ¿De qué manera construye el relato? Si se incluyen testimonios y entrevistas, ¿con qué intenciones el director los incluye? ¿Confía en el testimonio como fuente de reconstrucción del pasado?, o ¿incluye estos testimonios para poder cuestionar los relatos hegemónicos sobre el pasado? ¿Cuál es el punto de partida del director de cine? Para dar un ejemplo, en *Los Rubios*, se hace una referencia explícita a Robin, explicando que la directora parte de la imposibilidad de la narración de sí misma.

1.2.3 *El documental subjetivo*

Por último, nos gustaría enfocar la categoría del documental subjetivo, porque seguiremos esta categoría en la definición de los filmes del corpus. ¿Cómo se puede definir la subjetividad? ¿Qué es exactamente ‘lo subjetivo’? Según el diccionario de la Real Academia

Española, lo subjetivo es perteneciente a nuestro modo de pensar o sentir, y no al objeto en sí mismo. Es decir, se trata de algo personal, de algo construido y vivido por una persona y desde ella. Así vemos a los documentales subjetivos: están hechos por hijos de desaparecidos, quienes intentan reconstruir su identidad quebrada a través de un documental que parte desde su propia experiencia. Como dice Jorge Ruffinelli (2007: 142-143), son documentales a la vez personales y subjetivos. Son personales porque el cineasta se incluye en el propio proyecto y lo explica en términos de necesidades que surgieron de él –o ella– y no como proyecto de terceros. Y son subjetivos porque el estilo de la narración es conducido por la voz del mismo cineasta y pautado a menudo por reflexiones personales. Se trata de narraciones subjetivas sobre el pasado, pero no olvidamos que toda situación histórica remite a una referencia objetiva aunque la experiencia está siempre mediada social (LaCapra 2001: 194; 205) y discursivamente (Van Alphen, 1997: 10; 1999: 24-25). Desde el momento en que un relato se hace público, algunos aspectos de las narraciones subjetivas de la memoria vuelven a objetivarse.

Los documentales del corpus están hechos por hijos de desaparecidos y, cada uno a su manera particular, revisan la historia reciente argentina a través de una microhistoria: su relato familiar. Los acontecimientos de la última dictadura militar en Argentina los han afectado a nivel personal y ellos quieren contar y hacer visible esta invasión de la política en la vida familiar. Se trata de filmes subjetivos: el director está involucrado personalmente en la historia y busca huellas de su(s) progenitor(es) desaparecido(s). *Papá Iván, Encontrando a Víctor y M* son documentales, mientras que *Los Rubios* se encuentra más bien en el límite entre documental y ficción (aunque el documental en sí también es guionado y desde luego ficcionalizado).

El criterio que utilizamos en esta tesis para designar al *documental subjetivo*, se basa primeramente en el hecho de que el director de cine es hijo o hija de desaparecidos, quien reconstruye a través de su película la trayectoria de sus progenitores, basada en su propia experiencia. Haciendo el documental, el director encuentra una forma para concretizar su experiencia y poner en escena el trabajo de duelo⁵⁴. Queremos aclararlo porque también existen muchas películas que tratan el tema de los hijos de desaparecidos, hechas por directores “ajenos” y quienes supuestamente incorporan un posicionamiento más “objetivo”; o existen las películas ligadas fuertemente a movimientos de derechos humanos como H.I.J.O.S o las Abuelas (*HIJOS, el alma en dos* (2002) de Carmen Guarini y Marcelo

⁵⁴ Abordaremos más detallado los trabajos de duelo en los capítulos 1.3.1 y 2.3.

Céspedes y *Botín de Guerra* (2000) de David Blaustein), que seguramente incorporan otro tipo de subjetividad.

Sin duda, toda película incorpora la subjetividad del director de cine, quien construye su película para transferir su mensaje a un público, y en particular en las películas ligadas a la dictadura militar en Argentina, este mensaje suele ser político. No obstante, el cine hecho por hijos e hijas de desaparecidos se destaca porque se basa en que incorpora la experiencia del director. En los casos de Natalia Bruschtein y María Inés Roqué, su experiencia de dejar el país con la madre y otros familiares y crecer en México sin su padre ha dejado huellas. Nicolás Prividera creció sin su madre y sin saber por qué razón desapareció, si formaba parte de la agrupación Montoneros o no. Albertina Carri era muy pequeña cuando desaparecieron tanto el padre como la madre. A este vacío en sus vidas, se suma la experiencia traumática de sus padres que es transmitida a ellos. Susana Kaufman (2006) estudió más detalladamente la relación entre subjetividad, lazos familiares y la transmisión de memorias y afirma que cada generación construye sus relatos. La apropiación de sentidos plantea una distancia y una pérdida de la experiencia como algo exclusivamente propio y del deseo de quien transmite, y toma nuevas formas. Lo singular de una generación, al ser legado de otra, se ajena en parte y queda sujeto a cambios, cuyo devenir traerá nuevas versiones en la que retazos de la historia y nuevas significaciones se combinan. Cuando una generación enfrenta lo propio y lo nuevo, se inscribe en una continuidad de la que sus antecesores son parte. En este sentido, en la transmisión hay repetición, pero ésta remite a la inscripción en el orden de un proceso y a sus resignificaciones, y no a la reproducción de lo mismo o de lo idéntico. LaCapra (2004) estudia la relación entre la experiencia y la identidad. Se pregunta ¿hasta qué punto nuestra identidad tiene que ver con experiencias que sólo podemos ubicar en el pasado? Afirma que la gente está implicada en un determinado pasado. En el caso de los hijos de desaparecidos, están sujetos a experiencias que requieren de un esfuerzo especial para poder situarse históricamente y reflexionar sobre su propia situacionalidad.

Ana Amado (2005) refiere a los *documentales subjetivos* cuando habla de las películas contemporáneas en que los directores buscan huellas de sus progenitores desaparecidos, como es el caso de las películas del corpus. El filme es testigo, actor y provocador. Ahora bien, ¿de dónde surge la tendencia de representar lo autobiográfico a través del documental? Como apunta Piedras (2010), históricamente, el cine documental ha sido jalonado por una serie de sucesos claramente identificables. Las innovaciones tecnológicas a partir de los años sesenta significaron una revolución esencial para el género. Además, la evolución de los formatos videográficos y digitales desde fines de los setenta hasta la actualidad ha producido una

incipiente democratización de los medios audiovisuales convirtiendo estos últimos en una vía de expresión personal. Desde luego, podemos concluir que eso ha derivado en una creciente subjetivación de los discursos documentales, que es hoy una de las tendencias expresivas dominantes en el campo del cine documental. Además, el autor tiene la hipótesis interesante de que la utilización de la primera persona en el documental latinoamericano, recurso frecuente de la última década, se basa en la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de una verdad histórica sobre los hechos traumáticos de la historia reciente.

Resignificando la lectura del pasado a través de la propia subjetividad de los realizadores, el documental subjetivo encuentra verdades parciales, tentativas y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo individual a lo colectivo, invirtiendo de esta forma la parábola del cine político militante de la década de los setenta. (Piedras, 2010: 2)

Bill Nichols (1997; 2001) nos propone un análisis sistemático del cine documental a través de varios estudios, en que postula la existencia de seis modos de representación en el cine documental: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético⁵⁵. Las inscripciones del *yo* en el discurso documental comprenden la esfera de dos de los modos definidos por Nichols: el participativo y performativo. En el modo participativo, la intervención del director se observa en forma de “mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales” (Nichols, 1997: 32). El realizador actúa como “agente catalizador” dentro de la narración. Su intervención explícita moviliza procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente reconoce que la interactividad puede repercutir de manera directa en su experiencia subjetiva y en sus afecciones. Los documentales de Michael Moore son ejemplos del modo participativo⁵⁶. El modo performativo, en cambio, es el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran; películas donde el documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla. Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, trayendo al documentalista y sus cuestionamientos más particulares hacia el centro del film. El autor es también personaje de su propia obra, provocando una aproximación afectiva entre él y su objeto de registro. Son documentales

⁵⁵ Nichols primero distingue cuatro modos documentales de presentación (expositivo, de observación, participativo y reflexivo) en su libro *La representación de la realidad* (1997) y más tarde añade los modos performativo y poético en su libro *Introduction to documentary* (2001).

⁵⁶ Michael Moore es un director de cine documental y escritor norteamericano. Es conocido por su postura progresista y visión crítica. Sus documentales más famosos son *Bowling for Columbine* (2002), en que denuncia la presencia de armas en los Estados Unidos; *Fahrenheit 9/11* (2004), una dura crítica hacia la administración Bush; y *Sicko* (2007), donde denuncia el sistema sanitario norteamericano y las estafas de las aseguradoras. En cada filme, Moore participa activamente y aparece como mentor y activista político.

cargados de una experiencia de vida, narrados necesariamente en primera persona. Para Nichols los documentales performativos crean entre el espectador y el film una dimensión afectiva inédita en lo que se refiere a la lógica dominante del lenguaje documental. Afirma que los filmes performativos dan énfasis extra a las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria que provienen del acto de contar un hecho. Son filmes auto-referenciales, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Este proceso ocurre a partir de la experiencia particular y única del autor y representa una intención de comprender la propia historia para, así, llegar al entendimiento de la memoria histórica de la sociedad. Es un proceso de dentro hacia afuera que junta elementos discursivos aparentemente antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal. Como también afirma el teórico español Antonio Weinrichter, el modo performativo tiene como propósito “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” y dar un mayor énfasis a “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2004: 49). En el análisis más detallado de los filmes del corpus veremos que los cuatro filmes del corpus incorporan el modo performativo.

Los filmes del corpus intentan documentar la propia experiencia. Si pensamos en lo novedoso de estos documentales, se evidencia cierto cuestionamiento de las herramientas – como por ejemplo, la entrevista testimonial– con las que solía expresarse el documental. En la modalidad introspectiva resulta inviable ofrecer una versión definitiva de los hechos narrados. Donde en el documental tradicional se aceptaba como verdadero aquello que la voz en *off* pautaba, ahora las imágenes ya no están permanentemente subordinadas a la voz. Voz e imagen fluctúan, comparten la autoridad sobre el sentido del texto, se desdican o se acompañan. También pueden desconfiar la una de la otra, si no de sí mismas. Como afirma Silvina Rival,

se trata, de una responsabilidad compartida entre una primera persona –que muchas veces se muda de la voz *off* a una puesta en cuerpo en el interior de la imagen–, la imagen y, por último, una tercera persona, que nunca es el entrevistado, sino el espectador. De ahí que la función primordial de estos films sea presentarse como una obra en construcción, abierta. El discurso sobre el mundo que configuran nunca resulta clausurado. (Rival, 2007: 17)

Según Rival (2007: 17), los documentales personales también se podrían considerar como filmes de la sospecha, debido a la desconfianza sobre la posibilidad de obtener una verdad del mundo gracias al mero registro. Se pone en evidencia el proceso de construcción de un discurso. Los filmes del corpus reconsideran el pasado –el terrorismo de Estado y la militancia de los 70– a partir de la experiencia subjetiva, y en el que el suceso se configura desde lo individual, aunque desbordando las intenciones enunciativas del propio film. A partir

de una fractura familiar nace una visión política que se transforma en el infructuoso registro de una memoria cuyo destino es ser compartida, o sea, ser social y no personal. Al intentar recrear las figuras ausentes de los padres y una relación paterno-filial posible, los filmes parecen quedar hermanados por el mismo espíritu de orfandad, por la misma necesidad de adentrarse en la memoria y por el mismo impulso de reinventar un “yo” desde el cual generar un discurso sobre lo vivido.

1.3 Reflexiones teóricas sobre el duelo

1.3.1 Los trabajos de duelo

Uno de los objetivos de la tesis es proponer la producción cinematográfica de los hijos de desaparecidos como una de las formas simbólicas de presentar una narración específica de los trabajos de duelo (Ricoeur, 1999; Freud 1979 [1917]) sobre el trauma vivido por la represión y la violencia política durante la última dictadura militar. Estas presentaciones de los trabajos de duelo “aparecen” subjetivados en el cine. Entendemos el duelo como un proceso que los filmes ponen en escena desde lugares diferentes. Vamos a mirar el lugar desde el cual se organiza la narración: en algunos casos se pone en escena el trabajo de duelo, mostrándolo todavía en proceso, mientras que en otros casos se organiza la narración desde la aceptación de la pérdida. Antes de abordar específicamente como estos filmes narran o ponen en escena el trabajo de duelo, debemos detenernos en este capítulo en los conceptos específicos de la teoría psicoanalítica, como *experiencia*, *trauma*, *transmisión del trauma*, *duelo* y *melancolía*.

Los hijos de desaparecidos, en nuestro caso los cuatro directores de los filmes del corpus, experimentaron de forma directa las consecuencias de la última dictadura militar en Argentina: sufrieron la ausencia de su(s) padre(s) o madre, y algunos como Bruschtein y Roqué además sufrieron el destierro, el exilio, el vivir entre el acá y allá, el pertenecer y no pertenecer. Estas experiencias⁵⁷ dejaron sus huellas, tienen marcas traumáticas. Según LaCapra (2001), el *trauma* es una experiencia disruptiva que desarticula el ser y que crea huecos en la existencia; tiene efectos tardíos que difícilmente se pueden controlar y que tal

⁵⁷ Dominick LaCapra apunta que la *experiencia* en realidad es la *memoria de la experiencia*, mientras que Agamben (2001) habla de “la incapacidad de tener y transmitir experiencia”, derivado del concepto benjaminiano de “la pobreza de experiencia”. Ernst Van Alphen (1999) apunta que la experiencia depende del discurso; formas de experiencia no dependen meramente del evento o de la historia que es experimentado, sino que también del discurso con que se expresa/piensa/conceptualiza el evento.

vez nunca se pueda controlar completamente⁵⁸. Dicho de otro modo, el trauma afecta las formas de narrar la identidad o las formas de relato que tienen la ilusión autobiográfica. Según Van Alphen (1999), el trauma es una experiencia fallida, o sea el trauma es causado por la imposibilidad de sentir y memorizar la experiencia⁵⁹. La última dictadura militar en la Argentina dejó huellas en toda la sociedad argentina, o sea al nivel de lo colectivo, pero también al nivel personal. Para los hijos de desaparecidos, la ausencia de sus padres dejó marcas traumáticas. Además, muchas veces esta ausencia fue acompañada por silencios, o por el ocultamiento de la verdad porque eran niños pequeños todavía. Muchos de ellos no tienen casi recuerdos de su experiencia de entonces, fueron descubriendo la verdad de poco a poco y tardíamente y están limitados a los relatos incompletos o mitificados transmitidos por otros familiares o compañeros de sus padres desaparecidos.

También hay que tener en cuenta que en el caso de los hijos de desaparecidos, se trata de la experiencia de una persona de segunda generación, o sea que no solamente tiene que tratar con su propia experiencia de crecer sin su(s) padre(s) y en el caso de los exiliados, en otro país, sino que su memoria de experiencia también es influida por la experiencia fallida de sus padres durante la dictadura militar. Podemos hablar de un *trauma transgeneracional*. En cuanto a la transmisión generacional, como podemos leer en Kaufman (2006), el psicoanálisis investiga y trabaja sobre la historia personal y familiar en la búsqueda de comprender lo subjetivo y dilucidar los conflictos a través de la estructura narrativa de la *novela familiar* (Freud, 1979 [1909]). Este modelo se centra en un relato construido sobre un sentido de verdad a la medida de la experiencia de cada sujeto y de su historia vital, y habla de núcleos de significados investidos de las idealizaciones previas al discernimiento crítico y a las tensiones que la sexualidad problematiza. Sobre estos núcleos, que ligan a hijos con padres en los deseos y ensoñaciones de la infancia, se construyen versiones y verdades narrativas, que la clínica deconstruye y revisa en sus dimensiones imaginarias y simbólicas. Quienes intervienen en la red generacional, mayores y nuevos miembros, se vincularán transmitiendo y recibiendo historias, contingencias vitales o silencios que encontrarán eco o multiplicarán enigmas y secretos.

Como parte del eslabonamiento generacional, la mirada curiosa de los jóvenes al escuchar narrativas sobre personajes y circunstancias contingentes del tiempo pasado convierten esas historias en imaginarios de época y a la vez en figuras de identificación, que configuran parte

⁵⁸ “Trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never fully mastered.” (LaCapra, 2001: 41)

⁵⁹ Según las definiciones de LaCapra y Van Alphen, resultan contradictorias las expresiones “experiencias traumáticas” o “memorias traumáticas”, como la imposibilidad de experiencia causa el trauma. Es mejor hablar de “experiencias fallidas” o simplemente “trauma”.

de las tensiones entre lo legado y lo que se apropia y reinterpreta en el mundo de representaciones subjetivas. Viajes de palabras a mundos y escenarios del tiempo pasado que convierten a las generaciones recientes en cazadores de historias y fantasías sobre la vida de padres y ancestros. (Kaufman, 2006: 49)

Las experiencias fallidas, vividas por causa de la última dictadura militar en Argentina, son experiencias que han tocado los límites de lo que puede ser inscripto en el mundo psíquico y sólo encuentra espacio en silencios, memorias fragmentadas y en el proceso de trabajar el duelo. En el eslabonamiento generacional, se generan vacíos de sentidos en los hijos de algunas familias que han experimentado pérdidas y desapariciones; en parte porque no tienen conocimiento sobre la historia personal o sobre los proyectos políticos de los que han estado involucrados y de los que ya no están, porque hubo silencios sociales y hay olvidos necesarios para seguir viviendo. Estos huecos evidencian las marcas traumáticas en miedos y terrores transmitidos y en herencias de silencios que bloquean curiosidades, vedando el acceso a la historia familiar y a las tensiones y luchas de esa década. Para algunos jóvenes de esas familias, los silencios y olvidos freudianos de la historia se convierten en la necesidad de una búsqueda activa y persistente, sea expresada en participación política o en deseos de rescatar narrativas del pasado para reescribir memorias desde sus perspectivas actuales (Kaufman, 2006: 68).

Los directores de los filmes que analizamos intentan captar la memoria y poner en escena el trabajo de duelo de su experiencia personal, a través de la filmación de un documental y la reconstrucción de la historia de vida de su(s) padre(s) o madre. Nuestra hipótesis es que estos documentales son recursos performativos para poder procesar el duelo. LaCapra (2001) hace la distinción entre *working through* y *acting out*⁶⁰, relacionándolos con los conceptos de Freud (1979 [1917]) del *duelo* y la *melancolía*. Una lectura del texto “Duelo y melancolía” nos enseña que para Freud, el duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. Ahora bien, LaCapra (2001) afirma que el duelo incluye elaborar el trauma (*working through*) y aceptar la *pérdida*, mientras que la melancolía se queda atrapada en la repetición compulsiva de actuaciones (*acting out*) y la *ausencia*, lo que lleva consigo la imposibilidad de cerrar o de encontrar una salida. Por esta razón, LaCapra distingue entre *pérdida* y *ausencia*, y entre los conceptos freudianos *duelo* y *melancolía*. No obstante, en el caso de los filmes del corpus, no se trata del *acting out*, sino que ponen en escena el *working*

⁶⁰ En la versión en español de su ensayo *Resistiendo al Apocalipsis y repensando a la historia* (2009), se tradujeron los términos a elaboración (*working through*) y repetición (*acting out*).

through sus experiencias con marcas traumáticas. Son documentales que muestran el trabajo de duelo.

Ahora bien, indagemos más en detalle como el cine puede poner en escena el trabajo de duelo (Rodríguez Marino, 2007: 89-90). El cine, como cualquier otra producción cultural, es una forma de representación que siempre está mediada (Van Alphen, 1997: 10-11). Toda representación es performativa y las dificultades para reintroducir los males sufridos, las disputas políticas y los vejámenes del terrorismo de Estado forman parte de las dificultades para integrar los “silencios profundos” o los “olvidos estratégicos” (Sturken, 1997: 7) en un relato. Si la posibilidad de narrar la experiencia con marcas traumáticas vivida en el pasado está marcada por dejar atrás una parte del pasado y, al mismo tiempo, por acercarse desde el presente al pasado pero de forma distanciada (Jelin, 2001: 95), esa aproximación deja la huella de los “olvidos evasivos” (Ricoeur, 1999). Esos olvidos como los silencios profundos son algunos de los elementos que en el cine aparecen como figurativos, pre-discursivos. Esos olvidos que prefiguran cualquier práctica comunicativa porque no es posible decir sin que algo quede atrapado en el olvido, así como no es posible recordar sin olvidar. El silencio también forma parte del proceso comunicativo, lo no dicho como parte indisociable de lo dicho porque el silencio está cargado de palabra. En el cine los silencios y los olvidos son las marcas que el proceso de comunicación deja sobre el “trabajo de la memoria” (Jelin, 2001). De esta forma, el cine expone parte del “trabajo de duelo” (Freud, 1979 [1917]) y el de memoria sobre la desaparición forzada de personas, la apropiación ilegal de niños, la tortura, el asesinato por motivos políticos y el exilio político. Lejos estamos de restituir el pasado, las ausencias no son eliminadas sino que el cine colabora en la reconstrucción fragmentaria e incompleta de ese pasado desde el presente (Huysen, 1995: 3).

Regresando a los acontecimientos traumáticos de la historia reciente argentina, la desaparición programada de los cuerpos es insoportable para los sobrevivientes. Para aquellos que quedan, para poder procesar el duelo el sufrimiento necesita poder anclarse en un lugar y en relatos. La desaparición forzada de personas quiebra con todos los modos y modelos habituales de despedida y de duelos ante la pérdida. La ausencia del cuerpo del desaparecido implica un efecto multiplicador del dolor, que bloquea el sostén de los rituales familiares y culturales para los lazos que inauguran o despiden a los miembros de la cadena generacional. El cómo, dónde y qué destino tuvieron los desaparecidos se ha convertido en un interrogante que los responsables de las desapariciones mantienen en suspenso perverso, produciendo una suerte de inmovilidad en los procesos de elaboración de duelos, pues mantiene vigentes la incertidumbre y las heridas como legado y extensión de la política del terrorismo de Estado.

