



**LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE
DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN**
Laia Quilez Esteve

ISBN: 978-84-693-4050-9
Dipòsit Legal: T.996-2010

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

Laia Quílez Esteve

**LA REPRESENTACIÓN
DE LA DICTADURA MILITAR EN EL
CINE DOCUMENTAL ARGENTINO
DE SEGUNDA GENERACIÓN**

Universitat Rovira i Virgili

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

Laia Quilez Esteve

**LA REPRESENTACIÓN
DE LA DICTADURA MILITAR EN EL
CINE DOCUMENTAL ARGENTINO
DE SEGUNDA GENERACIÓN**

TESIS DOCTORAL

dirigida por el Dr. Josetxo Cerdán de los Arcos

Departamento de Estudios de Comunicación



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona

2009

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

Departamento de Estudios de Comunicación

Campus Catalunya
Avinguda Catalunya, 35
43002 Tarragona
Tel. 977 558 582

Josep Cerdán de los Arcos, profesor titular del Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili,

CERTIFICO:

Que este trabajo, titulado “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación” que presenta Laia Quilez Esteve para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Estudios de Comunicación de esta universidad.

Tarragona, 2 de diciembre de 2009

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

*A Raiül y Lua,
mi pequeña gran familia*

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

“...sutiles pretéritos, que ya no son y siguen siendo. Los de mi padre no eran,
sino que habían sido (...). Los míos no eran, pero tampoco habían sido;
no tenía ni había vivido aquellos pasados múltiples,
y sin embargo los de mi padre eran como si fuesen míos:
sutil pretérito, que no fue y sigue siendo”

Sergio Chejfec
***Lenta biografía* (2007: 22)**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

ÍNDICE

Agradecimientos	13
------------------------	----

Introducción	15
---------------------	----

Primera parte

MARCO TEÓRICO

1. Memoria

1.1. El <i>boom</i> de la memoria	31
1.2. El Holocausto como <i>tropos</i> de la memoria	39
1.3. Realidad y ficción en el testimonio posmoderno	47
1.4. La reflexión y la crítica en la construcción de la memoria	55

2. Posmemoria

2.1. Hacia una definición del término	63
2.2. Imagen y posmemoria	77
2.3. Estéticas y éticas de la posmemoria	91

3. Cine documental

3.1. Cine documental y posmodernidad	107
3.2. Historia y memoria en el cine documental contemporáneo	124
3.3. Cine documental y posmemoria	143

Segunda parte

CONTEXTUALIZACIÓN

1. Políticas de la memoria en Argentina

1.1. <i>La Argentina del Proceso</i> : Secuestros, torturas y desapariciones	163
1.2. <i>El reclamo por la verdad</i> : Pañuelos, fotografías y siluetas	175
1.3. <i>La demanda de justicia</i> : El Juicio a las Juntas y el <i>Nunca más</i>	184
1.4. <i>La eclosión de memoria</i> : Nuevas prácticas de rememoración	193

2. Trabajos de posmemoria en Argentina

2.1. El <i>escrache</i>	203
2.2. Fotografías de la ausencia	217
2.3. <i>Teatro x la Identidad</i>	233

3. Cine y dictadura en Argentina

3.1. El cine del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)	249
3.2. El cine de la ‘Teoría de los dos demonios’ (1984-1988)	257
3.3. El cine de la ‘reconciliación nacional’ (1989-1995)	269
3.4. El cine en el ‘boom de la memoria’ (1996-2009)	279

Tercera parte

ANÁLISIS FÍLMICO

0. Posmemorias solapadas

- 0.1. El 'yo' subordinado.
Gabriela Golder, Ana Poliak, Alejandra Almirón y Lupe Pérez García 299
- 0.2. Experimentación y memoria.
En memoria de los pájaros, de Gabriela Golder 304
- 0.3. El documental hecho ficción.
La fe del volcán, de Ana Poliak 311
- 0.4. Una historia de Morón.
El tiempo y la sangre, de Alejandra Almirón 319
- 0.5. El viaje disléxico.
Diario argentino, de Lupe Pérez García 327

1. Posmemorias en tercera persona

- 1.1. El 'yo' en los márgenes.
Andrés Habegger, Laura Bondarevsky y Benjamín Ávila 335
- 1.2. La historia contada en minúsculas.
(b) historias cotidianas, de Andrés Habegger 341
- 1.3. H.I.J.O.S. visto desde dentro.
Panxas y *Che Vo Cachai*, de Laura Bondarevsky 353
- 1.4. La mirada institucional.
Nietos (Identidad y Memoria), de Benjamín Ávila 367

2. Posmemorias sepulcrales

- 2.1. El documental como duelo.
María Inés Roqué y Natalia Bruschtein 381
- 2.2. El género epistolar como juego de espejos.
Papá Iván, de María Inés Roqué 390
- 2.3. Una estética de la contradicción.
Encontrando a Víctor, de Natalia Bruschtein 402

3. Posmemorias airadas

- 3.1. El documental como arma política.
Albertina Carri y Andrés Prividera 413
- 3.2. Posmemoria e imaginación.
Los rubios, de Albertina Carri 423
- I. ¿Desaires? *Los rubios* y la crítica 425
- II. ¿Documental o ficción? *Los rubios* y la autoficción 430
- III. ¿Persona o personaje? Albertina Couceyro o Analía Carri 434
- IV. El testimonio bajo sospecha 437
- V. Animación, deconstrucción y experimentación en *Los rubios* 442
- 3.3. La posmemoria laberíntica.
M, de Nicolás Prividera 449
- I. *M* de Memoria (y de Malestar) 452
- II. *M* de Montoneros 459
- III. *M* de Madre 466

Conclusiones 471

Bibliografía

Fuentes primarias

- I. Textos literarios y testimoniales 489
- II. Reseñas, noticias y notas de prensa 492
- III. Entrevistas 495
- IV. Catálogos y dossiers de prensa 497

Fuentes secundarias

- I. Monografías y estudios críticos 498
- II. Capítulos de libro y artículos en revistas especializadas 507

Filmografía

- Películas del corpus** 523
- Otras películas citadas** 525

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

Agradecimientos

Son muchas las personas que han