Así que, cuando está ausente el cuerpo del desaparecido, se mantiene una duda interminable en cuanto a la realidad de la muerte y la imposibilidad del rito funerario que debe canalizar el trabajo de duelo en el sentido de Freud. Como describe Déotte (2000), retomando a Loraux (1981), ya en Atenas, durante los funerales oficiales, la presencia de los desaparecidos en los combates fue simbolizada por la exhibición de una cama vacía y un orador para homenajearlo en su oración fúnebre. Además, se elevaba un ataúd vacío para todos aquellos cuyos restos no podían ser encontrados e invitaban las almas de los muertos a adueñarse de él. De este modo, se evitaba que el alma del muerto estuviera condenado a vagar sobre el *Styx* durante cien años⁶¹. La función del ritual funerario es doble: por un lado, resolver el destino del muerto asignándole un lugar y, por otro lado, comprometerse con los sobrevivientes marcados por la pérdida reglamentando el duelo y movilizándolo a sus alrededores.

La paz de los vivos [...] sólo se obtiene mediante los ritos necesarios de la muerte que se apoyan esencialmente en la atención prestada al cadáver o a su sustituto. Este último exige respeto y consideraciones, anclaje en un lugar para su puesta en memoria. (Déotte, 2000: 95)

La desaparición forzada conlleva una ausencia triple: de un cuerpo, de un momento reservado al duelo y de una sepultura, tres condiciones necesarias de las sociedades occidentales y modernas para integrar la muerte al sistema simbólico. Comparando la experiencia de las madres en Atenas con las madres de Buenos Aires, debemos preguntarnos ¿qué ocurre para un individuo, una ciudad, un país, cuando la pérdida continua de millares de individuos se niega a ser enunciada, explicada y ritualizada? ¿Qué pasa cuando se prohíbe la memoria, cuando se prohíbe el duelo? Cuando se les prohíbe a los vivos enterrar a sus muertos negándoles sus cuerpos o sus últimos relatos, pareciera que el espacio público y político, el pasado, la filiación, la sobrevivencia misma se encuentran devastados para siempre. Como se prohibió el cementerio y por lo tanto el duelo a las madres de Buenos Aires, ellas tomaron la plaza para reclamar justicia y verdad. Ahí hay una diferencia con las madres en Atenas:

las quejas femininas son desplazadas de las calles de Atenas. Las mujeres sólo aparecerán después en el cementerio, único lugar donde sus lamentos serán autorizados aunque codificadamente. (Loraux, cit. en Déotte, 2000: 95)

En estos tiempos, hubo una distinción clara entre lo público y lo privado. En los funerales privados, el duelo de las madres estaba reglamentado, mientras la ciudad debía mantenerse

⁶¹ En Argentina, hasta hace varios años no se podía aceptar la muerte de los desaparecidos. Los familiares utilizaban otras estrategias visuales para conmemorar a los desaparecidos: poner fotografías en su casa, llevar la foto impresa de su hijo en la camisa como hacían las Madres de Plaza de Mayo, etc. Podríamos comparar el rito del funerario en Atenas con los lugares de memoria en Argentina instalados desde que el Estado reconoció la desaparición de estas personas. Pensamos por ejemplo en las placas conmemorativas y en centros de detención que se han convertido en espacios públicos para la memoria.

estable, no dividirse, es decir, olvidar. Cuando se niega hacer el duelo en el espacio público, cuando se prohíbe establecer una memoria, elaborar un duelo, solo se produce una ira frente al este silencio impuesto. Esto nos lleva al apartado próximo, donde abarcamos la categoría de la *memoria airada*.

1.3.2 La memoria airada

Nos gustaría introducir un nuevo término en cuanto al duelo, basado en la lectura de Nicole Loraux (1998) y propuesta por Paula Rodríguez Marino (2004, 2006 y 2007): *la memoria airada*. Esta categoría surge de la necesidad de reevaluar conceptos como “memoria colectiva”, “memoria discursiva” y “memoria mediática” que son utilizados en los estudios de la relación entre la memoria y los medios de comunicación, pero que, cuando se trata del análisis cinematográfico, incorporan conflictos y dificultades. La especificidad del cine y las particularidades de los filmes sobre el terrorismo de Estado y la última dictadura militar presentan desafíos, que nos llevan a proponer la noción de *memoria airada* para abordar la subjetivación de la memoria. Veremos que la memoria airada acompaña al proceso de duelo y que implica el derecho a la ira por los malos sufridos.

Loraux (1998) habla de la amnistía y la amnesia causadas por una estrategia del olvido: la prohibición de la memoria. La autora toma dos ejemplos de prohibición de recordar(se) en la Atenas del siglo V antes de nuestra era, una bien al comienzo del siglo y la otra bien al final. El primero es que los atenienses impusieron una multa de mil dracmas a una compañía de teatro por haber representado la tragedia de Frínico en la obra *La toma de Mileto*. Se trata de la narración del alzamiento de Jonia en 494 y el modo en que los persas aplastaron la revuelta apoderándose de Mileto, a la que despoblaron y cuyos santuarios quemaron. A través de un decreto de la asamblea del pueblo, los atenienses expresaron su molestia por haber(les) recordado desgracias que les concernían sólo a ellos, y se propusieron prohibir para el futuro toda representación de *La toma de Mileto*. El pueblo ateniense hizo saber que no soportaba que se le presentara en escena lo que lo afectaba dolorosamente, lo que tenía sus consecuencias para la tragedia. El segundo ejemplo es la prohibición de fines del siglo que apuntó a cerrar el paso a cualquier rememoración de “desgracias” que, esta vez, afectaron directamente al sí mismo de la ciudad, desgarrado desde dentro por la guerra civil.

Después de la derrota militar de Atenas y de la sangrienta oligarquía de los Treinta, la prohibición de “recordar las desgracias” sella, en 403, la reconciliación democrática. Llamamos a esto amnistía modelo, paradigma de todas aquellas que conocerá la historia occidental. (Loraux, 1998: 30)

El decreto de 403 antes de nuestra era proclamaba la prohibición: “está prohibido recordar las desgracias”. Pensando en los términos de amnistía y amnesia, y las estrategias de prohibir la memoria, vemos una relevancia para la historia reciente argentina. En ciertos momentos después de la instalación de la democracia –no fue así antes de las leyes de impunidad y tampoco desde 2003– han prevalecido las estrategias del olvido, con las leyes del Punto Final y Obediencia Debida, y las leyes de impunidad que decretó el presidente Carlos Menem. Tanto la aparición de la agrupación Madres de Plaza de Mayo, como la agrupación H.I.J.O.S. y los filmes hechos por hijos de desaparecidos surgen en esos años específicos como estrategia del no-olvido, como reacción a la prohibición de la memoria, o sea como la irrupción de la *memoria airada*.

Rodríguez Marino aplica la noción de la *memoria airada* por primera vez a *Los Rubios* y *Papá Iván* en 2004 y más tarde la desarrolla con más detalle a través del análisis de *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, uno de los filmes que inaugura las contra-narraciones sobre las consecuencias de la represión ilegal en la Argentina, como una estrategia de transmisión de lo traumático en la memoria. El concepto de *memoria airada* tiene que ver con la figura de Antígona en la antigua Grecia, con la irrupción de la ira en el espacio público encarnada en figuras de mujeres, y Rodríguez Marino (2006) la postula a partir de la lectura de Loraux (1998).

La figura de Antígona –según Nicole Loraux– ha sido caracterizada por su negación al olvido, por la insistencia de su demanda y por dotar de una respuesta subjetivada a una situación de violencia. De allí, también, que en la Argentina hayan existido las reposiciones y relecturas de Antígona orientadas hacia las consecuencias del terrorismo de Estado. (Rodríguez Marino, 2006: 9)

Intentemos definir el concepto de *memoria airada* (Rodríguez Marino, 2004, 2006 y 2007). Coexisten dos aspectos. Por un lado, se trata de la reelaboración del pasado realizada desde el presente, atisbos de rememoración y del trabajo de recuerdo. Por otro lado, está el aspecto que es el núcleo de la *memoria airada*, o sea la memoria identificada con la querrela que se diferencia de la rememoración y del *working through*. Ese aspecto de la memoria airada intenta revertir la mirada institucionalizada del espectador. Es una estrategia de inscripción de lo traumático en la producción cultural y en las prácticas filmicas. Hay una concepción de la ira que no está vinculada sólo al trabajo de duelo, sino que también contiene el encriptamiento propio de lo traumático, procedimientos, huellas y elementos pre-narrativos, subjetivados en la producción filmica. La *memoria airada* es “una estrategia de transmisión de lo traumático” (Rodríguez Marino, 2006) en las producciones y en los espacios político-culturales. Insta a rememorar y, a la vez, a repetir el pasado conflictivo, y de esta manera inscribe los trazos del

trauma histórico en la memoria. Rodríguez Marino apunta que la *memoria airada* surge a medida que se percibe la prohibición, o cuando hay una prohibición sobre la transmisión generacional de las situaciones límite (Rodríguez Marino, 2006: 12). La memoria airada plantea una resistencia a la ley, al pacto ciudadano y convive con la exigencia del “no olvido” y del olvido. El “no olvido”, “lo inolvidadizo” estaría siempre acompañado por su borradura (Loraux, 1998). El no olvido es de difícil implementación y se funda en la ira y en el duelo, se trataría de la oposición entre la lógica de la política y la lógica del duelo.

El dolor y la ira reaparecen –desde la tragedia griega– en la ficción y la ‘memoria airada’ es una estrategia que desafía ‘lo no dicho’ por las memorias oficializadas y por esto está ligada, de forma indisoluble al sistema sexo/género pero también a la cuestionable bipartición entre los espacios público y privado. (Rodríguez Marino, 2007: 97)

Tanto en *Un muro de silencio* como en los filmes de los hijos de desaparecidos que estudiamos en esta tesis, aparece la memoria airada. *Un muro de silencio* dialoga con una época anterior en la historia argentina cuando la memoria de la última dictadura militar no formaba parte de los discursos oficiales, y reintroduce las querellas internas entre los familiares de detenidos-desaparecidos, exiliados y los que afirmaban no saber nada. Los filmes de los hijos de desaparecidos dialogan con las películas hechas sobre el tema anteriormente, introducen la querella con la generación de sus padres y la memoria vigente, construida por esta misma generación, y expresan la voz de una nueva generación. En el análisis, aplicaremos la noción de la memoria airada a los filmes del corpus con más detalle.

Capítulo 2: Análisis de la fotografía, la voz y el duelo en los filmes

2.1 Análisis del uso de las fotos en los filmes

La propuesta de este capítulo es estudiar las estrategias de representación⁶² y reconstrucción del pasado a través del uso de las fotos en las películas de los hijos de desaparecidos. Analizaremos detalladamente el uso de la fotografía en los cuatro filmes del corpus: *Papá Iván* (2000), *Los Rubios* (2003), *Encontrando a Víctor* (2004), y *M* (2007)⁶³. Nos centraremos en las preguntas siguientes: ¿Se representa la figura del desaparecido a través de fotos? ¿Qué tipo de fotos son? ¿Son fotos públicas o privadas? ¿Son fotos de familia o fotos carnet? ¿Tienen una función rememorativa, ilustrativa, de restitución? ¿Son fotos en blanco y negro o en color? ¿La figura del desaparecido aparece solo o acompañado (de familiares, de otros militantes) en la foto? ¿En qué momento del relato aparece la foto? ¿Qué relación hay entre la foto y el encuadre o plano (plano general, medio, primer plano)? ¿Qué rol cumple la foto? En los cuatro filmes del corpus, los hijos de desaparecidos se ponen detrás de la cámara para buscar con la lente a sus padres y también a sí mismos. Intentan reconstruir su propia identidad y llenar los vacíos que la ausencia de sus padres provocó en sus vidas. Como afirma Berger (2008), el cine realizado por los hijos de desaparecidos se topa con varios problemas.

El cine realizado por los hijos de desaparecidos se enfrenta con la imposibilidad de llenar la ausencia y con las dificultades de construir desde este umbral una identidad propia. En tanto que memoria individual, estas películas tienen que evocar a los padres desde la ausencia, desde el vacío que dejaron aquellos que desaparecieron en su materialidad. (Berger, 2008: 33)

Esta evocación se hace sobre todo a través de testimonios, entrevistas y fotografías.

Papá Iván y *Encontrando a Víctor* siguen más bien el formato del documental clásico: el pasado se reconstruye a través de entrevistas con familiares, y en el caso de *Papá Iván*, también se suman entrevistas con diversos ex-Montoneros y ex-compañeros de militancia de su padre, y archivos históricos como extractos de periódicos de la época y grabaciones del golpe de estado del 1976. En ambos casos, la hija se exilió con la madre a México, mientras que el padre se quedó en Argentina, y tanto María Inés Roqué como Natalia Bruschtein se preguntan ¿por qué su padre se quedó en Argentina?, ¿por qué eligió la militancia sobre la

⁶² Recordemos que el cine, como cualquier otra producción cultural, lejos está de presentar el acontecimiento sin mediación y que toda representación es performativa (Van Alphen, 1997 y Sturken, 1997).

⁶³ De ahora en adelante, para citar o poner referencias a los filmes, nos limitaremos al título. Queda implícito que se trata de: *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein y *M* (2007) de Nicolás Prividera.

familia?, y ponen en duda su estatus de héroe. *Los Rubios* y *M* son documentales más bien innovadores y híbridos. En las palabras de Berger, “en sus películas construyen un nuevo espacio narrativo para la memoria, el del intersticio, el lenguaje hibridizado, problematizando la ausencia en lugar de intentar llenarla” (Berger, 2008: 30). *Los Rubios* juega con la ligera frontera entre ficción y documental, inserta fragmentos de animación y hace uso de la técnica de distanciamiento brechtiano con el desdoblamiento de la protagonista⁶⁴ y con los testimonios y las entrevistas mediadas en monitores de televisión que constituyen el fondo para otra acción paralela en el presente. Lo innovador de *M* es que Nicolás Prividera expone que, en su búsqueda, ni los testigos ni las instituciones oficiales logran dar respuestas, sino que se plantean cada vez más preguntas e incertidumbres. “*M* es una película sobre la insuficiencia de las narraciones testimoniales” (Berger, 2008: 32). Son 142 minutos, que sirven como símbolo de una búsqueda sin fin, de un análisis constante del pasado y de la responsabilidad política tanto del Estado como de la sociedad civil. *M* cuestiona la posibilidad de presentar a partir del testimonio y en este sentido va más allá que *Los Rubios*. El filme de Carri propone la imposibilidad de la representación misma, al colocar los testimonios en los monitores, da cuenta de que también han sido contruidos y que son igualmente narrativas y no reflejos de la historia.

Los cuatro filmes tienen en común que recurren a fotografías en la construcción de su relato personal. Utilizan tanto fotos privadas como públicas, fotos en blanco y negro y fotos en color, fotos de familia y fotos carnet. Tanto *Papá Iván* como *Encontrando a Víctor* empiezan con una foto del ámbito privado en blanco y negro. *Papá Iván* comienza con la cara de María Inés en primer plano, y luego con el zoom-out nos damos cuenta de que es un retrato familiar en blanco y negro con su hermano y su padre. Mientras, se escucha la voz en *off* de María Inés, leyendo la carta en la que el padre les explica a ella y a su hermano qué pasó con él.

⁶⁴ Analía Couceyro es la actriz que representa a Albertina Carri, pero la directora misma también aparece en el filme.



Imágen 1: Foto familiar en *Papá Iván*, primer minuto

Por su parte, *Encontrando a Víctor* empieza con una foto en blanco y negro de Víctor, en plano general posando en la calle.



Imágen 2: Foto de Víctor Bruschtein en *Encontrando a Víctor*, primer minuto

Víctor dejó esta foto a su hija Natalia para que ella no lo olvide y lo reconozca cuando lo vea de nuevo. En ambos casos, la foto combinada con las palabras del padre invitan al espectador a reconocer la pérdida, la ausencia de la figura paterna que es la clave del filme. Se trata de la presencia a través de la voz o de la palabra de quien está ausente, acompañado de una foto que siempre es de orden indicial, indica ausencia. A través de su imagen y su voz, se restituye la figura del padre. A lo largo de *Papá Iván*, van apareciendo fotos familiares en blanco y negro, de Julio Roqué cuando era pequeño, de su boda, con compañeros en la escuela donde daba clases, con amigos en una fiesta. Estas imágenes no solamente tienen una función

rememorativa, sino que cumplen el rol del personaje del padre, cuyo relato se escucha en la carta a través de la voz de María Inés. También aparecen dos series de fotos de familia en blanco y negro, a los 13 y 30 minutos, en que se retratan a la pequeña María Inés, su hermano y/o a la madre Azucena Rodríguez, de nuevo acompañados con la voz en *off*. Estas fotos representan claramente a la ausencia de la figura del padre, y la ruptura amorosa e ideológica entre el padre y la madre.

Tanto en *Encontrando a Víctor* como en *Papá Iván*, ambas hijas intentan llenar los huecos sobre la vida de sus padres a través de entrevistas familiares. Al principio del documental la cámara pasa por el Club Atlético de San Telmo, que funcionó como centro de detención en 1977-1978. La cámara se detiene en la silueta que dibujaron en la arena debajo de la autopista, y aparece el título: *Encontrando a Víctor*⁶⁵. Esta escena evoca al mismo tiempo lo público y lo privado: de un lado, el “Siluetazo” y los “treinta mil de desaparecidos” en Argentina y, de otro lado, la búsqueda personal de Natalia para saber ¿quién era su padre?, y sobre todo ¿por qué se quedó en Argentina? Las fotos que Natalia usa en su película son todas fotos familiares, en blanco y negro, que guían al espectador en la historia de la familia y cumplen el rol de representar el personaje del padre. Vemos a Víctor con Natalia de bebé en sus brazos, Víctor con sus hermanos de adolescente, Víctor y sus hermanos con el abuelo Santiago. Hay que destacar que la madre de Víctor, Laura Bonaparte, era psicóloga que se hizo reconocida en la escena pública argentina por estar en Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora, y su hermano Luis es periodista. Así que, en el momento de hacer el filme, ya son figuras públicas, reconocidas por el espectador.

Ahora bien, además de las fotos de la atmósfera privada, también se insertan fotografías públicas en *Papá Iván*. La primera figura en un artículo de prensa con título “Cayó jefe máximo de los montoneros en Argentina”, que se muestra a los 43 minutos. Se trata de una foto carnet en blanco y negro, la típica foto usada para identificar a alguien institucionalmente. En otro artículo titulado “La muerte del cabecilla montonero en la Argentina”, se muestran dos fotos de su cara en blanco y negro, una de frente y otra lateral, como las fotos policiales de un criminal. La cámara hace el zoom a la cara de Julio Roqué, que va desapareciendo en la imagen siguiente del Río de la Plata. Esta secuencia evoca la muerte del comandante Roqué⁶⁶. Al los 47 minutos, se muestran dos fotos más que hacen

⁶⁵ Nos parece interesante destacar que al principio el filme se llamaba *Buscando a Víctor*, poniendo el acento más bien en la búsqueda, mientras que ahora el acento se encuentra en el encuentro.

⁶⁶ Tomamos en cuenta que el Río de la Plata funciona como metáfora de la muerte en las películas que tratan la última dictadura militar en Argentina, visto que en los “vuelos de la muerte” las personas detenidas y desaparecidas por el régimen militar fueron echadas vivas al río.

hincapié en la identidad revolucionaria de Roqué. La primera muestra a Julio Roqué con una ametralladora y la segunda es una foto que celebra a Roqué como comandante de los Montoneros. Todas estas imágenes no son solo fotos públicas, sino que son fotos con lectura política que interpelan la lectura intimista del resto de las fotos y tienen una función específica en el filme: cuestionan la heroicidad del padre y su elección por la lucha armada en lugar de la vida familiar.

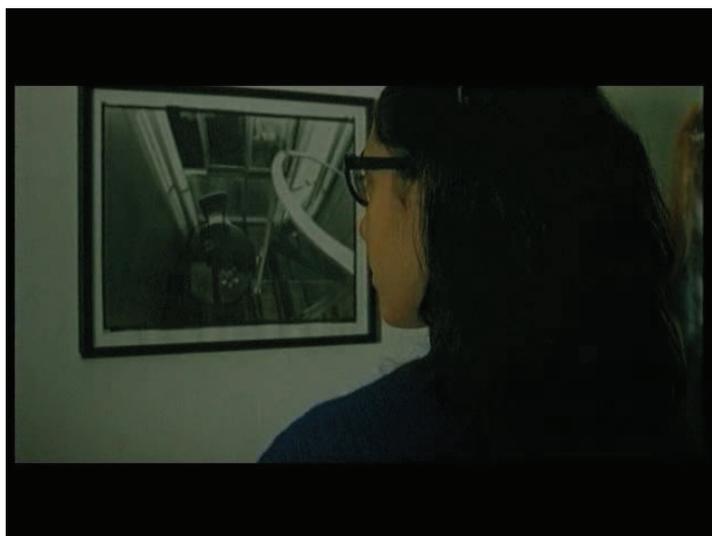
Los Rubios difiere de las otras películas del corpus en su estrategia de inserción de fotografías. No se encuentran tantos archivos fotográficos, y cuando aparecen, hay dos posibilidades. En un caso, no forman la parte central del plano: a los 8 minutos se muestra a Albertina en el coche hojeando un álbum familiar, a los 20 minutos Analía mira fotos familiares mientras llama al Equipo Argentino de Antropología Forense, y en las escenas en la habitación se pueden distinguir fotos familiares pegadas en la pared. En otro caso, forman parte central del plano, pero se corta la imagen de los padres.



Imagen 3: foto familiar en *Los Rubios*, 48 minutos

A los 33 minutos, y de nuevo a las 48 minutos, la cámara va pasando, en zoom, sobre un collage de fotos familiares. Es notable que todas las fotos están puestas de tal manera que los padres quedan tapados, y sólo se ven a las hijas. Se elige mostrar a las hijas y no a los padres porque el planteo del filme es que no hay posibilidad de restituir la ausencia. Es un filme hecho desde la perspectiva de la hija, pero va más allá que eso: es un planteo sobre el trabajo de memoria y una afirmación sobre cómo la imagen no restituye. Para Carri, la mejor estrategia de representar la ausencia de sus padres es no intentar restituir esta ausencia con imágenes de ellos. Ella evoca a sus padres con otras estrategias: por testimonios, por su

escritura⁶⁷, por cartas, por recuerdos de su infancia. Evoca a sus padres por la vía del testimonio o de sus propias palabras, pero mayoritariamente son otros quienes hacen mención, justamente para demostrar la imposibilidad de restituir la ausencia a partir de la palabra de otros. Una vez que hay ausencia, no hay forma de representarla. Las escenas de animación en *playmobil*⁶⁸ son pasajes que muestran la fantasía infantil ante la imposibilidad de explicar la ausencia física de los padres. Los *playmobil* son íconos de la infancia argentina de los años setenta, y la escena en que los padres son aspirados por un plato volador se refiere a cómo un niño podría representar la ausencia. La misma escena da cuenta de la falta de conformidad por parte de la Albertina Carri adulta con los relatos que recibió de niña. Lo mismo expresa la voz en *off*: “*primero me dijeron que estaban trabajando en otro país*” (*Los Rubios*, 41 minutos), seguido por una foto en blanco y negro de Albertina y su clase en el colegio, una referencia al pasado y su ingenuidad muerta. Hay otra escena significativa, que demuestra como una foto puede conmover, y a través de la cual Albertina logra evocar a sus padres. En la escena vemos a Analía Couceyro mirando una foto en su habitación, en blanco y negro, mientras que la voz en *off* emite sus pensamientos:



Imágen 4: Foto de Paula L. en *Los Rubios*, 49 minutos

⁶⁷ Referimos al libro escrito por Roberto Carri “Isidoro Velázquez, formas pre revolucionarias de la violencia”, del cual Analía lee una parte al principio del filme, y que también está puesta claramente en escena varias veces.

⁶⁸ En *Los Rubios*, se insertan varias escenas de animación con figuras de *playmobil*. Estas escenas reconstruyen la memoria de infancia de Albertina, mostrando cuando estaba en el campo con su familia o cuando hubo un asado o alguna fiesta ahí. Son momentos del pasado reales o inventados. Otra escena muestra la misma figura de *playmobil* con diferentes gorros y accesorios. Funciona como ilustración del texto que se escucha en la voz en *off*, sobre la construcción de la propia identidad en ausencia de las figuras paternas. La última escena construida con figuras de *playmobil* reconstruye el secuestro de los padres por extraterrestres, una invención infantil sobre la desaparición.

“Me acuerdo que cuando fui a enmarcar esta foto, me encontré en la casa de Marcos con un trabajo fotográfico increíble. Eran fotos en un matadero. Yo estaba con una amiga y nos quedamos anonadadas mirando estas fotos. Ella me dijo: a esta persona la torturaron. Yo pensé: las fotos son buenas pero mi amiga está loca. La autora de las fotos se llamaba Paula. Tan solo Paula, y el marquero no tenía más datos. Me sentí un poco ridícula al verme enmarcando una foto tan frívola pero, así soy, pensé. No me gustan las vacas muertas. Prefiero las arquitecturas bonitas. Y me fui. Unas semanas más tarde mi hermana me llama llorando. Y me dice que conoció a la única sobreviviente del centro clandestino donde estuvieron nuestros padres. La persona era la autora de las fotos.” (Los Rubios, 49 minutos)

El tema de la foto dió lugar a un debate intenso porque se trataba de Paula Luttringer⁶⁹, una ex militante quien estuvo en el mismo centro de detención que los Carri, Héctor Oesterheld y Pablo Szir. Este último hizo el filme sin terminar de *Los Velázquez*⁷⁰ sobre el libro de Carri. A través de esta escena, Albertina Carri introduce por medio de lo audiovisual la certeza de la muerte, y a ella o a quienes pudieron escapar a la muerte.

También en *M*, Nicolás Prividera hace uso de fotografías. La película es el resultado de un largo proceso de investigación para comprender los hechos que llevaron en 1976 a la desaparición de su madre, Marta Sierra, cuando él tenía seis años. Junto con su hermano Guido decidieron emprender una causa penal, involucrando a Jorge Zorreguieta, Ministro de Agricultura del gobierno militar del General Jorge Videla. Al principio del filme, cuando llaman a Nicolás por una entrevista en la radio, saca una caja que estaba guardada con viejas fotos familiares, en blanco y negro. Esta escena forma parte de la introducción, y parece una metáfora: Nicolás abre de nuevo la caja de fotos ahora que decidió abrir la investigación. Un poco después vemos que Nicolás ordena viejas fotos de carnet en blanco y negro de Marta, mientras escuchamos que ellos quieren saber lo que pasó con su madre. Nicolás evoca sus derechos de ciudadano a la información y a la verdad, mientras que pone en escena las fotos carnet, o sea el símbolo por excelencia de la identidad de su madre. La foto carnet, sacada por la Policía Federal, era símbolo de cómo se administraba el poder, era una forma de registro de los ciudadanos que se colocaba en el DNI y en la cédula de identidad. Luego, a los 7 minutos, hay una secuencia de estas fotos carnet de Marta, en primer plano. Esta secuencia nos lleva al

⁶⁹ Florencia Larralde Armas nos explica quien es Paula L. “Paula Luttringer ingresa al mundo fotográfico gracias a su serie *El matadero* que fue premiado en 1999 por PHotoEspaña. Se trata de tomas del trabajo en un frigorífico, los animales son conducidos a la muerte por operarios que nunca muestran sus rostros. Éste fue su primer intento por abordar estéticamente un tema que la interpela y la lleva a sus propias experiencias durante la última dictadura militar. De hecho, actualmente en su última serie fotográfica *El lamento de los muros*, Paula se enfoca en los lugares de detención tal como se encuentran hoy, es un trabajo de registro documental, que se corre mucho de la metáfora del horror de su serie anterior. La fotógrafa continúa sin hablar de los hechos y tiende a correrse del lugar de protagonista. Sus series hablan por sí mismas o quienes le dan voz son los testimonios que acompañan las fotografías, estos testimonios son de otras personas secuestradas, recluidas, sobrevivientes de centros clandestinos de detención” (Larralde Armas, 2012: 8).

⁷⁰ Se trata de la película inédita *Los Velázquez*, 1972, dirección: Pablo Szir, guión: Lita Stantic, Guillermo Shetzke y Pablo Szir según el ensayo de Roberto Carri.

uso de la foto carnet por los movimientos de derechos humanos. A través de la foto, no solamente se intenta restituir al ausente y hacer presente lo ausente, sino que también funciona como símbolo de denuncia por la desaparición. Cuando empieza el segundo capítulo “Los restos de la historia”, Nicolás saca todos los posters de su pared y pone una foto de carnet de Marta, en blanco y negro, en formato más grande. El detalle del óvalo en la foto nos hace pensar en la muerte.



Imágen 5: Foto de Marta Sierra en *M*, 27 minutos

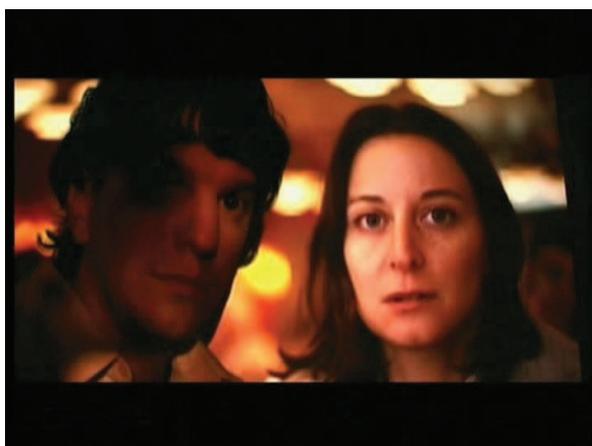
La cámara hace el *zoom-in* en la imagen, y aparece en mayúsculas: “Sabíamos que estaba en algo”, una referencia clara al lema “algo habrán hecho” con que la sociedad civil responsabilizaba por su suerte a las víctimas y se quitaba responsabilidad en cuanto a la represión y la desaparición de personas durante la dictadura militar. A los 29 minutos, Nicolás echa un cajón lleno de cédulas de identidad de su madre sobre la cama, y unos minutos más tarde se muestra una secuencia de estas mismas cédulas en primer plano. A través del documento público, se indica la identidad de Marta como ciudadana argentina. De esta manera, Nicolás insiste en la culpa del Estado y la complicidad encubierta de la sociedad civil, denunciando la falta de información sobre su madre desaparecida⁷¹.

Las fotos usadas en filmes como *Papá Iván*, *Encontrando a Víctor* o *M*, son “archivos imaginarios o evocativos”, es decir, “archivos verdaderos que son usados a título de evocación del mundo imaginario del personaje, asumiendo un rol biográfico y asociados a la vida del personaje” (Guarini, 2009: 269). En algunos casos, las fotos se convierten en

⁷¹ Al principio del filme, Prividera dice lo siguiente en la entrevista de radio: “Lamentablemente, hay que activarlo a nivel personal. Cada uno tiene que ir con su caso particular, cuando la represión fue generalizado, fue sobre el cuerpo social. Pero bueno, lo que nos queda es, cada uno desde su lugar, intentar saber algo más” (*M*, 4 minutos).

“archivos psíquicos”, o sea, “archivos en que se utilizan sobreimpresiones de imágenes realistas con el propósito de mostrar emociones subjetivas” (Guarini, 2009: 269). En las escenas donde la foto se convierte en “archivo psíquico”, se nota claramente intertextualidad con el fotoensayo *Arqueología de la Ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto⁷².

En efecto, con la promesa “ahora podés tener la foto que siempre quisiste”, la hija del militante desaparecido Carlos Alberto Quieto invitó a otros hijos a participar en el proyecto para poder tener una fotografía junto a sus padres. A través del montaje logró formar un ensayo de 35 obras. El procedimiento técnico consistía en proyectar la diapositiva de una foto sobre la pared y los hijos se ponían junto a la imagen. El resultado es un montaje de una foto en blanco y negro de (uno de) los padres desaparecidos proyectada en la pared junto al hijo -o bien puesto al lado, mirando al espectador, o bien frente a la foto, mirándola y de espaldas al espectador-. De esta manera, Lucía crea una nueva imagen, físicamente imposible, pero con la ilusión de la presencia de lo ausente. Como afirma Durán (2006), la particularidad del ensayo es que Quieto no busca borrar las marcas del montaje. “Las dos partes del montaje, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. Padres e hijos separados, vuelven a reunirse en una escena que no fue ni será” (Durán, 2006: 136). Se crea un momento único, aunque sea imposible, de unión familiar, de unión de pasado y presente, y de ausencia y presencia. Tomemos un fragmento de *M*, a los 69 minutos, para demostrar la referencia explícita a la obra de Quieto. Mientras que una compañera de trabajo de Marta Sierra comenta que todo ha cambiado, hay un plano fijo mostrándonos la proyección de una diapositiva de foto de Marta en la pared, en primer plano y en color, y con Nicolás al lado mirando fijo al espectador.



Imágen 6: La construcción de una foto de Nicolás y su madre en *M*, 69 minutos

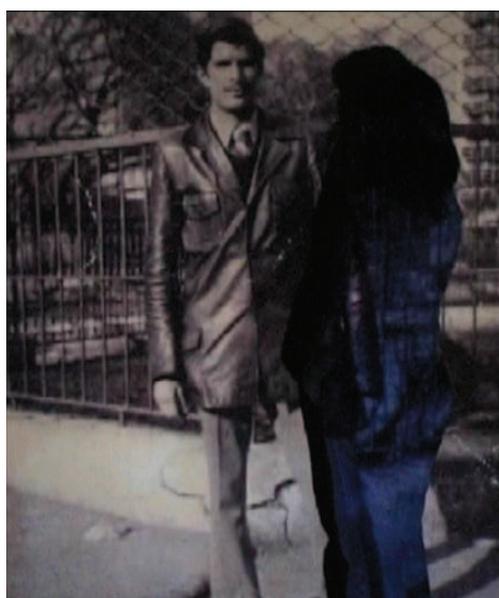
⁷² Esta intertextualidad está presente en los filmes del corpus *Encontrando a Víctor* y *M*, pero también regresa en otras de las películas del corpus secundario, como por ejemplo *Che vo' cachai* o *H.I.J.O.S., El alma en dos*.

Cuando se acaba la voz de la compañera, Nicolás se mueve y mira a Marta, como si quisiera ver si se cambiaría su manera de ver las cosas también. En este primer plano se conjugan pasado y presente, ausencia y presencia, el hijo y la madre con la misma edad. Luego siguen ocho diapositivas más. Algunas de un viaje a Venecia, otras de situaciones muy cotidianas (en la casa, en el jardín), y en todas vemos a Nicolás a la izquierda, mirando la imagen, hasta lo vemos doble por su sombra. Como afirma Ana Amado sobre *Arqueología de la Ausencia*,

la experimentación visual propone una ceremonia de encuentro para rehacer las fotos imposibles de un álbum familiar deshecho hace veinticinco años y restauradas por la duplicación en un tiempo sin lógica: cuerpo a cuerpo, cara a cara de hijas/hijos con sus madres o padres de la misma edad en el momento de su desaparición, efectos de presencia que pasan del sentido figurado al “real” de un cuadro fotográfico. (Amado, 2009: 174)

Es llamativa la similitud con la obra de Quieto, pero notamos una diferencia vital: las diapositivas de Marta son todas en color, mientras que los fotoensayos de *Arqueología de la Ausencia* son en blanco y negro. Fotografías en blanco y negro evocan el pensar en lo inmóvil, el pasado, hasta en la muerte; mientras que un plano en color expresa el presente, lo móvil, la vida. El uso de los colores tal vez sugiera una intención del director de conservar viva la imagen y la memoria de su madre.

En *Encontrando a Víctor*, Natalia Bruschtein proyecta la misma foto que le dejó su padre y con la cual abrió el filme, en plano general, blanco y negro, en grande sobre la pared y se pone enfrente. Se ve a Natalia más bien en tonos azules. Acaricia su padre, le toma la mano, lo mira, lo toca, se pone a su lado. Con estas imágenes se acaba el filme.



Imágen 7: Construcción de una foto de Natalia y Víctor en *Encontrando a Víctor*, 28 minutos

De nuevo, la intertextualidad con la obra de Quieto es explícita. Quiere crear un momento especial, imposible, de unión de ausencia con presencia, y pasado con presente.

La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto. (Richard, 2000: 165)

Además, no sólo se inserta la fotografía en el cine, sino que los hijos directores juegan con sus posibilidades, juegan con el contraste entre plano quieto y movimiento. Natalia no intenta construir la foto que nunca tuvo, sino que construye el “homevideo” que nunca tuvo. También destacamos una escena muy significativa a los 13 minutos del mismo filme. Vemos a la abuela Laura en el sofá, imagen en color, mientras que a su lado alguien sostiene el cuadro de una foto en blanco y negro de sus tres hijos en sus veinte años.



Imágen 8: Construcción de una foto de la abuela Laura con sus hijos en *Encontrando a Víctor*, 13 minutos

De nuevo la foto es usada como “archivo psíquico”. La imagen tiene una función rememorativa, evoca la muerte. La escena muestra una madre que sufrió la pérdida de tres hijos. Escuchamos la voz de la abuela Laura: *“Y vos no lo podés creer. Es increíble. Las personas no desaparecen como si fueran cosas. Entonces, si están muertos, uno es como que hay una parte de la vida de ellos, que es su propia muerte, que te falta para construir la historia. Entonces, era muy difícil pensar y aceptar que estaban muertos”* (*Encontrando a Víctor*, 13 minutos). Las fotografías muestran justamente la imposibilidad de “ver” la desaparición, y representan a aquellas vidas que han sido sesgadas. Las fotos muestran

a quienes fueron arrancados de sus transcurso de vida por la brusquedad de una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianeidad biográfica y descompaginaron la secuencia temporal de su vida vivida. (Richard, 2000: 167)

Ahora bien, hemos visto que las fotos pueden funcionar como “archivos psíquicos” en los filmes, pero Prividera va aún más lejos en *M*. Un hecho novedoso del filme es que también se insertan fragmentos de filmaciones hogareñas, filmados en 8 mm. Prividera se apropia de este tipo de material de archivo que le dejó su madre, y lo utiliza para evocar una época, un clima personal. Se instalan como un elemento emocional antes que explicativo. *M* muestra el gran rompecabezas que Nicolás tiene que armar a partir de documentos, imágenes, objetos, memorias familiares, memorias de amigos y compañeros de trabajo del INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria) en su búsqueda de la historia del secuestro y la desaparición de su madre. En este proceso, Prividera recurre a las *home movies* para poner en escena, en forma de *flash-back*, los escasos recuerdos de infancia de él junto a su madre.

Las *home movies* aparecen utilizadas de un modo que le permite al autor expresar, por un lado, un elemento literal: su pasado de niño y el de su madre en el momento en que sus vidas se cruzaron. Y, por otro lado, le permiten expresar su actual estado emocional ante la doble falta: del otro y de la justicia. El sentimiento ante la figura del desaparecido es puesto en escena desde la subjetividad y desde el límite. (Guarini, 2009: 273)

Además, Prividera logra evocar una imagen viva de su madre, una imagen en movimiento. La inserción de fragmentos de Super 8 aparece a lo largo de todo el filme, pero enfocamos en particular la última secuencia que acompaña el final abierto. Es una secuencia de imágenes de Marta, en blanco y negro y en color, casi siempre en primer plano. Según Berger, estas filmaciones recalcan otra forma de la memoria. “Parece como si Marta Sierra hubiera preparado inconscientemente su propia rememoración como una metáfora de la memoria misma y la hubiera dejado como legado a sus hijos” (Berger, 2008: 32). También hay un fragmento en que filmaron Nicolás de jovencito en una terraza desde donde se ve pasar el tren, lugar al cual Nicolás regresa tantos años después; los dos fragmentos se insertan en la película y reúnen pasado con presente. Solo que esta vez no es la madre la que filma, sino un equipo de filmación profesional. Aunque en el cuadro del video original no esté explícitamente el desaparecido, si se siente la dicotomía presencia/ausencia.

En *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* las fotos no juegan un papel meramente ilustrativo en la narración de la historia, sino que las fotos cumplen el papel del personaje del padre. Los dos documentales intentan llenar el vacío causado por la ausencia, mientras que *M* y *Los Rubios* ponen más bien en cuestión esta ausencia. Todos los filmes tienen en común el uso de fotos familiares de la atmósfera privada. El paso de estos archivos privados a la

pantalla grande, y por consiguiente a la atmósfera pública, es una estrategia para mostrar la invasión del régimen militar en el ámbito privado:

Bajo la dictadura militar que gobernó entre 1976 y 1983, la frontera entre los espacios público y privado se desdibujó. El doble discurso autoritario reprodujo la ilusión liberal del hogar como refugio cuando, de hecho, invadía los hogares argentinos con la justificación de la 'guerra' contra la 'subversión'. (Filc, 2001)

También notamos que existe una preferencia por el uso de la foto familiar sobre la foto carnet por parte de los directores hijos de desaparecidos. Estos retratos del desaparecido en compañía de familiares, en plano general, en movimiento y en color, pueden evocar el contexto cotidiano del pasado. Solamente en *M* se nota frecuentemente el uso de la foto carnet en blanco y negro, usada como imagen emblemática de la desaparición y como recurso de denuncia. El uso de la foto familiar podría ser una forma de disputar sentido sobre qué era el desaparecido: no solo un ciudadano, una persona civil con existencia ante el Estado, sino antes que eso una persona que pertenecía a una red de relaciones afectivas. La excepción es *M*, puesto que la película es ante todo una denuncia contra el Estado, por lo que el uso de la foto-carnet es efectivo.

En conclusión, ante la muerte y la desaparición de sus padres, los directores se ven en la necesidad de comprender su historia personal de otra manera. Sus documentales expresan una búsqueda de identidad, un intento de ajustar su identidad quebrada. Las fotografías de los padres son elementos fundamentales en ese proceso de construcción de una nueva identidad de los hijos. Todos los filmes comienzan con la inserción de las fotografías, que de ese modo tienen un papel clave en el relato mismo del pasado. Las fotos dan prueba de que sus padres *hayan existido pero ya no están*. Muchos filmes utilizan el recurso de Lucila Quieto de juntar imágenes del pasado y del presente. El hijo literalmente se pone enfrente de su padre o madre desaparecido, y su foto empieza a funcionar como espejo. Las fotos sirven como un espejo ante el cual los hijos de desaparecidos se miran, critican a sus padres por las elecciones que tomaron, se acercan a ellos pero también se alejan para poder tomar otro rumbo.

2.2 Análisis de la subjetividad, la voz y el cuerpo en los filmes

En este apartado analizaremos los cuatro filmes del corpus desde tres ejes: la subjetividad, la voz y el cuerpo del director de cine puesto en el film.

2.2.1 La subjetividad

Como ya apuntamos anteriormente, los cuatro filmes del corpus son documentales subjetivos, que parten desde la propia experiencia del hijo de desaparecidos e incorpora su visión sobre el pasado. En este apartado vamos a analizar detalladamente la subjetividad en los cuatro filmes del corpus. El documental subjetivo desafía la tradición del documental expositivo y la ilusión de la representación de la realidad (Burch, 1995), y concibe al filme como testigo, actor y provocador (Félix-Didier, 2002: 83;86).

En *Papá Iván*, el lugar de enunciación es el lugar de la hija y directora María Inés Roqué. Construye un documental de estructura clásica, incorporando la carta que su padre le dejó, entrevistas con familiares y conocidos de Juan Julio Roqué, fotografías y material de archivo de la dictadura de Juan Carlos Onganía y el Cordobazo. Desde la banda sonora escuchamos el texto confesional, que apunta una vez más a la posición clave de la hija en la reconstrucción del pasado. María Inés Roqué no intenta meramente reconstruir la figura pública de Juan Julio Roqué, sino que va en búsqueda de la persona, del padre. El espectador acompaña a la realizadora en este proceso de búsqueda. “Es una búsqueda conflictiva, personal, íntima, desmitificadora, en la que el testigo-espectador debe confrontar también su propio pudor ante un drama que se desenvuelve frente a sus ojos y su sensibilidad” (Ruffinelli, 2007: 147). Este filme en particular es muy subjetivo, cargado del dolor que le causó la muerte de su padre. A través de la inclusión de su propia voz, María Inés pone en escena el proceso de su trabajo de duelo.

También *Encontrando a Víctor* (2004) parte de la subjetividad. El cortometraje del género documental se construye desde la posición de la hija, y reconstruye el pasado desde su propia experiencia. Natalia va en busca de quién era su padre, indaga las elecciones que hizo e intenta entenderlo. Hay muchas semejanzas entre este cortometraje y *Papá Iván*. La realizadora también se exilió de joven con su madre en México⁷³ y realizó el filme como trabajo final para su carrera de cine. Ambas directoras viajaron desde México a Buenos Aires para la realización. Los dos documentales tienen una estructura simple en que se va construyendo la novela familiar, a través de testimonios de familiares, fotografías personales y una narración en primera persona. Una diferencia que tiene con *Papá Iván* es que la directora no utiliza una voz en *off*, sino textos escritos en la pantalla para narrar la historia.

⁷³ Su familia formaba parte del grupo de intelectuales exiliados en México con sus hijos. Natalia trabajó en *Argenmex* de Jorge Denti y con Sergio Schmucler. También su relación con Ana Amado es relevante para su cine.

Estos textos siempre refieren a la primera persona, indicando su propia experiencia y la subjetividad de la narración.

Los Rubios de Albertina Carri también es un filme claramente subjetivo, aunque como Martín Kohan apunta en su artículo “La apariencia celebrada”, se busca “relegar las tonalidades emotivas o testimoniales de la subjetividad, para anteponer el rigor crítico del análisis objetivo” (Kohan, 2004: 26). Aunque Carri no definiría su trabajo como documental subjetivo, nosotros sí lo consideramos así porque cada voz emitida en el filme es en realidad la voz de la directora y porque el filme se construye desde su posición y visión de hija de desaparecidos. Es un filme subjetivo en que la directora confronta al público con su experiencia, pero no es un filme sobre la directora, ni sobre sus padres, sino sobre la imposibilidad de la reconstrucción documental en términos de verdad.

Para este apartado sobre la subjetividad, nos gustaría referirnos a un escrito publicado cuatro años después del estreno de la película en Argentina, que da cuenta de la perspectiva de la directora. En 2007, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) publicó el libro *Los Rubios. Cartografía de una película*, escrito por Albertina Carri. El libro nos aporta varias cuestiones interesantes a la hora de analizar el filme. Además, consideramos valioso para nuestro estudio incluir la propia voz de la directora sobre la realización y los objetivos de su filme. En la introducción, la autora escribe:

Hacer este libro tiene sentido porque la película cumplió su objetivo: generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como una nueva voz. De este modo, el libro hace un recorrido por las diferentes etapas a las que se ve sometida una película para convertirse en voz. (Carri, 2007: 10)

Carri habla de la creación de una nueva voz, una voz generacional que se inserta en y aporta a los debates existentes en la Argentina sobre la historia reciente y la memoria. El libro se divide en varios capítulos, que coinciden con las etapas de una película: la preproducción, el rodaje, la postproducción y el lanzamiento. Aquí nos interesa sobre todo la primera parte, *preproducción*, que es escrita en primera persona y evoca la ilusión autobiográfica. En esta parte Carri habla de sus recuerdos de infancia, del vacío que sentía esperando en el campo a que regresaran sus padres de viaje, como se iba dando cuenta de que nunca iban a volver, como se le figuraron como héroes y no les podía ver como humanos. Explica la razón por la cual decidió no encarar la película desde sus padres, sino desde ella misma –razón por la cual

el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) decidió no financiar el proyecto⁷⁴ – o sea, porqué optó por hacer un filme claramente subjetivo.

La razón por la que no quiero, entonces, encarar este trabajo desde ellos sino desde mí, reside fundamentalmente en que ya no sé qué son, ni qué fueron. Persisten como un sentimiento que titila y va de la desesperación al odio y de la angustia máxima a la admiración. [...] Las fotos y sus textos son los únicos documentos veraces; todo lo demás transcurre en la fragmentación pura de algo indescriptible y relativo: otra vez la ausencia. (Carri, 2007: 18)

Carri opta por contar la historia de su familia desde su perspectiva de hija y de sujeto de la segunda generación afectada por la desaparición forzada. No quiere reconstruir la voz de sus padres, solo quiere construir un relato que enfrenta al espectador con los mismos sentimientos que ella sentía de niña.

El proyecto, entonces, se desarrollará desde una primera pauta conceptual: exponer al espectador a una experiencia equivalente a la mía, esto es, inducirlo a encontrar en la pantalla, por azar, por voluntad o por afinidad, un orden personal para los fragmentos dados. (Carri, 2007: 23)

La estrategia seguida por la directora es de incorporar entrevistas a gente que haya conocido a sus padres en diferentes circunstancias, pero de forma distorsionada y sin poder identificarla, y filmar espacios por los que ellos transitaron. Hace una mezcla de filmaciones en diferentes formatos: Betacam, Digital, 16 mm, Super 8 y Doble 8 mm. A través de este eclecticismo en la imagen quiere indicar el desorden en que los hechos se van relatando. Se trata claramente de una estrategia brechtiana de alienar al espectador.

Como Carri anuncia en su libro, *Los Rubios* trata de la imposibilidad de una narrativa lineal sobre la memoria, de los fraudes que se cometen en su nombre, de las santificaciones que alejan y amenazan con convertir en estatua lo que debería estar a nuestro alrededor; del distanciamiento académico en nombre de la tragedia.

Explora, en una especie de conjura proustiana, las astucias del olvido y las estrategias que montamos para reescribir el pasado. Lo ficcional y lo documental enfrentados ante lo imposible de una memoria propia que no sea, a la vez, memoria de otro o memoria histórica. (Carri, 2007: 24)

La directora intenta demostrar que es posible componer un itinerario entre distintos formatos y estrategias narrativas. Por lo tanto, trabaja la película tanto desde lo documental como desde lo ficcional. Desde lo documental presenta “documentos” tales como fotos, escritos y entrevistas a personas que conocieron a sus padres. Usa ficción narrativa y trata de escenificar el trabajo de memoria a través de recursos formales que no son típicos en el documental

⁷⁴ Por diferencias en la aproximación, el INCAA no financia el filme y esto aparece dentro la narración en la que Carri muestra la carta que indica las razones del rechazo: falta de inclusión de los contemporáneos y compañeros de militancia de sus padres.

subjetivo como la animación con negativa rayado, animación con plastilina, y una actriz que será quien lleve el relato en primera persona, anunciando desde el comienzo del film que es una actriz.

Enfoquemos ahora en esta estrategia bien calculada de desdoblamiento del protagonista. La actriz, Analía Couceyro, interpreta el papel de Albertina Carri en la película, remitiendo constantemente a la ficción y de esta manera permite un relato “distanciado”. Carri considera este distanciamiento imprescindible para colocar al espectador en una situación reflexiva. O sea, su intención es que el espectador se identifique con la argumentación del realizador y no con un personaje. “La convicción de la ausencia es la distancia, por lo tanto este recurso resuelve su eficacia de inmediato: al intentar construir lo que fue, expone a la memoria a fallar en su propio mecanismo y al omitir, recuerda” (Carri, 2007: 24). Carri hace un documental sobre la imposibilidad de hacer un documental en torno a aquello que no se puede referir (puesto que no hay imagen que dé cuenta de una ausencia). Para llevar a cabo esta propuesta, usa la línea narrativa de una actriz que se presenta como una actriz que representa a Albertina Carri. Esta línea narrativa permite varias libertades estilísticas:

- Hacer evidente la imposibilidad de narrar desde una persona y el necesario desdoblamiento de la directora en la actriz para poder ponerse delante de la cámara.
- Hablar de los mecanismos falsos en el documental; de lo imposible que es presentar, a fin y al cabo, “documentos” sobre gente que no está; de lo necesaria e insoslayable que es la ficción en cualquier relato.
- Tener un personaje central –una heroína–, una figura que guíe el recorrido narrativo y señale paisajes y manchas como puedo hacerlo yo, ahora, escribiendo. (Carri, 2007: 26)

Ahora bien, en una entrevista de Fernando Martín Peña con Carri, el periodista le pregunta porque habla de “una zona autobiográfica” en la película, ¿hay una zona que no lo es? Carri le contesta que *Los Rubios* no es una película sobre su vida, y tampoco es una película sobre la vida de sus padres.

Tengo 33 años y si lo único que me hubiese pasado y configurado en todo ese tiempo fuera la desaparición de mis padres, debería estar internada y no haciendo películas. [...] Sí es verdad que eso que me pasó, me acompañará toda la vida y me irá modificando por siempre. Por eso hice ese final que es, digamos, tan cinematográfico: un falso final. La idea es que esto sigue, es ese camino, va a seguir y seguirá. (Carri, 2007: 110)

En *Los Rubios*, Carri evita los lugares comunes del cine hecho anteriormente sobre el tema, como el uso de material de archivo, del testimonio, o el uso de imágenes concretas de sus padres. Tampoco incluyó las cartas que escribieron sus padres desde el cautiverio, mientras que sí las publica cuatro años después en su libro. Defiende esta decisión porque las cartas formaban parte del viaje que hizo para llegar a hacer *Los Rubios*, sirven como “base

empírica” fundamental de la memoria que conserva o que supo recrear de sus padres. Le parece oportuno mostrar el material que quedó en el camino hacia la película, el material con el que se amasó esta reflexión sobre la memoria. Otra razón por la cual no incluyó las cartas en el filme, es por la diferencia de formato entre cine y literatura. El cine es un espectáculo, y “el pudor no me hubiera permitido ver la letra de mi madre en la pantalla grande” (Carri, 2007: 112). Mientras que un libro es otra forma de representación, un formato más íntimo en el que las cartas encuentran su lugar.

La última película del corpus, *M*, también es un documental subjetivo, en que Nicolás Prividera, junto con su hermano menor Guido, intenta reconstruir la historia de su madre Marta Sierra. El documental dura 142 minutos y pensamos que esta extensión es una estrategia de Prividera para que el espectador sienta y experimente la sensación que provoca la búsqueda interminable de un hijo para saber lo que pasó a su madre. De nuevo, como ya hicimos con *Los Rubios*, nos gustaría referirnos a un texto escrito por el director de cine. Se trata del ensayo *Restos* que Nicolás Prividera escribió antes de que su documental saliera, en que nos describe el incentivo de la búsqueda. Nos cuenta como un día estaba leyendo el periódico y como eso se convirtió en una experiencia única. Se trataba de una noticia sobre Jorge Zorreguieta, quien había sido Secretario de Agricultura de Videla, y ahora era investigado por el gobierno de Holanda a raíz del compromiso de su hija con el príncipe Willem-Alexander de ese país.

Un recuadro hacía referencia a “los secuestros del INTA” y un testigo contaba que “en Castelar hubo varios compañeros desaparecidos. Uno de ellos era una mujer a la que fueron a buscar al sanatorio donde había tenido su hijo, con datos que salían de su legajo de empleada de Estado. Los jefes nuevos los tenían en la lista que venía hecha desde arriba.” Y agregaba, elípticamente: “Dicen que murió en la tortura.” (Prividera, 2006: 40)

Nicolás reconoció la referencia a su madre –porque de ella se trataba, más allá de las imprecisiones, no había duda– y la última frase lo llenó de indignación. “Imaginaba que ese impersonal “Dicen...” era el modo en que el “testigo” y el periodista habían elegido para cargar las tintas (sin pensar que alguien podía sentirse afectado por estas palabras)” (Prividera, 2006: 40). Decidió llamar al hombre que había hablado, y acordaron verse el próximo día en Morón, para ir al INTA. En el resto del ensayo, Nicolás nos describe cautelosamente esta experiencia de encontrarse 25 años después con este señor J., y los sentimientos que le causaron el regreso al INTA. Cuenta sobre el encuentro con una de las oficinistas en el INTA de Castelar, que conocía a su madre, y que al instante se quebró en el recuerdo a Marta y lagrimeó. Nicolás y su hermano menor Guido no sabían qué hacer.

No puedo consolar su momentáneo malestar, porque nadie consuela mi constante malestar... Y ya hubo una buena samaritana en la familia, como para seguir derrochando bondad como un santo. (Noto mi enojo, aunque no pueda explicar demasiado porqué y todo suena a excusa.) (Prividera, 2006: 40-41)

Tanto aquí como en el filme, Prividera habla desde su posición subjetiva, su posición de hijo, e intenta tanto reconstruir esta experiencia para el lector/espectador, como transmitir sus sentimientos ante el trauma vivido. Un ejemplo que da en el texto es que más tarde se dió cuenta de que la mujer que les había recibido tan cordialmente, estaba casada con un hombre que se jactaba de haber ayudado a “limpiar” el INTA, en una época en que esa palabra sólo implicaba una cosa. Ahora bien, en este encuentro, Nicolás no le preguntó a J. por sus declaraciones en el diario, y en el texto suma varias razones por eso:

a) La fuente no era confiable, ya que una línea antes afirmaba que mi madre había sido secuestrada de un sanatorio, cuando en realidad vinieron a buscarla a nuestra casa, b) Por otros datos que me había dado, pude confirmar que no era una fuente precisa, c) Probablemente había querido “dar la nota” con sus declaraciones y enterrar públicamente a Zorreguieta diciendo “lo más terrible fue lo que sucedió con Marta Sierra”, etc., d) De haber yo preguntado *eso* y él no tenido respuesta, ni él ni yo hubiéramos querido seguir hablando y e) Tal vez necesitaba esperar para hacer esa pregunta con más tranquilidad y distancia. (Prividera, 2006: 42)

Nicolás estaba muy cómodo en sus reflexiones y había dejado de pensar en el pasado.

Toda mi disquisición aparecía en realidad como un sofisma para aplazar el momento inevitable de la pregunta, esa pregunta que no quería hacer. Y ahora la muerte devolvía esa posibilidad a la Nada. (Prividera, 2006: 43)

En el texto, Prividera afirma que se dió cuenta que había puesto *en pausa* su pensar en el pasado, tal cual como la sociedad argentina había empeñada en ocultar su basura bajo la alfombra. Hasta que un día alguien le trajo la noticia de la muerte de J., y todo volvió a tambalear. Pero lo reprimido siempre vuelve, y la única manera de romper con el sinfín, con la repetición del trauma irresuelto, es romper ese círculo: reflexionar, hablar, actuar. Iniciar una acción. Transitar el duelo, el trabajo de duelo es comenzar a salir de la experiencia también. Judicial. Personal. Reconstruir la historia en todas sus dimensiones: personal, familiar, laboral e incluso la judicial (aun cuando no podamos reconstruir la Historia). Y es justamente lo que hizo Prividera después de la muerte de J.: actuó, buscó, filmó. “Yo –al menos– quería escribir sobre la ausencia de una Historia, a partir de la historia de una ausencia” (Prividera, 2006: 44).

2.2.2 La voz

En los filmes del corpus se escuchan muchas voces diferentes, como la voz de los entrevistados, los familiares, los ex-compañeros, la voz del hijo de desaparecidos y del director de cine. La voz puede ser interpretada tanto de manera literal, los sonidos emitidos por el aparato de fonación, como metafóricamente, un recurso narrativo que sirve para dar cuenta del lugar de enunciación. La voz es el lugar desde el cual la identidad se presenta a otros en sentido subjetivo: identidad en el trabajo de duelo, femenina, masculina, de segunda generación, etc. Como hemos definido los filmes como documentales subjetivos, el lugar de enunciación tendría que ser el del hijo/director de cine. Vamos a investigar si este es el caso en los cuatro filmes.

Al mismo tiempo, cada filme construye una voz pública en cuanto a los debates sobre la memoria y historia reciente, para ser escuchada en la sociedad argentina. En este apartado estudiamos la aparición de diferentes voces en los filmes del corpus, de una forma un poco más técnica, como la voz *in*, la voz en *off*, la narración en primera persona (¿a quién refiere esta primera persona?), las voces de los testigos, la reconstrucción de la voz de los padres desaparecidos. Problematizamos la multiplicidad de voces, la narración en primera persona y el uso de testimonios. También estudiamos la relación de los filmes del corpus entre sí, de qué manera cada filme establece una voz y cómo forman parte del debate sobre cómo hacer memoria en Argentina.

2.2.2.1 *Papá Iván y Encontrando a Víctor*: la búsqueda de una voz

Papá Iván comienza con la voz en *off* de la narradora, María Inés Roqué, quien lee en voz alta la carta que Juan Julio Roqué dejó a sus hijos en agosto de 1972, cuando pasó a la clandestinidad.

Agosto 26 de 1972. A mis hijos, Iván, y María Inés. Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo. Porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho. Y porque no aparecí a verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas. (Papá Iván, primer minuto)

Aquí nos damos cuenta que el “yo” de la narración es Juan Julio Roqué, pero se escucha a través de la narradora, María Inés Roqué. La hija se pone en el lugar del padre, utilizando un recurso narrativo para reproducir la voz del padre. Intenta resarcir lo imposible: la sustitución

de la ausencia, a través del recurso de la voz en *off*. Luego, la cámara sigue el paisaje desde un coche, y sigue la voz en *off*. Pero esta vez identificamos el “yo” con la realizadora María Inés Roqué.

Mi padre murió el 29 de mayo del 1977. Cuando empecé a hacer esta película, sabía algunas cosas. Lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos, se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica. Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto. Porque me pasó la vida en México, y las veces que me fui a Argentina y conocía gente que me miraba como la hija de un héroe. (Papá Iván, 2 minutos)

Ya desde el principio, el espectador se da cuenta que se trata de un documental subjetivo, de una búsqueda personal y emotiva que al mismo tiempo evoca la búsqueda colectiva de una sociedad de cómo tratar con su historia reciente. María Inés Roqué también está en búsqueda de su identidad, que siempre ha sido incompleta por la ausencia de su padre heroico. Otra vez, se escucha la voz en *off*: “La verdad, siento que lo que más me hace falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso es, es como crecer a ciegas” (Papá Iván, 2 minutos). Los pasajes de reflexión por parte de María Inés Roqué están acompañados por imágenes en blanco y negro, en que la cámara se mueve difusamente sobre árboles y maleza sin enfocarlos propiamente, que subrayan el espíritu emotivo en la búsqueda del documental. Estas imágenes, tomadas en un viaje en coche o en tren, están acompañadas con la voz en *off* pensativa del personaje autobiográfico. Es una voz auténtica, permanentemente alterada y cortada, que refleja la emoción que le produce a Roqué reconstruir la figura de su padre. Tras la piel del combatiente montonero valiente, del héroe, del mito, halla a un hombre con debilidades personales en el ámbito de la pareja y la familia.

A lo largo del documental se escuchan varias voces, pero estas voces siempre son orquestadas desde el lugar de enunciación de la directora. Ya hemos mencionado la voz en *off* de la narradora, María Inés Roqué, personaje autobiográfico que guía al espectador en las emociones de la historia personal. También aparece la voz del padre Juan Julio Roqué, a través de la carta leída por la narradora (voz en *off*). Estos pasajes muchas veces están acompañados por fotografías de la vida familiar. La directora utiliza el recurso narrativo de la carta para restituir la ausencia del padre y establecer un diálogo doble. Por un lado establece un diálogo directo con sus hijos –un diálogo que nunca pudo ser–, por el otro lado construye un diálogo indirecto con su ex mujer, Azucena Rodríguez, la madre de María Inés. Mientras que explica a sus hijos las razones de su ausencia, indirectamente le explica a Azucena el porqué de su separación. Separación ideológica, dado que la madre tenía un límite “constitucional” para aceptar el paso a la clandestinidad y el uso de la violencia como respuesta revolucionaria. Como se escucha en la voz en *off*: “Los dos éramos revolucionarios,

pero sabíamos que ella no podría seguirme en la forma de lucha que yo había elegido. Ella tuvo siempre una imposibilidad constitucional para ejercer la violencia” (Papá Iván, 14 minutos). Pero también hubo separación amorosa. El espectador es testigo del testimonio de la madre, Azucena Rodríguez, en que se desmitifica la figura de Juan Julio Roqué. Vemos a la madre en primer plano y escuchamos su voz in: “Tu padre era un hombre... muy, muy, muy seguro de sí mismo, muy, sintiendo siempre que él no se equivocaba. Y bueno, estas cosas tienen costos tan grandes también” (Papá Iván, 2 minutos). Un héroe que dejó a su familia por una causa mayor, eligió el paso a la clandestinidad y la revolución armada, pero al mismo tiempo ya tenía otra compañera (y otro hijo) en la clandestinidad. Aquí la hija no solo tiene que luchar contra la idea del “abandono” de su padre, también se suma el abandono de su padre a su madre. Aquí juega el problema de las actitudes ético-sexuales y la relación eros-política⁷⁵.

Otras voces *in* que aparecen en *Papá Iván* son las voces de los testigos. Figuran en la parte supuestamente más objetiva del documental en qué María Inés Roqué se dedica a investigar cómo cayó su padre, y si es cierto o no que fue delatado por sus compañeros. Igual, hay que tener en cuenta que también la inclusión de los testimonios en el documental forma parte de una estrategia narrativa por parte de la directora, pues están editados de tal manera que ella puede construir su visión de la historia. Entre los testigos se encuentran Azucena Rodríguez, la madre; Aníbal Roqué, hermano mayor de Juan Julio; Elisa y Sara, ex alumnas suyas; Boxy Guevara, militante de FAR; Pancho Rivas, Flaco Pardo y Miguel Ángel Lauletta, militantes en FAR y Montoneros; María Bournichón, “mi papá la llamaba *El oráculo de Delfos*”; Miguel Bonasso, escritor y militante de Montoneros; Gloria Edelstein, amiga de sus padres; Roberto Perdiá, de la conducción de Montoneros y Héctor Vasallo, *el tío*, responsable de la casa de la Conducción. El documental alcanza su momento delicado y sutil de dramatismo con la secuencia de los testimonios de Lauletta, Vasallo y Bonasso. Roqué se refugiaba en la casa de Vasallo en el momento de su muerte, y algunos sospechan alguna suerte de delación de él. También de Miguel Ángel Lauletta se sospecha delación (aclara la

⁷⁵ Aunque Rufinelli (2007: 148) apunta que este problema ha quedado en general relegado al olvido en los análisis histórico-políticos, desde 2005 en adelante hubo varias investigaciones que analizaban precisamente el machismo en las organizaciones de vanguardia política y la participación de las mujeres en la militancia así como el lugar de las mujeres que eran compañeras de militantes desaparecidos. Destacamos el trabajo pionero del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y las publicaciones en la revista *Lucha Armada*. Algunas obras que se pueden consultar son: Andújar, Andrea; Nora Domínguez y María Inés Rodríguez (comp.). 2005. *Historia, género y política en los '70*. Buenos Aires: Feminaria Editora // Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga. 2006. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la memoria*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto // Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.). 2004. *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

identificación por texto, abajo en el cuadro, en el documental: “acusado de colaborar con los militares, mientras estuvo secuestrado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)”, y Bonasso lo acusa abiertamente en su testimonio. En el filme Roqué se enfrenta con el supuesto delator de su padre. La entrevista permite que el espectador se identifique con la búsqueda del develamiento de silencios que persigue la directora al presentar el diálogo con la voz de María Inés Roqué dentro del relato pero sin presentarse en cámara y con el plano medio de Lauletta mientras explicita su versión. Es una escena que a partir del uso de la voz y de los planos remite, en parte, al registro periodístico aunque aquí la entrevistadora es también víctima y eso es viable en el documental como género. La confrontación con Lauletta es una forma de enfrentar las contradicciones que impuso la dictadura: entre otros, ser delator para sobrevivir, y en muchos de los casos ya no hay pruebas de eso. Roqué toca un tema delicado: si es cierto que alguien delató, tal vez tenga que cuestionar todos los relatos establecidos de los cuales ella parte en su documental. Tal vez la sociedad civil y los militantes no colaboraron para que los hijos pudiesen ver y cuestionar sus propias contradicciones.

También la propia María Inés Roqué aparece como personaje autobiográfico en el documental. Sus palabras forman parte de una estrategia del documental y de formas audiovisuales para subjetivar el relato. A los 14 minutos, mientras que la cámara enfoca una mesa llena de fotos de infancia y cartas, suena su voz en *off*:

Yo preguntaba mucho por mi papá. Y mi mamá me decía que mi papá se había tenido que ir de viaje pero que me quería mucho y que ya se iba a poner en contacto en cuanto pudiera. Que me iba a hablar, que me iba a escribir, iba a venirme a ver. (Papá Iván, 14 minutos)

En otra ocasión, a los 20 minutos, aparece en primer plano una carta escrita por María Inés Roqué de niña, y la carta, supuestamente de respuesta, de Juan Julio Roqué, como reconstrucción cinematográfica del diálogo entre padre e hija. De nuevo, la ausencia del padre es el gran tema: la niña escribe que le echa de menos, y el padre le contesta aunque no tiene mucho tiempo para escribirle una carta larga. La vida en la clandestinidad tiene sus consecuencias para su relación con su hija. Igualmente, como espectadores no sabemos si las cartas de María Inés realmente llegaron al padre, y si el diálogo se estableció de verdad o no. De hecho, a los 30 minutos, la cámara muestra las imágenes de un viaje en tren a Haedo, mientras que la voz en *off* sigue el testimonio personal de María Inés:

Supongo que yo no dejaba de preguntar. Porque en algún momento mi mamá me dijo que podría escribirle una carta. Y para mí fue muy doloroso porque un tiempo después de haber escrito esta carta, me encontré la carta guardada en un cajón de mi mamá. Entonces fue como si mi mamá me hubiera engañado. Porque para mí era importante saber que tenía alguna manera de comunicarme con él. (Papá Iván, 30 minutos)

Más tarde vuelven a pasar las imágenes del paisaje que se filman desde el tren y se escucha la voz en *off*, esta vez claramente con lágrimas: “*Que vivo con una presión de decir, de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto. Al final esto es algo como muy mío con mi papá. Es como si no lo pudiera decir a nadie más*” (*Papá Iván*, 45 minutos). Un poco después, se muestran imágenes de la ciudad de Buenos Aires, tomadas desde un colectivo, en blanco y negro, y se escucha la voz en *off* con una tonada de odio: “*Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera. Nunca me dió la oportunidad. Siempre se fue de noche, sin que yo supiera que se iba. Nunca me pude despedir. ¿A quién le voy a reclamar?*” (*Papá Iván*, 47 minutos).

Una última voz que podemos distinguir en *Papá Iván* es la voz *in* de María Inés Roqué cuando está entrevistando a los testigos, que funciona tanto de eje en la narración como de indicio de la subjetividad del documental. A través del conjunto de voces diferentes, “*Papá Iván* no solo testimonia sobre los hechos, también sobre las *hablas* distintas y distinguibles de la reconstrucción, incluyendo la de la cineasta” (Ruffinelli, 2007: 150).

En *Encontrando a Víctor* (2004), la directora opta conscientemente por la aparición de textos sobreimpresos como hilo narrativo del documental, prefiriendo esta estrategia sobre una voz en *off*. Estos textos siempre refieren a la primera persona, indicando su propia experiencia y la subjetividad de la narración. Es un tipo de voz que no es sonora (podríamos apuntarla con el oxímoron *voz muda*), sino que se la ve. Es una voz *in* que participa en la imagen. Creemos que de esta manera, el espectador recibe el relato de una manera más íntima y personal por leerla en la pantalla en vez de escucharla en voz alta.

El cortometraje de género documental abre con la foto que Víctor le dejó a su hija Natalia, y aparece el texto:

Mi papá me dejó esta foto y atrás le escribió: “Para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo. Para que los demás no se olviden como soy. Me hace bien pensar que piensan en mí. Los quiero mucho a todos” Víctor. (*Encontrando a Víctor*, primer minuto)

A través del texto sobreimpreso aparece la voz de enunciación -la voz de la directora- quien al mismo tiempo restituye al padre ausente. Sigue con un texto introductorio que refiere a la experiencia colectiva de todo un país, pero que destaca la experiencia personal de la directora: “El 24 de marzo de 1976 hubo un golpe de estado en Argentina. Lo que provocó más de 30 000 desaparecidos, entre ellos están: mi papá, mis tías, sus esposos y mi abuelo” (*Encontrando a Víctor*, primer minuto). La próxima secuencia muestra otros textos que forman parte del plano en la ciudad de Buenos Aires. Vemos el grafiti “A los 30.000 no los olvidamos y seguimos luchando”, en un pilar debajo del puente se lee “Aquí funcionó el

centro clandestino de detención ‘Club Atlético’1977-78”⁷⁶, y la cámara enfoca en otro símbolo “prohibido olvidar”⁷⁷ (*Encontrando a Víctor*, primer minuto). De nuevo, el lugar de enunciación es el de la directora, quien quiere mostrar las marcas visibles del pasado reciente en el espacio público y la lucha por la recuperación de la memoria.

Los textos sobreimpresos guían al espectador en la narración. Aparece un plano fundido a negro, mientras se escucha la música de fondo, que suena como la banda sonora de la película *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* del músico Yann Tiersen: “A mis 25 años fui a Argentina buscando a mi papá... La última vez que estuve con él, yo tenía un año” (*Encontrando a Víctor*, segundo minuto). Luego vemos una vieja foto de Víctor con Natalia de bebe en sus brazos, y encima de la foto aparece el texto explicativo “Mi papá” y “yo”.



Imágen 9: Foto familiar en *Encontrando a Víctor*, segundo minuto

En otro momento más adelante el en filme, aparece otra foto con textos que explican al espectador que las personas en la foto son Víctor de joven con sus hermanos. A través de estas fotos, Natalia intenta reconstruir a la persona que era Víctor.

⁷⁶ El “Club Atlético” fue uno de los centros clandestinos de detención que operó en la Ciudad de Buenos Aires durante la Dictadura Militar. Funcionó entre febrero y diciembre de 1977 en el sótano de un edificio de tres plantas, ubicado en la Avenida Paseo Colón, entre Cochabamba y San Juan. El campo tenía dos secciones de celdas separadas por un pasillo, tres salas de tortura llamadas "quirófano", los baños, la denominada “leonera” (lugar de concentración de detenidos), una enfermería, la sala de guardia y tres celdas individuales. El lugar tenía capacidad para unas doscientas personas y durante su funcionamiento habría alojado a más de 1.500. (Fuente: el sitio web del Instituto Espacio para la Memoria, <http://www.institutomemoria.org.ar/exccd/atletico.html>).

⁷⁷ Acá se concibe la memoria en oposición al olvido. Hay una diferencia con las consignas de los organismos de derechos humanos, pero como vimos en la introducción, se fueron transformando a lo largo de los años.



Imágen 10: Foto familiar de *Encontrando a Víctor*, 14 minutos

Además, el filme muestra la investigación de Natalia sobre la figura de su padre y el intento de entender las elecciones que hizo. Sigue otra vez el cuadro negro, con el texto en blanco: “Más que buscarlo, quería saber por qué mi papá no salió de Argentina”. En un texto con trasfondo un campo con amapolas, le cuenta al espectador que en

la navidad de 1975 el P.R.T. intentó hacer un copamiento al cuartel militar de Montechingolo. Les hicieron una emboscada y murieron muchas personas, entre militantes y gente que vivía en los alrededores del cuartel. Entre los que participaron en el copamiento, estaban mi papá y mi tía Aída. Mi papá logró escapar, en cambio mi tía fue capturada y fusilada por los militares y después enterrada en esta fosa común. (*Encontrando a Víctor*, 7 minutos)

A lo largo del documental, las leyendas le informan al espectador que su tío Cacho murió en un enfrentamiento en la vía pública a manos de la policía, que el 11 de junio de 1976 su abuelo Santiago es secuestrado y desaparecido por los militares. Ya desde el inicio del cortometraje sabemos que Víctor desapareció, pero solo después nos cuenta que demoraron dos años en enterarse que había sido secuestrado por los militares. Entre los familiares de la directora que debieron emigrar por razones políticas a México se encuentran: sus tíos Luis y Ana con sus hijos, su abuela paterna Laura, su primo Hugo, su madre⁷⁸.

Ahora bien, también aparecen otras voces a lo largo del documental. Una es la voz *in* de la propia Natalia Bruschtein en las entrevistas que hace, y otras son las voces *in* de los entrevistados. Cada primera vez que aparece un nuevo testigo, aparece un texto explicativo en el cuadro. Estos textos sobreimpresos nuevamente dan cuenta que el lugar de enunciación es desde la directora (es su voz *muda*), que identifica los entrevistados desde su punto de vista:

⁷⁸ Acá podemos hacer la comparación con María Inés Roqué, quien se exilió a México con su madre y también tiene el padre desaparecido.

“mi mamá, Shula”; “tío Luis, hermano de mi papá”; “abuela Laura”; “tía Ana, cuñada de mi papá”, “yo, Natalia”. La directora elige no identificar en el primer momento en que aparecen, sino que empieza enfocándolos en primer plano, y luego hace zoom-out y se toma el tiempo de identificar. Además, para un tipo de público interesado en o cercano al movimiento de derechos humanos, o para lectores del diario capitalino *Página/12*, algunas de estas personas ya son figuras públicas y conocidas. Todas las voces que aparecen ayudan a (re)construir la figura de Víctor Bruschtein. Natalia reconstruye la novela familiar y pone en cuestión varias elecciones que hicieron sus padres en el pasado. ¿Por qué eligieron la militancia?, ¿Por qué arriesgaron su vida si sabían que podían morir y dejar a sus hijos sin padres?, ¿Por qué Víctor se quedó en Argentina mientras que el resto de la familia se exilió a México? Cada voz le ayuda a construir su relato, a intentar entender y a cerrar el pasado. Como explica Shula, Víctor se quedó en Argentina por *su* padre, sentía mucha culpa y quería estar ahí por si liberaban al abuelo Santiago. Escuchamos la voz *in* de Natalia, en la entrevista con su madre:

Obviamente preferiría haber tenido mi papá vivo, que mi papá me hubiera criado. Pero no me tocó, me tocó un padre que es maravilloso también. Siempre pensé todas las opciones, mi conflicto más grande era ¿qué iba a pasar si Víctor aparecía? ¿Qué iba a hacer? Porque a [nombre no entendible] ya le decía papá, era mi papá, ¿qué iba a hacer entonces? (Encontrando a Víctor, 23 minutos)

Tanto en *Papá Iván* como en *Encontrando a Víctor* se nota la búsqueda de una voz. Las directoras, ambas hijas de un padre desaparecido, intentan reconstruir el pasado, tanto para entender a su padre como para encontrar su propia identidad. Son relatos que forman parte del proceso de duelo para la propia directora de cine. Aunque el lugar de enunciación en ambos filmes es la hija, el papel clave lo juega la figura del padre. En ambos filmes se intenta restituir la ausencia del padre, a través de los relatos de testigos, a través de fotografías, y a través de la voz *en off* de la directora. La narración de *Encontrando a Víctor* y *Papá Iván* parte de la posibilidad de dar a conocer quiénes eran Víctor Bruschtein y Juan Julio Roqué (ya los propios títulos de los filmes lo afirman). Los filmes parten de algo imposible, de conocer quienes fueron los ausentes, parten de la ilusión biográfica sin aceptarla como tal.

2.2.2.2 *Los Rubios* y *M*: voces críticas

Pasamos a *Los Rubios* (2003). En este filme interactúan continuamente una multiplicidad de voces diferentes, aunque el lugar de enunciación es el de la directora Albertina Carri. La película abre con la actriz en primer plano, y se escucha a través de su voz *in* el comienzo del libro *Isidoro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*, escrito por Roberto Carri.

Acá la voz de la actriz Natalia Couceyro sustituye a la voz del narrador del libro y la voz del sociólogo y profesor universitario, el padre desaparecido Roberto Carri. Bajo un fondo blanco aparece un texto en letras negras: “el 24 de febrero de 1977 ana maría caruso y roberto carri fueron secuestrados, ese mismo año asesinados, tuvieron 3 hijas andrea, paula y albertina” (*Los Rubios*, 7 minutos). Solamente en esta ocasión aparece una voz neutra que funciona como narrador, en vez de una narración en primera persona.

Enfocamos ahora el juego que la directora establece en el filme con su propia persona, Albertina Carri. El personaje “autobiográfico” de Albertina Carri, hija de los padres desaparecidos Roberto Carri y Ana Caruso, se desdobra entre la actriz y la directora misma. Como ya se dijo, el personaje es representado por una actriz, Analía Couceyro, y es introducida de esta manera al público. Al principio del filme, la actriz se encuentra en el campo⁷⁹ y se presenta: “*Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri*” (*Los Rubios*, 7 minutos). A lo largo del filme, el espectador está consciente de que se trata de una actriz. Sin embargo, también la propia Albertina Carri participa, entra en escena, como directora de cine en el *making-off* del filme. Este juego constante entre realidad y ficción, entre autobiografía y ficción, señala la complicidad del relato construido a través de la memoria, y la dificultad de representarla. El juego de identidades refleja la constante construcción de su propia identidad que tienen que hacer los hijos de desaparecidos.

El relato se establece a través de la voz en *off* y la voz *in* de la actriz. Su voz aparece como hilo narrativo a lo largo del filme. La narración se estructura a través de un tipo de voz que adopta una actitud crítica al mismo tiempo que rememora acontecimientos de la infancia, e intenta poner en juego el proceso del recuerdo. La voz y la imagen ponen en escena las decisiones tomadas por la directora, y se insertan en el filme en el proceso de su construcción. Una escena que queremos destacar muestra la actriz frente a su computadora, escribiendo, mientras se escucha la voz en *off*: “*Dice Regine Robin, que la necesidad de construir su propia identidad se desata cuando ésta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad*” (*Los Rubios*, 28 minutos). Cambia la imagen. Entra en escena una figura de *playmobil*, que cambia todo el tiempo de aspecto y de identidad. La voz en *off* dice:

En mi caso, el estigma de la amenaza, perdura desde aquellas épocas de terror y violencia, en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo, y hoy, decir mi apellido en determinados círculos, todavía implica miradas extrañas, mezcla de desconcierto y piedad. Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde con la propia cotidianeidad, no siempre

⁷⁹ “El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria. ¿Recuerdo recordar?” (Carri, 2007: 39)

muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria. (Los Rubios, 29 minutos)

Es un momento de reflexión sobre la construcción de la propia identidad. Carri expresa su crítica al relato hegemónico sobre la desaparición y muestra la lectura infantil sobre ese relato. Al ponerlo en escena, se establece la distancia respecto del lugar desde el cual Carri ya adulta puede enunciar sus vivencias sobre la desaparición.

Otras de las múltiples voces que aparecen en *Los Rubios*, son las voces de los testigos. En su libro *Los Rubios, Cartografía de una película*, Carri afirma que no cree en el testimonio como una garantía de certeza. Considera que cuando uno cree estar diciendo la verdad, en el fondo, gracias a una apuesta reduccionista, está manipulando un gran número de apreciaciones casi siempre confusas por el estado de la memoria. Un estado etéreo que siempre se relaciona con el ánimo y los caprichos de la persona al momento de dar testimonio y, desde ya, con un recuerdo emocional afín al hecho puesto en cuestión. La directora parte de la afirmación de que el testimonio es un recurso ficcional. Para Carri, la memoria es indisoluble del discurso y por eso, ella pone en cuestión la autobiografía. Coincide con Robin en que la autobiografía es un imposible, y el testimonio es una ficción.

Entonces, la forma de tratar estos testimonios consistirá en trastocarlos –invertirlos– en palabras, palabras escritas en la pantalla y/o en la banda de audio, siempre en continuo movimiento de una versión a otra para dejar implícito este fracaso inicial e inevitable que se establece –para cualquier persona enfrentada a la memoria– entre el carácter indecible de la verdad y el acto de hablar – solo, en público o ante una cámara. (Carri, 2007: 28)

Además, la no utilización de los rostros le da la libertad de no explicar quiénes son los entrevistados, y le permite no estimular al espectador con la identificación, un recurso que que considera fácil y poco apropiado para aludir a algo tan íntimo. Los testimonios son grabados en videocassette, y aparecen a través de monitores de televisión, lo que indica el distanciamiento que toma la directora de este recurso. En una escena a principios del filme, se actúa la entrevista entre Alcira Argumedo y la actriz (justamente por la conciencia de la actuación esta escena se incluye en el filme y no se reproduce a través del televisor). Después, la actriz se sienta en un banco en el jardín botánico y se escuchan las palabras de su testimonio en la banda de audio, evocando que está pensando y reflexionando sobre esto. Más tarde, la actriz está en la sala de edición, mira los testimonios en cassette en la televisión y escribe en mayúsculas en su libreta: “EXPONER A LA MEMORIA EN SU PROPIO MECANISMO. AL OMITIR, RECUERDA” (*Los Rubios*, 11 minutos). La directora opta por no darle un lugar activo a estos testimonios, sino que aparecen por medio de un televisor, como trasfondo en la banda sonora, sin identificación, justamente como estrategia para indicar el fracaso del

testimonio y del recuerdo, de la memoria como relato tradicional con núcleo, desarrollo y desenlace.

Otros testigos que aparecen son los vecinos del barrio. Al principio del filme, se ve una escena en que la propia directora Albertina Carri y un asistente llegan al barrio y hablan con una vecina, quien, aunque sabe muy bien quién es Albertina y de qué se trata, actúa como si no la reconociera. Otra escena significativa en el barrio es cuando la vecina de enfrente de la casa donde vivieron los Carri mientras estaban ocultos, muestra al equipo de filmación qué pasó en su casa el día que se los llevaron. La señora varias veces menciona que *“eran tres chicas rubias, que el señor era rubio y que la señora era rubia; todos eran rubios”* (*Los Rubios*, 45 minutos). En el relato de la vecina se encuentra la ficción de la memoria en estado puro. Los Carri nunca fueron rubios, Ana Caruso nunca fue flaca. La vecina se construyó esta imagen en su memoria porque los Carri fueron diferentes, fueron “extranjeros” para este barrio.

Por último, enfocamos unas voces que aparecen indirectamente: la voz de la generación de los padres de Albertina, las voces de sus hermanas y la voz de Paula L. Para lo primero es significativa la escena en que la actriz lee en voz alta la carta del INCAA, seguida por una escena, en blanco y negro, en que el equipo de filmación discute esta carta. Carri publicó la carta en su libro, y abajo aclara:

A pesar de que el Comité de Precalificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales decidió no expedirse en relación al pedido de subsidio, sí expresa su opinión sobre cómo debería hacerse *Los Rubios*. (Carri, 2007: 5)

La carta dice así:

Creemos que este proyecto es valioso y pide –en este sentido– ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los '70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice. (*Los Rubios*, 25 minutos)

En la escena siguiente, escuchamos la voz *in* de Albertina Carri en la discusión que tiene el equipo después de recibir la carta:

En realidad, eso es la película que ellos necesitan, como generación. Y yo lo entiendo. Lo que pasa es que, es una película que tienen que hacer otros, no yo. Ellos necesitan esta película, y yo entiendo que la necesiten. Pero no es mi lugar hacerlo, no tengo ganas de hacerla. (*Los Rubios*, 27 minutos)

Por incluir la carta y la discusión en el filme, la directora establece un diálogo con la voz de la generación de sus padres. En otra ocasión, más adelante en el relato, se escucha a través de la voz en *off* de la actriz:

La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables. (Los Rubios, 70 minutos)

Nuevamente, Carri denuncia el monopolio que tiene la generación de sus padres en la reconstrucción del pasado, reclama que esa generación se siente dueña de la historia. Ahora bien, también las voces de las hermanas Paula y Andrea aparecen indirectamente, a través de la voz en *off* de la actriz. En la pantalla vemos a la actriz en la sala de posproducción, escribiendo estas palabras en su libreta, mientras escuchamos

Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara. Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda la manera en que mamá y papá se convirtieron en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años, diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va ir a matarlos, pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo...algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Y mientras más intente acercarme a la verdad, más voy a estar alejándome. (Los Rubios, 34 minutos)

Otra vez, Carri indica la imposibilidad de reconstruir la verdad a través de los testimonios de otros. También en esta escena aparece la imposibilidad de representarse a sí mismo.

La última voz que aparece indirectamente es la voz de Paula L., la única persona que sobrevivió al centro clandestino donde estuvieron también los Carri, y la autora de las fotos del matadero. La escena muestra a la actriz en la sala de posproducción, tipeando en la computadora, mientras se escucha su voz en *off*: “Ella no quiere hablar frente a la cámara, se niega a que le grabe su testimonio, dice cosas como “yo no hablé en la tortura, no testimonié para la CONADEP, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara” (Los Rubios, 50 minutos). Por eso, su testimonio es representado a través de una entrevista con la actriz, contando sobre su encuentro con Paula L. En un momento, la actriz reproduce el dibujo que había hecho Paula L. del Sheraton, pero lo guardó porque no quería que saliera en el documental, y dice: “Más o menos, mi recuerdo de lo que ella dibujó en su recuerdo” (Los Rubios, 54 minutos). Carri apunta las deficiencias del testimonio en su filme, y en esta escena va más lejos aún. Reproduce el testimonio a través de una actriz, quien representa a Albertina Carri, contando sobre su encuentro con Paula L. Cree en la distancia como sistema de

representación de la tragedia y el arte, mediado por la mirada de otros que lo reproducen y que reproducen un recuerdo, como modo de representación frente a lo perdido. Las mediaciones y distorsiones son lo único que quedan y que es transmisible.

Pasamos al análisis de las voces en la última película del corpus, *M*. El filme abre con una cita de William Faulkner: “Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad” (*M*, primer minuto). Después, la cámara muestra la imagen del río –una metáfora por los desaparecidos de la última dictadura militar argentina y por su silencio; nunca sabremos su historia– que se convierte en la imagen de un televisor sin señal, mientras escuchamos las voces en *off* de diferentes testigos. Creemos que es una clara referencia a la estrategia usada en *Los Rubios*, demostrando que el director comparte la visión de Albertina Carri sobre la insatisfacción del testimonio para llegar a la verdad. Luego aparece el título del filme, *M*, en una figura que parece una pieza del juego infantil Lego. “M” puede referirse a Marta, Madre, Montonera, Memoria, Muerte, Multiplicidad. La multiplicidad de voces, de testimonios, con que Nicolás Prividera se ve enfrentado. En la siguiente escena una periodista llama a Nicolás por teléfono para hacerle una entrevista en la radio sobre su madre. El espectador escucha la periodista en voz en *off*, y a Nicolás en voz *in*. Un poco después, se muestra la grabación de otra entrevista, esta vez para la televisión, con Nicolás y su hermano menor Guido. Se escuchan sus voces *in* con las imágenes de la grabación, aunque alternan con fragmentos de filmaciones hogareñas de la infancia de los dos chicos, y ahí se pasa a la voz en *off*. Escuchamos el enojo de Nicolás: “*no solo estoy enojado. Creo que todos deberíamos estar enojados. Esta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que ME hicieron*” (*M*, 7 minutos). Más tarde en el filme se regresa a la misma entrevista, cuando Nicolás está hablando (voz *in*) sobre la responsabilidad de la sociedad civil en la dictadura a través del libro de Hannah Arendt y la historia de Eichmann, y se ve a Guido detrás de él, en silencio, pero moviendo la cabeza afirmativamente.

Otras voces que aparecen son las voces de los testigos en encuentros que tiene Nicolás con ellos, como una vieja amiga de su madre, Isabel Gómez, o los colegas del INTA, o los compañeros de militancia en la Juventud Peronista. Una gran parte del documental contiene las entrevistas con ellos, y el mensaje que Nicolás quiere transmitir al espectador es que estos testimonios no le ayudaron en su búsqueda para saber qué le pasó a su madre. Se trata de construcciones desde la memoria de cada uno, contaminadas por su propio rol en la historia, una historia de la cual muchos no se quieren hacer cargo. Destacamos una escena interesante: escuchamos la voz en *off* de Marquita, una amiga de la madre, por teléfono, quien no quiere

testimoniar porque está en tratamiento para el cáncer, y además está en tratamiento psiquiátrico, y el psiquiatra no quiere que se involucre en este tipo de recuerdos. “*Tu mamá era una gran amiga para mí más que nada, y militamos juntas, hicimos algunas cosas, pero muy pocas cosas, no es todo este mito de la militancia...*” (*M*, 40 minutos). Después de esta llamada, vemos a Nicolás y Guido discutiendo, afirman que la mujer buscó una excusa, que era adulta en esta época y tendría que hacerse cargo de la historia. La discusión entre los dos hermanos es un recurso que vuelve algunas veces más (aunque en la mayoría de los casos, se trata de un monólogo de Nicolás, mientras vemos a Guido escuchando en silencio), y ayuda para estructurar el relato y expresar la opinión personal de los dos.



Imágen 11: Fotograma de *M*, 100 minutos

El filme se narra a través de la acción y la búsqueda, en ningún momento aparece un narrador. La única estructura narrativa son los capítulos en que se divide el filme⁸⁰, y los carteles o inserciones con frases sacadas de testimonios que se exhiben en otra parte, como “Sabíamos que estaba en algo” (*M*, 28 minutos).

El DVD de *M* contiene algunos extras muy interesantes, y para el análisis de los capítulos del filme nos basamos en el texto de Silvina Rival en el extra “análisis de *M*”. El primer capítulo, *El fin de los principios*, trabaja aún con la promesa del posible armado del rompecabezas. Prividera, con un estilo un tanto detectivesco, busca información en distintos organismos gubernamentales y no gubernamentales. La pretensión es que este intercambio podría producir una clausura de todas las historias personales, pero el Estado parece ser

⁸⁰ El documental se divide en: El fin de los principios, Los restos de la historia, El retorno de lo reprimido, Epílogos. En el dvd, los capítulos se llaman así: El día del secuestro, Datos confusos, Los restos de la historia, Las amistades, INTA, Convicciones, Ana, Los recuerdos, La ignorancia, El miedo, Epílogos.

incapaz de producir un cierre. El cineasta lanza la crítica, a veces hacia la gente que trabaja en estas instancias, a veces a través del diálogo con su hermano menor Guido. Prividera se da cuenta de que el Estado colabora en esta situación de orfandad, y ahí el filme pasa al segundo capítulo: *Los restos de la historia*, en que tiene la certeza de la imposibilidad de armar lo que parece un rompecabezas. Le queda urgar en los restos de la historia, una investigación que parece más arqueológica, visto que, más que pruebas, encuentra fósiles. En este apartado, el director incluye entrevistas y testimonios. Según Rival, acá hay una gran diferencia entre *Los Rubios* y *M*: mientras que Carri hace uso del testimonio para demostrar su inutilidad, como vía para la construcción de la memoria, Prividera lo utiliza para dar cuenta de discursos sociales solapados que se “escapan” del habla de los entrevistados. *Los Rubios* trata de dar cuenta de que la memoria no es un relato tradicional, sino que es una narración que tiene silencios, olvidos, lapsus. *M* trabaja sobre la repetición, los olvidos, los silencios y los lapsus para poner en escena la imposibilidad de construir una narración a partir de los testimonios de algunos actores de la época. Para *M* el testimonio es útil en la medida en que el pasado no deja de aparecer y repetirse en los relatos orales. Es útil porque, entre otras cosas, la palabra puede traicionar a quien la emite. Esta traición es la metáfora más clara de una escisión social vigente a la que el film apela permanentemente. Además, en *M* hay una parte de búsqueda real (quién es el culpable, la denuncia del Estado) externa al sujeto subjetivado, mientras que esto no aparece en *Los Rubios*, en eso también hay una diferencia fundamental en el sentido y valor de los testimonios. Evidentemente lo que *M* sí comparte con *Los Rubios* es la incredulidad respecto de la unicidad de los testimonios del pasado que pueden aportar los entrevistados. El pasado no puede volver sin más, necesita un rodeo y, por tanto, emerge en lo impensable. Por ello hace falta mucho más que poner la oreja y la cámara para hacerlo hablar.

El tiempo de *M* es el presente. Tal vez por eso, Nicolás elige convocar a los compañeros militantes de su madre hacia el final del documental, quienes entablan un intercambio de ideas políticas pero desde la coyuntura actual. Finalmente, *M* se dirige al espectador, logrando desplazar un tanto más allá las fronteras entre individuos o entre la imagen y el espectador. Las historias de familias fracturadas por la última dictadura militar argentina, estas historias personales que se evocan muchas veces a través de filmes narrados desde el “yo”, se convierten en la fractura social de la Argentina. El “yo” en estos documentales estaba realmente destinado a ser un “nosotros”. Tanto Prividera como Carri muestran la dificultad del “nosotros”, mientras que *Encontrando a Víctor* y *Papá Iván* apelan a un “nosotros” que ya estaría constituido, las narraciones constituyen diferentes modelos de espectador y de sociedad civil. Según Gonzalo Aguilar, en *M*,

la primera persona no es un punto de partida porque esta también es un rompecabezas que consta de innumerables piezas que el protagonista va recogiendo en su itinerario. La experiencia de que el yo no está dado es, de alguna manera, propia de los hijos de desaparecidos porque desde que nacieron es su identidad lo que está en juego. (Aguilar, 2007: 172)

Prividera desplaza el “yo” de su historia particular para abarcar el “nosotros” de una construcción social. El filme, que comienza como una búsqueda sobre quién es el culpable de la desaparición de Marta Sierra, pronto se transforma en una meditación sobre el hecho de que la memoria colectiva es inevitablemente selectiva, y que quizás el pasado nunca puede ser recobrado o representado. *M* nos muestra las fracturas de una sociedad, la culpa generalizada en diversos grados y la falta de acción. Tanto *Los Rubios* como *M* expresan una voz crítica sobre la militancia de los años setenta en Argentina. Son filmes que consiguen ser a la vez un conmovedor testimonio personal y una nueva mirada generacional, en que los hijos se permiten cuestionar aquellos años.

Así que, en los cuatro filmes del corpus, se escuchan muchas voces distintas, pero cada filme se construye desde el lugar de enunciación del director. Al mismo tiempo, cada filme construye su propia voz para ser escuchada en la sociedad argentina. No podemos ignorar que los directores de cine sabían de la existencia de los filmes anteriores y construyen un tipo de diálogo con ellos. *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* tuvieron menos difusión en Argentina, por haber sido hechas en México. Ambos filmes expresan más bien la búsqueda de una voz, y parten de los relatos establecidos y de la creencia de que se puede restituir la ausencia del padre. *Los Rubios* tuvo una difusión bastante amplia en el país, y causó mucha conmoción por su voz crítica hacia la generación anterior. *M*, el filme más reciente, es el único que demuestra claramente que conoce los filmes anteriores hechos por los hijos de desaparecidos. Prividera dialoga conscientemente con *Papá Iván* y *Los Rubios*, y no solamente sube la apuesta de Carri de crítica, sino que también denuncia al Estado y la sociedad civil. *M* y *Los Rubios* se estructuran en base al cuestionamiento de los relatos establecidos y parten de la creencia que es imposible restituir la ausencia.

2.2.3 Poner el cuerpo

El último aspecto que queremos subrayar brevemente es la inclusión del cuerpo del director o de la directora de cine en algunas escenas del documental. Lo relacionamos con el modo performativo del documental como lo denominó Nichols (cf. capítulo 1.2.3): el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran;

películas donde el documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla. Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, trayendo al documentalista y sus cuestionamientos más particulares hacia el centro del film. El espectador acompaña al cuerpo en su recorrido con una cámara que lo sigue de cerca, que se acerca obsesivamente, que en algunos momentos nos hace sentir su respiración. Por eso, en los documentales sobre militancia y desaparecidos hechos en la Argentina, según Gonzalo Aguilar (Aguilar, 2007: 173) es mejor hablar de *una puesta en cuerpo* en vez de una *puesta en escena*, y más que de un documental en primera persona, de documentales sobre las dificultades de llegar a la enunciación personal.

Empezamos con *Papá Iván*. El cuerpo de María Inés Roqué apenas entra explícitamente en escena. Sin embargo, en todas las entrevistas se escucha su voz en *in* y se sabe que está presente fuera del cuadro. En algunos pasajes del tren, aparece María Inés Roqué en escena. Al final del documental, la cámara la muestra a ella sentada en una silla entrevistando a su tío Aníbal. También aparece en imágenes fotográficas, pero que son de infancia, y en estas fotos su cuerpo nunca está en movimiento. Así que en *Papá Iván* no hay mucha *puesta en cuerpo* de la directora, aunque su cuerpo está presente fuera del cuadro en las entrevistas, escuchando los testimonios y participando activamente en las entrevistas. En *Encontrando a Víctor*, hay una estrategia semejante a la de *Papá Iván*, pero el cuerpo de Natalia Bruschtein entra más en escena: en las entrevistas que toma a sus familiares, el plano muchas veces incluye a la directora; o la vemos en escenas silenciosas cuando está caminando por la calle o por Retiro.

En *Los Rubios*, es interesante la *puesta en cuerpo* de Albertina Carri, directora del filme. Carri entra en escena, muchas veces en blanco y negro, en un tipo de *making-off* del filme, dando direcciones a la actriz. Hay una escena específica donde se establece un paralelismo entre la actriz y Carri, cuando se van al departamento de Antropología Forense para hacer un test de ADN. La escena con la actriz está ficcionalizada, en color y sin sonido, y justo después sigue la escena con la propia Carri, en blanco y negro, con sonido. Hacia el final del filme, cuando se filma el monólogo de la actriz ("*Odio las vaquitas de San Antonio...*"), la cámara enfoca a Albertina Carri, en blanco y negro, filmando a la actriz y sonriendo porque sale bien la escena. En *Los Rubios*, la *puesta en cuerpo* de Carri funciona como método de distanciamiento, para que el espectador esté consciente de que se trata de una construcción, de un relato, de una ficción. En *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*, la *puesta en cuerpo* de las

directoras muestra el abordaje esencialmente subjetivo del documental, el espectador se puede desplazar en ellas y su búsqueda. Además, es un intento de corporalizar la ausencia.

En el caso de *M*, Nicolás Prividera entra en escena a lo largo de todo el filme, y tiene una función muy activa. El espectador sigue sus pasos en la búsqueda de lo que pasó con su madre Marta Sierra. “Prividera no tiene miedo de bajar línea, mirar a la cámara, interpelar al espectador y eventualmente instruirlo, aconsejarle lecturas, ni de ponerse a sí mismo, aunque ambiguamente, en el lugar de ‘héroe’” (Aguilar, 2007: 172). La necesidad de poner el cuerpo, insertar la palabra, activar los recuerdos, es lo que la película postula como esencial en esta búsqueda. Otro aspecto corporal son los abrazos que las personas cercanas a su madre le dan a Nicolás en el filme. El director afirmó que no lo abrazan a él, sino que abrazan una ausencia. Aguilar señala que se trata de la composición entre el cuerpo presente que se abre paso y el cuerpo ausente que se esfuma (cuerpos cuya *persona*, en rigor, fue violentada hasta el límite). En conclusión, de acuerdo con Rival (2007: 19), los cuatro documentales del corpus se lanzan contra un imposible y son doblemente resistentes: intentan dar cuerpo –de ahí en parte la necesidad de poner el propio en la imagen– a una ausencia e intentan promover, en esa corporización, el rescate de una memoria que sea la de todos. En parte, la puesta en cuerpo no es sino una forma de compensación del otro ausente.

2.3 Los filmes como puestas en escena del trabajo de duelo

En este último apartado de la tesis queremos enfocarnos en el análisis de las cuatro películas del corpus para pensarlas como un intento del director o de la directora de cine para elaborar el duelo que fue causado por la desaparición de uno o de ambos padres durante la última dictadura militar en la Argentina. Pensamos que Roqué, Bruschtein, Carri y Prividera utilicen el cine como medio de expresión para procesar la pérdida en el trabajo de duelo⁸¹. Este duelo se complica porque la instauración de la justicia que debería acompañarlo es defectuosa o parcial⁸², y porque faltan las piezas claves de ese proceso como el cuerpo del muerto, la condena de los responsables y un relato confiable de los últimos días de la víctima. Este contexto histórico, y la vigencia de las memorias hegemónicas construidas por la generación

⁸¹ Recordemos que *Panzas* (1999) y *Che vo' cachai* (2002) de Laura Bondarevsky, junto con *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, fueron los primeros acercamientos cinematográficos por hijos de desaparecidos y/o exiliados para representar en imágenes el orden de lo traumático.

⁸² Es importante señalar que las leyes de Obediencia Debida y Punto Final fueron declaradas nulas en 2003, así que *M* es el único filme que se hizo cuando estas leyes ya no estaban vigentes.

de sus padres, facilita entender la noción de la memoria airada presente en los filmes de los hijos, como veremos en el análisis.

Como afirma Aguilar (2010), no es muy difícil responder por qué estos jóvenes recurrieron al cine para procesar su pasado.

El carácter indicial de la imagen cinematográfica permite construir un espacio testimonial muy adecuado para la rememoración: fotos, voces, grabaciones, documentos, personas que conocieron a las víctimas, registros de acontecimientos colectivos, etc. Todo un arsenal visual y auditivo para hacer el trabajo del duelo. (Aguilar, 2010: 176)

Además, el autor afirma que tanto en *Papá Iván* como en *Los Rubios* se trabaja con imágenes hápticas, o sea imágenes que tienen una textura que sugieren lo táctil por medio del relieve, los contrastes fuertes y las diferentes superficies, y toma como ejemplos las hojas de los árboles vistas desde abajo en *Papá Iván* o los carteles con efectos tridimensionales en *Los Rubios*. También refiere a las tomas del Río de la Plata en *(h) Historias Cotidianas* como imágenes hápticas, documental que acá no analizamos, pero sí resulta interesante visto la analogía con *M*, donde también aparecen escenas que muestran el Río de la Plata (Aguilar, 2010: 176-177). A través de estas imágenes hápticas, que trabajan la dialéctica de lo cercano y lo lejano, de la imagen y la naturaleza, del engaño visual y la comprobación táctil, el director puede enriquecer su filme, desplazándose del nivel de la memoria visual hacia un momento de pura sensorialidad y fusión con su propia memoria.

Mientras en *Papá Iván* e *(h) Historias Cotidianas* las imágenes hápticas son un más allá del lenguaje (una naturaleza que ya no será la misma: el río esconde algo, la fugacidad del paso de los árboles ahora connota una ausencia), en *Los Rubios* están hechas del lenguaje (los títulos y los carteles intercalados en blanco y negro tienen relieve) y esto es así porque la película de Carri es la que más exhibe el ‘fracaso de la representación visual’ (Amado, 2004: 76) como testimonio y documento. (Aguilar, 2010: 177)

De esta manera, el cine parece ser un lugar posible para el trabajo del duelo.

Desarrollaremos un análisis detallado de cada filme, empezando por *Papá Iván*. María Inés Roqué plantea desde el inicio de su filme que quiere que su obra sea una tumba para poder enterrar definitivamente a su padre. Roqué inicia su trabajo de duelo con la idea de que su padre la abandonó por una causa mayor, pero esta idea pasa al segundo plano por los testimonios de viejos compañeros de su padre quienes insisten en su heroicidad y lo convierten en un monumento intocable. Aunque la voz en *off* dice: “*Siempre dije que prefería tener un padre vivo antes que un héroe muerto*” (*Papá Iván*, 2 minutos). Roqué jamás llega a cuestionar si su padre efectivamente fue un héroe. Por consiguiente, el duelo se convierte más bien en una celebración de su padre como héroe y la realizadora desemboca en un callejón sin salida. El único testimonio que parece contradecir el estatus de héroe de Juan Julio Roqué es

el de la madre de María Inés, Azucena Rodríguez. Al hablar de sus diferencias ideológicas con su ex-marido (su rechazo a la violencia) y al mostrar la posibilidad de otras actitudes cívicas, contradice la creencia de que la violencia era el único camino posible y que en este momento hubo que elegir la lucha armada. Sin embargo, también el espectador siente que el testimonio de la madre está lleno de rencores personales y privados hacia el ex-marido, quien la abandonó y tuvo otra compañera en la lucha con quien tuvo un hijo. Los compañeros de combate tienen un discurso totalmente diferente, que instala a Juan Julio Roqué como héroe y hasta como mártir que fue traicionado por sus propios camaradas. El presente no parece muy importante en comparación con las acciones y aspiraciones de los militantes de aquel pasado: cambiar la historia, transformar la sociedad y hacer un mundo mejor. También este discurso se escucha en la carta del padre, a través de la voz en *off* de María Inés. Hacia el final del filme la sombra de su padre se hace tan poderosa que el intento de María Inés Roqué de saldar cuentas con él es vano. La hija en ningún momento consigue desplazar al “héroe vivo” para reencontrarse con su “padre muerto”. A través del filme, pone en escena el trabajo de duelo en proceso, y como espectador nos damos cuenta de que aún no se logra a aceptar la pérdida. No logra hacer un filme que sea una tumba.

El cortometraje de género documental *Encontrando a Víctor* pasó casi desapercibido por la crítica académica, aunque la directora demuestra algunos indicios de crítica hacia las elecciones de sus familiares. Natalia pone en escena el trabajo de duelo en un filme que se encuentra en una zona intermedia entre la melancolía de *Papá Iván* y la posición crítica de *Los Rubios*. En las entrevistas con la madre, la abuela y la tía, Natalia también entra en escena y vemos que se establece un diálogo entre las diferentes generaciones. Al contrario, cuando la cámara enfoca en primer plano a su tío Luis Bruschtein, ella no aparece en el cuadro, aunque sabemos que está presente fuera de él. Es el único testigo al que deja monologar, hecho interesante porque Luis es muy conocido como periodista y tiene aquí la voz de la autoridad explicativa. Se trata de un testigo contemporáneo a su padre, un familiar, pero no tan íntimo como la pareja. En su monólogo, el tío Luis da su interpretación de esta época: la militancia era un proyecto de vida, daba sentido a su vida. Afirma que sus hermanos eran adultos, tipos inteligentes, que pudieron decidir por sí mismos (y de esta manera se deshace de su responsabilidad hacia ellos). No obstante, dice que él como el hermano mayor, quien empezó a hacer política, quien se exilió, quien sobrevivió, obviamente siempre va a sentir algo de culpa; culpa de no haber discutido más con ellos en la última época, para que se exiliaran. Luis Bruschtein cumple el rol de ser la autoridad familiar pero también de destacarse como el protagonista de un relato que no solamente lo incluye a él, lo cual deja entrever rivalidad con

respecto a sus hermanos, al mismo tiempo que la culpa porque ellos no están. Bruschtein ocupa el lugar del sobreviviente y Natalia recurre a su testimonio sin ser condescendiente. En este sentido, es un testimonio semejante al de Argumedo en *Los Rubios*, es un contemporáneo de los padres, hubo una relación de cercanía con quienes están desaparecidos pero ambas directoras se permiten exponer sus testimonios como parte de las explicaciones homogéneas que cuestionan. Relatos que suponen que el sentido de la militancia no presenta fracturas.

En el documental, Natalia intenta trabajar el duelo, intenta aceptar la *pérdida* de su padre sobre la *ausencia*. Además, se muestra crítica en las entrevistas y queda claro que ella no está de acuerdo con todas las elecciones que hicieron sus padres, y de esta manera se inscribe en la revisión de los temas relacionados con la experiencia y la identidad que procura LaCapra (2004): evade la idealización y la satanización con lo que habitualmente se han tratado este tipo de asuntos. La película hace más que solamente contar la historia de vida de Víctor; introduce el sujeto Natalia al espectador, vemos los hechos desde su perspectiva, y nos simpatizamos con su intento de duelo. En la escena de cierre, cuando Natalia se coloca frente a la foto que le dejó su padre Víctor, retomando claramente el recurso de Lucila Quieto, se une pasado y presente, ausencia y presencia, y se construye un momento de reencuentro que es físicamente imposible. Se intenta restituir la ausencia del padre por su imagen proyectada en la pared. Tanto como *Papá Iván, Encontrando a Víctor* pone en escena el trabajo de duelo en proceso.

En cuanto a *Los Rubios*, vamos a demostrar que Albertina Carri elabora una narración que intenta ir más allá del trabajo de duelo. La directora parte de la realización del trabajo de duelo y por eso utiliza recursos diferentes de los que vemos en *Encontrando a Víctor* o *Papá Iván*. El filme cuenta con estrategias particulares que no siempre fueron bien recibidas por la crítica al principio. Un primer ejemplo es el desdoblamiento del protagonista entre la actriz Analía Couceyro y la propia directora quien también entra en escena, como estrategia de distanciamiento. Una escena en particular, donde la actriz personifica a la niña Albertina en el día de su cumpleaños, pidiendo tres deseos que son solo uno: “*que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan los dos*”, es la escena en la que el trauma del duelo aparece más explícito pero justamente es tratada con más extremo distanciamiento. En su artículo “La apariencia celebrada”, Martín Kohan le critica a Carri que se niega a presentarse en la situación del duelo:

Couceyro, actriz de *Los Rubios*, consigue decir este monólogo como si fuera propio; Carri, guionista y directora de *Los Rubios*, consigue decirlo como si fuera de otro. Y con ese mismo talante, el de la total indolencia, lo registra y lo escucha: como si fuera de otro. Después de haber visto a Couceyro haciendo de Carri, vemos a Carri: está sonriendo, más que satisfecha,

porque la escena por fin ha quedado bien. Sonríe mientras Couceyro habla; y sonríe cuando termina, hasta que dice feliz: “Buenísimo...corte”.

Lo consiguió: distancia absoluta. Ya no hay nada más remoto de estas palabras que Albertina Carri (Kohan, 2004: 27)⁸³

Pero, no es porque la directora deja el sufrimiento fuera del alcance de nuestra mirada, que no esté presente. ¿No llegan a percibirse, más allá de lo visual, las oleadas del dolor que atraviesan a la directora cuando abre la ventanilla del auto o cuando presencia el testimonio de la mujer que delató a su padre?

Un segundo ejemplo es la escena en que el equipo de filmación empieza una discusión a raíz de la carta del INCAA en que explica porque no financia el proyecto. Albertina corta abruptamente a sus compañeros: “*Vamos a trabajar*”. El trabajo de cine reemplaza al trabajo de duelo. Al respecto, nos parece interesante la distinción que hace Edward Said entre filiación y afiliación (1983: 174-175), y que Gonzalo Aguilar retoma para su análisis de *Los Rubios*. Si la filiación quiere imponer una serie continua sin suturas simbolizada en la relación padre-hijo, la afiliación es una “asociación peculiarmente cultural” entre elaboraciones estéticas y otras agenciamientos (instituciones, clases, fuerzas sociales). Carri consigue pasar de la filiación, ser hija de sus padres, a la afiliación, ser directora de cine, para poder situarse inclusive más allá del proceso de duelo. Donde sus padres dedicaron su vida a la política, Albertina la entregó al cine. También ella tiene luchas (con el Instituto, por ejemplo), objetivos (hacer cine), gustos y dudas. Como Aguilar afirma, Carri tuvo que hacer esta película para poder hacer otras, para pasar al segundo plano su rol de hija de desaparecidos y poder crecer como directora de cine. No va hacia el pasado encandilada por acciones heroicas que le resultan irrepitibles, sino que se construye un lugar propio desde el cual hablar y mirar. Lo más importante de su filme es justamente esto: mirar el pasado desde un presente que no quiere suprimirse en aras de una adoración o de un duelo sin fin. Muestra la difícil confrontación entre un presente que recuerda y un pasado que se aleja. Y es más, en este proceso incluye el equipo de filmación como una nueva familia.

En reemplazo de la familia funda una comunidad fraterna, integrada por su miniequipo de rodaje. Las pelucas rubias de todos ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificado de una alianza. (Amado, 2004: 77)

Aunque Carri cuestiona el proyecto político de sus padres y, por extensión, el de las organizaciones armadas, no se limita a esto, sino que la directora incorpora un tercer elemento que es fundamental para el trabajo de duelo e involucra a los dos anteriores: es la oposición

⁸³ “Indolencia” es etimológicamente “ausencia de dolor” y, por extensión, “falta de duelo”. Emilio Bernini habla de un “desinterés por acceder a ese pasado familiar y público” (Bernini, 2004: 46).

entre presente y pasado y la construcción de un espacio propio frente a la mirada de los otros. El espacio propio es su lugar como directora de cine y un relato que es sobre ella misma y no sobre sus padres desaparecidos.

Carri critica que, al comprometer toda su vida con la militancia política -lo que incluyó la clandestinidad y la falta de presencia de ellos- sus padres involucraron a las hijas, que no estaban en condiciones de elegir ni de comprender este compromiso. Carri no cuestiona la militancia ni la violencia armada sino que destaca cómo los adultos la omitieron en el relato que le transmitieron a ella. De nuevo, Carri demuestra que no necesita hacer un documental tradicional, reconstruyendo los hechos del pasado a través de testimonios de la generación de sus padres, sino que elige contar la historia desde su punto de vista, desde el presente, criticando algunas actitudes del pasado y procesando el duelo. La escena del secuestro de los padres por un OVNI, montada con muñequitos de *playmobil* con la banda sonora de Bernard Hermann⁸⁴, muestra un relato infantil de los hechos. Indica que Carri fue conociendo la verdad sobre sus padres de manera fragmentada y tardía, y por eso recurría a su fantasía y lo convirtió en una cosa tan extraña y rara.

Carri se niega a recurrir a recursos para reemplazar a sus padres, para restituir su ausencia. No utiliza fotografías de ellos, ni se basa directamente en los testimonios de viejos militantes y contemporáneos, sino que construye el relato a través de su propia experiencia, desde su propia mirada, y propone una narración tan distorsionada para el espectador como fue la experiencia con marcas traumáticas para ella. Desde su posición de hija no acepta la mera ausencia de sus padres, sino que revisa el pasado y los discursos sobre la memoria de la última dictadura militar en la Argentina de la generación de sus padres de una manera crítica. Muestra el proceso del trabajo de duelo por la *pérdida* de sus padres, sin idealizarlos, sin victimizarlos.

Pasamos ahora a *M* de Nicolás Prividera. *M* es el filme más reciente del corpus, de hecho notamos que Prividera revisa la posición de María Inés Roqué y sube la apuesta de Albertina Carri, hablando de la complicidad de la generación de sus padres respecto a la desaparición de su madre⁸⁵. En los extras del DVD, se incluyen las palabras del director, donde afirma que estaba consciente de que su filme se iba a inscribir en el subgénero de las películas de los hijos de desaparecidos. Como Nicolás afirma, “*el planteo de la película era realmente ir descubriendo todas estas personas vinculadas a mi madre que yo no conocía*”,

⁸⁴ Hermann era el compositor favorito de Orson Welles y Alfred Hitchcock.

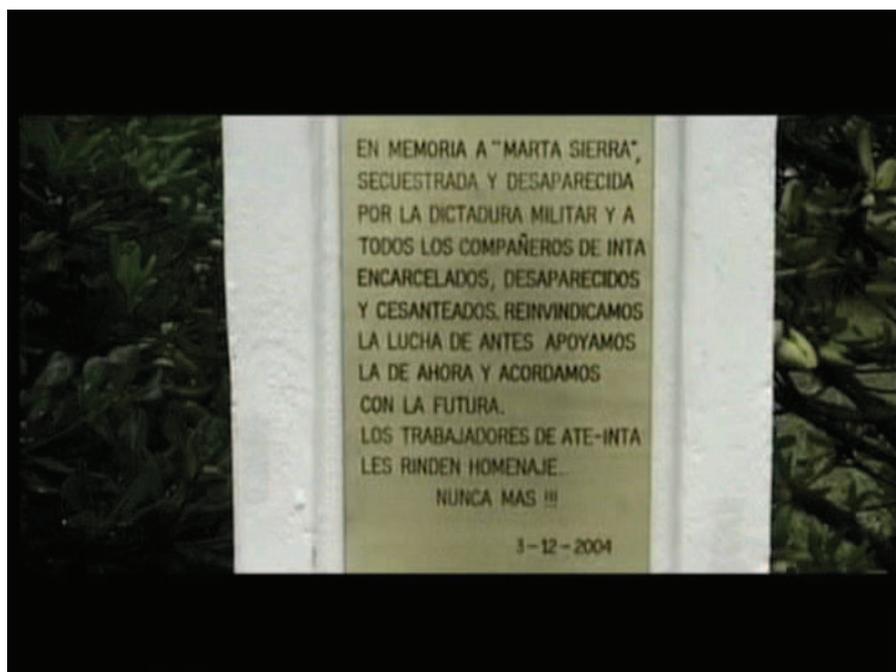
⁸⁵ Una diferencia entre *Los Rubios* y *M* es que Carri no intenta buscar los culpables de la desaparición de sus padres. Prividera se mete en una disputa que es ajena a la distancia que plantea Carri, quien no parece tener interés en una disputa de esto tipo.

pero Prividera intentó darle una vuelta de tuerca, intentó hacer otra cosa que sus precursores. Como estas películas trabajan mucho con la voz en *off* y la relación entre privado y público, Prividera elige no trabajar con la voz en *off*, lo que tiene como consecuencia otro tipo de narración, donde el espectador tiene que armar, construir su propia película. El título *M* en la pieza de lego es una clara referencia tanto a la investigación personal del director, como a las piezas del rompecabezas que es el filme para el espectador.



Afiche de *M*

Nicolás intenta elaborar el duelo por haber perdido a su madre, pero este duelo está signado por la falta de información y justicia. El director opta por un documental con final abierto, para enfatizar la dificultad social para realizar el duelo, no logra cerrar su investigación, no logra resolver los rompecabezas del pasado. Sin saber los detalles de la desaparición de Marta Sierra, sin que los culpables sean castigados, sin justicia, no hay duelo finalizado. Al final del documental, se muestra el acto de inauguración de la placa conmemorativa en honor a los desaparecidos del INTA, nombrando en particular a Marta Sierra.



Fotograma de la placa conmemorativa en *M*, 137 minutos

Justo antes en el filme, vemos que Nicolás y Guido se dirigen al público ahí presente para el acto conmemorativo, como siempre Nicolás es el que toma la palabra y dice lo siguiente:

Quiero comenzar con la simple constatación que hace unos años se puso otra placa en este mismo lugar. Esa placa no tenía ningún nombre, y esa ausencia era tal vez el signo de la victoria de los desaparecidos. Si estoy diciendo esto es porque precisamente no me importan tanto las placas como los nombres. Saber sus nombres para saber quienes eran. Porque al recordarlos simplemente como desaparecidos, es asumir esa nebulosa en que los dejó, en que nos dejó, la dictadura. ¿Qué es de nosotros, entonces? ¿Hacemos algo, o nos resignamos a los actos sin consecuencias? Porque la memoria no es, o no debería ser, simple conmemoración, sino una condición para la acción. No sólo recordar a cada uno de los que desaparecieron, sino también a cada uno de los responsables de su desaparición. Siempre estuvieron aquí, entre nosotros. Siguieron haciendo su trabajo como si nada hubiera sucedido, sin que su conciencia les impidiera a dormir, sin que la justicia les pidiera explicaciones, sin que nadie les dijera en la cara que eran tan culpables como los que secuestraron, torturaron y asesinaron. Los que no participaban, sabían, los que no sabían, sospechaban, y la mayoría callaba, o repetía las consignas de la dictadura. Por miedo, por indiferencia, o por simple complicidad. Mientras elijamos callar, resignarnos, entregarnos, hoy como ayer, somos nosotros los que perdemos nuestro nombre, nosotros los borrados, nosotros los desaparecidos. (*M*, 132 minutos)

Luego, un compañero lo felicita por “vomitar verdades”, indicando con claridad la ira que moran en sus palabras.

Esto nos lleva a la categoría de la *memoria airada* como la definió Rodríguez Marino (2004, 2006 y 2007). Vimos que la memoria airada acompaña al proceso de duelo e implica el derecho a la ira por los males sufridos. Es una estrategia que desafía a lo no dicho por las memorias oficializadas y por esto está ligada a la cuestionable bipartición entre los espacios

público y privado. Podemos afirmar que los cuatro directores inscriben lo traumático en las prácticas filmicas, y la memoria airada está presente en su filmes.

Hemos afirmado que la memoria airada surge en la medida en que se percibe una prohibición sobre ciertas formas de memoria. En el caso de los filmes de los hijos, se producen en el contexto en que las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida todavía estaban vigentes (con excepción de *M*). En el caso de la memoria sobre la violencia política, los relatos habituales sobre el pasado, y en especial el Juicio a las Juntas y el *Nunca Más* habían instalado la exclusión de la lógica política, oponiendo el “olvido” a la memoria. Para garantizar la justicia a las víctimas y la condición de estas como “inocentes”, no se recordaban las querellas políticas del pasado, sus tensiones y desencuentros. De este modo, la ley delimitaba el duelo. Los hijos reaccionan, en este caso con un cine en que el director pone en escena su propia experiencia de la desaparición de sus padres, poniendo el acento en la historia no oficializada. Por ejemplo, *Papá Iván* recupera la militancia de su padre y las querellas internas entre Juan Julio Roqué, quien eligió la militancia, y Azucena Rodríguez, quien la rechazó y eligió a su familia. *Los Rubios* muestra las tensiones que hubo entre los vecinos y Los Carri en el barrio donde se escondieron como militantes. Y tanto en *Encontrando a Víctor* como en *Papá Iván*, las hijas luchan con la incompreensión del por qué su padre eligió la militancia, y la eligió sobre la familia; una elección que les causó dolor y que las hizo sufrir. Estas huellas son transmitidas al espectador.

De acuerdo con Rodríguez Marino (2004), en *Los Rubios* (como también en *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*) se rechazan las memorias oficializadas. Albertina Carri no pone en escena la declaración de su sobrino: “cuando sepa quiénes mataron a los padres de mi mamá, los voy a matar”, porque quebraría el “acuerdo” en torno del cual la sociedad se instituye como tal. En efecto, la memoria que se asocia a la querella y a “recordar las desgracias” podría suponer el quiebre de la constitución de la ciudadanía como identidad compartida.

También *M* incluye claramente la memoria airada, aunque su ira está puesta en escena de manera mucha más directa que en los otros filmes. Su filme es una denuncia directa hacia la sociedad civil, en tanto para el director no se hace cargo de su historia reciente. El filme muestra la búsqueda de Nicolás, primero a través de las instituciones oficiales, a quienes critica por no tener información (“*cada uno tiene que ir con su caso específico*”), luego por entrevistas con colegas del INTA y testimonios. Durante el documental, Nicolás expresa su derecho a la “ira” por los males sufridos, sobre todo en las escenas que muestran las conversaciones reflexivas que tiene con su hermano menor, en las entrevistas que da para la

radio y la televisión, y como extremo en su intervención en el acto conmemorativo en el INTA. Privera expresa su dolor y su ira por la pérdida de su madre.

En conclusión, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* ponen en escena el trabajo de duelo, mostrándolo todavía en proceso, mientras que en *Los Rubios* y *M* se organiza la narración desde la aceptación de la pérdida. En todos los filmes se escenifica el trabajo de duelo, pero algunos tratan de darle cierre al duelo (como *Los Rubios* y *M*), mientras que otros no (*Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*). *Los Rubios* es un filme que parte de la realización del duelo, parte del lugar de que no hay memoria sin silencio, y que la pérdida no se restituye. *M* escenifica el trabajo de duelo pero también intenta cuestionar cómo en algunos casos los silencios, olvidos, ausencias de datos, explicaciones y acompañamiento dificultaron para los hijos hacer el duelo. Además, todos los filmes contienen rasgos de la memoria airada.

Conclusiones

Por último, queremos establecer algunas conclusiones generales, sintetizando las ideas desarrolladas a lo largo de la tesis a través del estudio de los filmes desde los tres ejes elegidos: el uso de la fotografía, la construcción de la voz y la puesta en escena del trabajo de duelo.

En relación con la inserción de fotografías en los documentales. Roqué, Carri, Bruschtein y Prividera utilizan fotos en la construcción de su relato y las imágenes tienen una función indicial: son prueba de que sus padres *han existido* pero *ya no están*. Vimos que existe una preferencia por el uso de la foto familiar sobre la foto carnet por los directores hijos de desaparecidos. Estos retratos del desaparecido en compañía de familiares, en plano general, en movimiento y en color, pueden evocar el contexto cotidiano del pasado. No obstante, también notamos estrategias diferentes en esta inserción de fotos en las narraciones cinematográficas. En varias escenas de *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* se intenta restituir al padre por las fotos en combinación con la lectura de la carta por la voz en *off*. Las fotos cumplen el papel del personaje del padre en el documental, y de esta manera las directoras intentan llenar el vacío causado por la ausencia. Al revés, *M* y *Los Rubios* ponen en cuestión esta ausencia: en *M*, por la inserción de la foto carnet en blanco y negro como recurso de denuncia de la ausencia, y en *Los Rubios*, por no intentar restituir esta ausencia con imágenes de los padres.

Un primer punto que nos gustaría enfocar tras el análisis de las fotos en los documentales es la relación entre fotografía, la novela familiar y la rememoración. Apuntamos a como la fotografía trabaja con lo indicial para -a partir de allí- poder remitirse al proceso de rememoración que, en una familia, siempre está sujeto a la propia autoficción familiar. Los documentales trabajan la novela familiar, cómo esa familia se piensa a sí misma y qué transmite a las generaciones siguientes. En el uso de la fotografía en los filmes que hemos analizado hay repeticiones que son de orden traumático, pero también son formas de subjetivar la historia social y política; las fotos se insertan para otorgar una dimensión personal y colectiva (familiar). Al uso de las fotos se puede asociar el empleo de las cartas de los detenidos-desaparecidos en los filmes, como es el caso en *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*. El uso de las fotografías familiares y del género epistolar no solamente remite al orden de lo privado, por oposición al de la política y la militancia que son del orden público, sino que también hace referencia al uso de la posición enunciativa que implanta lo de orden privado como cuestión de debate público, proponiendo nuevas intersecciones entre público y

privado. Al mismo tiempo, si la fotografía es indicio, huella de una ausencia, la carta pone el acento también en la ausencia de quien escribe y en la forma en que se retrata a sí mismo. De esa manera, lo epistolar refuerza la autoficción, refuerza la ilusión autobiográfica, y la imposibilidad de que la propia escritura revele en su totalidad al yo que enuncia. Así que a través de la inserción de fotografías y del uso de cartas en los filmes se enlazan pasado y presente en una narración; ambos son instrumentos de rememoración en la novela familiar. Los documentales trabajan la novela familiar, vinculándola a la narración de sí mismo como autoficción: se trata de un relato que tiene pretensión de verosimilitud, ligado a las narraciones identitarias y la transmisión del pasado.

Otro punto que queremos subrayar es la relación entre las transiciones del blanco y negro al color y viceversa, presentes en los cuatro filmes. Este recurso no solamente refleja las tensiones entre pasado y presente en la construcción de la memoria, sino que también es un recurso que permite cuestionar las verdades legitimadas socialmente. De esta manera, se indican las variaciones en el director-personaje, sus sensaciones y sentimientos en ese proceso de redescubrimiento de la historia de los padres y de constitución de una narración pública sobre sí mismos. Por eso, nos parece que el uso de las transiciones de blanco y negro a colores, y viceversa, es un recurso propio de la memoria airada

Pasamos a la construcción de la voz en los filmes. Los cuatro filmes tienen en común el lugar de enunciación: es el lugar del director del filme, o sea del hijo de desaparecidos. *Los Rubios* es el ejemplo más claro: habla una persona en el filme pero siempre enuncia la directora. Esto nos lleva a la idea de que la segunda generación tiene algo en común: su voz es el lugar de enunciación de los filmes. Vemos que el uso de la voz *in* es más frecuente que el de la voz en *off* en los cuatro documentales. La voz *in* se convierte en un recurso propio del lugar de hijo como sujeto de la enunciación fílmica, pero esto no significa la exclusión total de la voz en *off*, que está presente en *Papá Iván* y *Los Rubios*. Sin embargo, tanto *Encontrando a Víctor* como *M* trabajan sin voz en *off*⁸⁶. Como *M* también es el filme más reciente del corpus, Prividera rearma los recursos de los otros filmes, los cita y los reelabora, intentando diferenciarse de Roqué, Bruschtein y Carri. Se trata de otorgarle originalidad a su filme y no reiterar recursos.

Los cuatro documentales cuestionan los relatos principales del pasado, aunque se pueden encontrar ligeras diferencias en las estrategias elegidas. *Papá Iván* y *Encontrando a*

⁸⁶ De todas formas, en el caso del documental de Bruschtein, se trata de una voz *in* especial. No hay ausencia de una voz narrativa, como es el caso de *M*, sino que la directora opta por la narración a través de textos sobreimpresos. Estos textos figuran en primera persona y los hemos denominado con el oxímoron *voz muda*.

Victor parten de los relatos establecidos sobre el pasado reciente en Argentina, incluyendo testimonios y entrevistas justamente para poder cuestionar esa parte del relato principal del pasado que no habla de la militancia, luego cuestionan esos valores militantes. Mientras, *M* y *Los Rubios* se estructuran en base al cuestionamiento más cabal de todos los relatos del pasado, cuestionan globalmente a la sociedad y sus relatos. Esto se nota en la utilización del testimonio y de las entrevistas en los filmes. Podemos identificar una estrategia semejante en *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*, en la entrevista que Natalia hace a su tío Luis, y la entrevista que María Inés le hace a Lauletta. En ambas escenas, se escucha la voz *in* de la directora pero no entra en escena su cuerpo, hecho que otorga mayor fuerza a su posición de enunciación. Roqué y Bruschtein utilizan el testimonio aquí para cuestionar los relatos homogéneos y hegemónicos, mostrando tensiones en estos relatos al incorporar la puja entre la militancia y la familia. En *Los Rubios*, Carri demuestra que no cree en el testimonio como fuente de reconstrucción del pasado. Por lo tanto, sólo muestra los testimonios de contemporáneos de sus padres a través de monitores de televisión, de forma distorsionada y sin poder identificar a la persona. *Los Rubios* incorpora una narrativa que cuestiona los géneros tradicionales como el documental y utiliza recursos especiales como el desdoblamiento del personaje Albertina Carri, la animación de *playmobil*, y el quiebre de la noción de tiempo lineal: a través del eclecticismo en la imagen, incorporando filmaciones en diferentes formatos, se indica el desorden en que los hechos se van relatando. *M* trabaja sobre la repetición, los olvidos, los silencios y los lapsus para poner en escena la imposibilidad de construir una narración a partir de los testimonios de algunos actores de la época. Es una meditación sobre el hecho de que la memoria colectiva es inevitablemente selectiva, y que quizás el pasado nunca pueda ser recobrado o representado.

Podemos distinguir dos diferentes puntos de partida en los filmes analizados: el director de cine cree que es posible restituir la ausencia del padre desaparecido, o el director parte de la imposibilidad de restituir la ausencia. En *M* y *Los Rubios*, es la imposibilidad de restituir la ausencia lo que estructura las narrativas audiovisuales. Por esta razón utilizan diferentes soportes, como la animación de *playmobil* en *Los Rubios*, y tratan de usar mayor variación en los movimientos de cámara. Carri incluso borra los límites entre documental y ficción en su película. Roqué y Bruschtein organizan los relatos de *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* justamente desde la creencia de que es posible reconstruir la persona que fue su padre. Ya los títulos de los filmes dejan entender que el punto de partida es que pueden dar a conocer quiénes fueron Juan Julio Roqué y Víctor Bruschtein. Sin embargo, conocer a Víctor o a Juan Julio es imposible, así que estos filmes parten de algo imposible: parten de la ilusión

biográfica sin aceptarla como tal, o en los términos de Robin, Roqué y Bruschtein no cuestionan totalmente la autorreferencialidad. *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* expresan la búsqueda de una voz, son intentos de reconstruir el pasado para entender a su padre y encontrar su propia identidad. Aunque el lugar de enunciación en ambos filmes es el de la hija, la figura del padre juega un papel importante. *Los Rubios* como *M* expresan una voz crítica sobre la militancia de los años setenta en Argentina. Son filmes que consiguen ser a la vez un conmovedor testimonio personal y una nueva mirada generacional, en que el hijo juega el papel clave.

Por último, reflexionamos sobre la puesta en escena del duelo y los rastros de la memoria airada en los filmes. Los cuatro documentales ponen en escena el trabajo de duelo, aunque sea de forma diferente. *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* escenifican el proceso mismo del trabajo de duelo, sin darle cierre. En *Los Rubios* y *M*, el director de cine parte de la aceptación de la pérdida y se encuentra en otra fase del trabajo de duelo. Además, *M* intenta cuestionar cómo en algunos casos los silencios, olvidos, la ausencia de datos, explicaciones y acompañamiento dificultaron para los hijos hacer el duelo. Los cuatro documentales difieren en el rol que le otorgan al fantasma de los padres desaparecidos, pero todos contienen rastros de la memoria airada. Los directores ponen en escena la historia desde su punto de vista de hijo de desaparecidos y construyen una narración que transmite lo traumático que fue el pasado reciente argentino para ellos. Los cuatro filmes son documentales subjetivos que a través de un relato personal expresan su voz y problematizan las memorias hegemónicas sobre los acontecimientos de la última dictadura militar. En sus filmes, destacan las memorias no oficializadas y expresan su derecho a la ira por los males sufridos, que son consecuencia de la invasión de lo público en el espacio familiar.

Papá Iván, *Los Rubios*, *Encontrando a Víctor* y *M* circularon desde el 2000 en adelante y, dada la cantidad de estudios académicos que generaron, podemos afirmar que lograron insertarse en los debates existentes sobre la memoria del pasado reciente en Argentina. Ahora bien, en cada uno de los filmes se establece un diálogo con la generación de los padres desaparecidos, y en algunos de los casos, como por ejemplo *M*, también se establece un diálogo con otros filmes hechos por hijos de desaparecidos. Privera hace referencia directa a estos filmes⁸⁷ e indica la existencia de una suerte de “corpus” del documental subjetivo de la segunda generación. También la intertextualidad frecuente que

⁸⁷ “Las imágenes del río en el inicio y su título evocan (*h*) historias cotidianas de Andrés Habegger (1998-2000), así como el cartel de *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*) de Robert Wise (1951) trae inmediatamente a la memoria *Los Rubios* de Albertina Carri (2003)” (Aguilar: 2007: 171).

establecen los filmes con la fotoexposición *Arqueología de una ausencia* de Lucila Quieto, nos hace creer en la existencia de un corpus. Tanto *Encontrando a Víctor y M* como *Che vo' cachai* (2003) de Laura Bondarevsky utilizan el recurso de Quieto: se ponen enfrente de la fotografía del padre o de la madre proyectada en la pared, creando un momento físicamente imposible de reunión entre pasado y presente.

Lo anterior nos lleva a la pregunta que nos hicimos a iniciar esta tesis: ¿Se puede hablar del surgimiento de un nuevo género en el cine argentino donde la segunda generación se expresa a través de cierto tipo de producciones cinematográficas? Ahora, luego de este recorrido, tal vez podemos responder a esta pregunta. Efectivamente, podemos afirmar que existe un subgénero documental o un cine de segunda generación de afectados por el terrorismo estatal, que denominamos como “el documental subjetivo de la segunda generación”. Algunas de sus características específicas son el uso de la fotografía familiar, las transiciones de blanco y negro a color y viceversa y la preferencia del uso de la voz *in* antes que la voz en *off*. Se trata de un relato subjetivado soportado en la ilusión autobiográfica. El documental subjetivo de la segunda generación pone en escena el trabajo de duelo que no implica finalización del duelo ni desaparición del orden traumático en el relato. Además, está presente la memoria airada, el derecho a la ira y a resaltar la querella, el mal sufrido, y el director de cine impugna este daño enfrentando testimonios de contemporáneos de los padres, pero sobre todo inscribiéndose a sí mismo como sujeto con voz propia.

Al establecer esta categoría del “documental subjetivo de segunda generación”, también queremos poner el foco en la noción de la segunda generación o generación de los hijos de desaparecidos. Sus filmes demuestran cómo se puede narrar el pasado desde una posición enunciativa diferente a la de la militancia o su oposición a ella. Por un lado, el lugar de enunciación del hijo contempla la revisión de las memorias familiares sobre la desaparición, de las memorias de los contemporáneos y de la memoria de la infancia y de la vida adulta de los hijos. La noción de segunda generación está ligada a la memoria airada como forma de conjurar la ausencia y la representación de la imposibilidad de su restitución aún cuando algunos documentales (como *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*) intenten el camino infructuoso de la recuperación. La ausencia por la violencia de Estado enfrenta a las audiencias con los reclamos de la extensión de los daños sufridos en sentido generacional y cómo las vivencias traumáticas atraviesan generaciones. Por otro lado, el lugar de enunciación de los hijos es el de presentarse también como directores de cine. Esa dualidad, la de ser parte de los afectados y, al mismo tiempo, creadores de narraciones es la que caracteriza al cine de los hijos. Este tipo de cine de segunda generación, así como algunos filmes de familiares de

sobrevivientes de la Shoah, pone en escena las relaciones conflictivas entre memoria y trauma a través de la presencia de síntomas y de la repetición. A pesar de eso, no se trata de narraciones encriptadas sino de representaciones del trabajo de duelo que, cuando se trata de las consecuencias de procesos sociales requieren del acompañamiento intergeneracional para poder transitarse. El cine de la segunda generación no es simplemente una reconstrucción realizada por quienes vivieron la desaparición de familiares cercanos durante la infancia sino que se trata de narraciones estructuradas desde una voz que no había sido incluida en los relatos hegemónicos, un lugar de enunciación que aunque resalta y a veces mitifica la militancia, al mismo tiempo, la cuestiona e impugna cómo esas decisiones afectaron el futuro, no solo de las familias sino de la generación a la cual pertenecen los hijos. En ese sentido, estos directores asumen también las dudas y reclamos de su propia generación.

Si se consideran estas producciones desde el punto de vista de la historia reciente del cine argentino, podríamos interpretar los filmes realizados por los hijos de detenidos-desaparecidos como una cuarta etapa. La primera abarca el cine del proceso de democratización, la segunda es la del cine signado por las falencias económicas que busca otras formas de narrar la nación y la tercera es la etapa de la sobreproducción sobre el pasado reciente, el nuevo boom memorialista. La cuarta etapa se caracteriza por la revisión crítica y autocrítica sobre los relatos presentados en las etapas previas y el cuestionamiento a los valores de la militancia política representado por el cine de la segunda generación. Somos conscientes de que en este momento aún no es posible definir si se trata de un tipo de cine o de un subgénero en sentido estricto, porque es preciso esperar la evolución de este tipo de producciones. Así, concluimos que el documental subjetivo de la segunda generación todavía navega entre ambas situaciones –tipo de cine o subgénero–, y necesitaremos tener paciencia para ver qué camino tomarán estas narraciones cinematográficas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2001. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Aguilar, Gonzalo. 2007. "Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera". En Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 171-187.

Aguilar, Gonzalo. 2010. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Amado, Ana. 2004. "Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción". En Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.). *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 43-82.

Amado, Ana. 2005. "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia". En Andújar, Andrea (comp.). *Historia, género y político en los 70. Segunda parte: "Relatos e imágenes de la violencia"*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 221-240.

Amado, Ana. 2009. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Amigo Cerisola, Roberto. 1995. "Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos desaparecidos", *Razón y Revolución*, no. 1, reedición electrónica. En línea: <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf>

Aprea, Gustavo. 2008. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Universidad Nacional de General Sarmiento.

Ariés, Philippe. 2000. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.

Arfuch, Leonor. 1996. "Álbum de familia", *Punto de Vista*, no. 56, 6-11.

Arfuch, Leonor. 1996. "Prefacio". En Robin, Régine. *Identidad, memoria y relato: la imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires : Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 9-17.

Arfuch, Leonor. 2000. "Arte, memoria y archivo", *Punto de Vista*, no. 68, 34-37.

Aumont, Jacques. 1997. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Michel Marie. 2006. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

- Barthes, Roland. 2003 [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Barthes, Roland. 1992 [1982]. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Bellour, Raymond. 2008. “La doble hélice”. En La Ferla, Jorge (comp.). *Artes y Medios audiovisuales: un estado de la cuestión II: las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 149-169.
- Berger, Verena. 2008. *La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos*. Universidad de Viena. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-búsqueda-del-pasado-desde-la-ausencia-argentina-y-la-reconstrucción-de-la-memoria-de-los-desaparecidos-en-el-cine-de-los-hijos-0/>
- Bernini, Emilio. 2004. “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”, *Kilómetro 111*, no. 5, 41-57.
- Bonaldi, Pablo. 2006. “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”. En Jelin, E. y D. Sempol (comps.). *En pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI, 143-184.
- Bourdieu, Pierre (comp.). 1965. *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Burch, N. 1995. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- Bystrom, Kerry. 2009. “Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari”. En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 315-336.
- Calveiro, Pilar. 1998. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carri, Albertina. 2007. *Los Rubios, Cartografía de una película*. Buenos Aires: BAFICI.
- CONADEP. 1999. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Crenzel, Emilio. 2008. *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- da Silva Catela, Ludmila. 2009. “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”. En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 337-361.
- Déotte, Martine. 2000. “Desaparición y ausencia de duelo”, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 93-97.

- Dubois, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Durán, Valeria. 2006. "Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes", *Cuadernos de Antropología Social*, no. 24, 131-144. En línea: <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n24/n24a07.pdf>
- Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. 2009. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia. 2010. *Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria*. En línea: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Feld-%20Aletheia%20Vol%201.N1.pdf>
- Félix-Didier, P. et al. 2002. "El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios". En Bernardes, H., Lerer, D. y Sergio Wolf (eds.). *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: FIPRESCI – Argentina y Ediciones Tatanka, 81-92.
- Filc, Judith. 2001. "Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 12/2. En línea: http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=396&Itemid=200
- Freud, Sigmund. 1979 [1909]. "La novela familiar de los neuróticos". *Obras completas*, vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 213-220.
- Freud, Sigmund. 1979 [1917]. "Duelo y melancolía". *Obras completas*, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 235-255.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid. 1997. *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Guarini, Carmen. 2009. "El "derecho a la memoria" y los límites de su representación". En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 255-277.
- Halbwachs, Maurice. 2004 [1950]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press.
- Huyssen, Andreas. 1995. "Introduction: Time and Cultural Memory at Our *Fin de Siècle*". *Twilight Memories. Marking time in a Culture of Amnesia*. London & New York: Routledge, 1-9.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts; Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

- Jelin, Elizabeth. 2001. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth. 2007. “¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”. *Cadernos Pagu*, no. 9, 37-60. En línea: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29/a03n29.pdf>
- Kaufman, Susana. 2006. “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”. En Jelin, Elizabeth y Susana Kaufman (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 47-71.
- Kohan, Martín. 2004. “La apariencia celebrada”, *Punto de vista*, no. 78, 24-30.
- Kuhn, Annette. 1993 [1982]. *Women's pictures: Feminism and Cinema*. London and New York: Verso.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, Dominick. 2004. *History in transit, experience, identity and critical theory*. London: Cornell University Press.
- LaCapra, Dominick. 2009. “Resistiendo al Apocalipsis y repensando a la historia”. En Mudrovcic, María Inés (ed.). *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires: Prometeo, 35-60.
- Langland, Victoria. 2005. “Fotografía y memoria”. En Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 87-91.
- Larralde Armas, Florencia. 2012. “Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films *Los Rubios, M y Papá Iván*”, *Afuera, estudios de crítica cultural*, núm. 11. En línea: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=199&nro=11>
- Laub, Dori y Soshana Felman. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (eds.). 2008. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Loroux, Nicole. 1981. “Athènes, l'historien et les funérailles”, *Traverses*, no. 21-22, 116-122.
- Loroux, Nicole. 1998. “De la amnistía y su contrario”. *Usos del olvido: comunicaciones al Coloquio de Royamont*. Buenos Aires: Nueva Visión, 27-51.
- Lvovich, Daniel y Jaquelina Bisquert. 2008. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos políticos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Universidad Nacional de General Sarmiento.

Martínez de Aguirre, Elizabeth. 2002. "Un espejo de la historia: miles de fotos". En Godoy, Cristina (comp.). *Historiografía y memoria colectiva*. Madrid-Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 129-141.

Memoria Abierta. 2011. Catálogo *La dictadura en el cine*. En línea: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/index.html>

Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

Noriega, Gustavo. 2009. *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Editorial Pic Nic.

Novaro, Marcos y Vicente Palermo. 2003. *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Historia Argentina Tomo 9. Buenos Aires: Paidós.

Pedon, Eric. 1997. "Image photographique et mémoire dans le filme documentaire", *Mémoire d'images. Champs Visuels*, no. 4, 102-108.

Peña, Fernando Martín. 2007. "La Llave del Arcón. Entrevista a Albertina Carri". En Carri, Albertina. *Los Rubios, Cartografía de una película*. Buenos Aires: BAFICI, 109-115.

Piedras, Pablo. 2010. "El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos". *Cine Documental*, no. 1. En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html

Prividera, Nicolás. 2006. "Restos", *El Ojo Mochó*, no. 20, 37-44.

Raggio, Sandra. 2009. "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico". En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 45-76.

Richard, Nelly. 2000. "Imagen – recuerdo y borraduras". *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 165-172.

Ricoeur, Paul. 1996. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.

Rival, Silvina. 2007. "Revisiones". En Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 8-20.

Robin, Régine. 1996. *Identidad, memoria y relato: la imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires : Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común.

Rodríguez Marino, Paula. 2004. *Narraciones del pasado: entre el documental y el testimonio. A propósito de Los Rubios y de Papá Iván*. En línea: http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_14/GT14-9.html

- Rodríguez Marino, Paula. 2006. "Estrategias de lo traumático y la 'memoria airada' en *Un Muro de Silencio*", *Revista Signo y Pensamiento*, no. 48, 171-184.
- Rodríguez Marino, Paula. 2007. "Memoria y cine: aproximaciones y problemas", *Comunicação e Informação*, vol. 10, no. 2, 88-99.
- Ruffinelli, Jorge. 2007. "De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal." En Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 141-151.
- Russo, Eduardo A. 1998. *Diccionario de cine: Estética, Crítica, Técnica, Historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Said, Edward. 1983. *The World, the text and the critic*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Sturken, M. 1997. *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós.
- Traverso, Enzo. 2005. *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique.
- Traverso, Enzo. 2007. "Historia y Memoria. Notas sobre un debate". Franco, Marina y Florencia Levin (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 67-96.
- Van Alphen, Ernst. 1997. *Caught by history: holocaust effects in contemporary art, literature and theory*. Stanford (Ca): Stanford University.
- Van Alphen, Ernst. 1999. "Symptoms of discursivity: experience, memory and trauma." En Bal, Mieke, Crewe, Jonathan y Leo Spitzer. *Acts of memory: cultural recall in the present*. New England: Dartmouth College, 24-38.
- Verbitsky, Horacio. 1995. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.
- Verzero, Lorena. 2009. "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil". En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 181-217.
- Vezzetti, Hugo. 2002. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vezzetti, Hugo. 2009. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Weinrichter, Antonio. 2004. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Weinrichter, Antonio. 2005. “Usos, abusos y cebo para ilusos: el documental de archivo contemporáneo”. En Ortega, María Luisa (ed.). *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y Medio, 83-106.

Young, James. 2000. *At Memory's Edge; After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New York y Londen: Yale University Press.

Apéndice: Fichas técnicas de los filmes

Papá Iván

Argentina, México / 2000 / 55 min / Documental / Color, blanco y negro

Fecha de estreno en Argentina: 29 de julio de 2004

Dirección: María Inés Roqué

Guión: María Inés Roqué

Fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango de Montis

Montaje: Fernando Pardo

Sonido: Nerio Barberis , Lena Esquenazi, Eduardo Vaisman, BIAS

Música: Pablo Flores Herrera

Producción: David Blaustein, Ángeles Castro Gurría, Gustavo Montiel Pagés, Hugo Rodríguez

Producción Ejecutiva: Hugo Rodríguez, María Inés Roqué, Andrea Gentile

Testimoniantes: Pancho Rivas, Azucena Rodríguez, Aníbal Roqué, Elisa y Sara, Boxy

Guevara, Flaco Pardo, María Bournichón, Miguel Bonasso, Gloria Eldestein, Roberto Pordía, Miguel Ángel Lauletta, Héctor Vasallo

Contacto: www.zafradifusion.com.ar



Encontrando a Víctor

Argentina, México / 2004 / 31 min / Documental / Color

Dirección: Natalia Bruschtein

Investigación: Natalia Bruschtein, Victoria Ginzberg, Lucero Bruschtein

Fotografía: Alejandro Ester, Everardo González

Montaje: Natalia Bruschtein

Sonido: Matías Barberis

Música: Matías Barberis, Rodrigo Garibay

Producción: Ángeles Castro, Hugo Rodríguez, Issa Guerra, Virginia Croatto

Testimoniantes: Schula Erenberg, Natalia Bruschtein, Luis Bruschtein, Laura Bonaparte, Ana Villa

Los rubios

Argentina / 2003 / 84 min / Documental / Color, blanco y negro

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carri

Fotografía: Catalina Fernández

Montaje: Alejandra Almirón

Sonido: Jéssica Suárez

Música: Gonzalo Córdoba

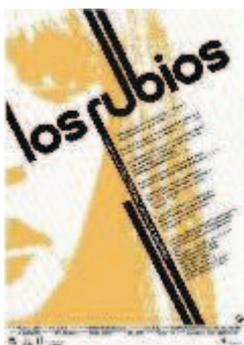
Producción: Barry Ellsworth

Producción Ejecutiva: Pablo Wisznia

Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez, Marcello Zanelli

Testimoniales: Alcira Argumedo, María Elena Caruso, Lila Pastoriza, Ricardo Carri, Jorge Carpio, Amalia Caruso, vecinos del barrio

Dibujos: Marcelo Zanelli



M

Argentina / 2007 / 142 min / Documental / Color, blanco y negro

Fecha de estreno en Argentina: 30 de agosto de 2007

Dirección: Nicolás Prividera

Guión: Nicolás Prividera

Fotografía: Carla Stella, Josefina Semilla, Nicolás Prividera

Montaje: Malu Herdt

Sonido: Demian Lorenzatti

Producción: Pablo Ratto, Nicolás Prividera

Producción Ejecutiva: Vanessa Ragone, Pablo Ratto

Testimoniales: Graciela Prividera, Olga Botto, Isabel Gómez, Antonia Scuteri, María Inés Quiroga, Delia Suárez, Graciela Suárez, Ana Zimmermann, Jorge Morello, Agustín Moglie, Rodolfo Burkart, Verónica Noé, Haydee López

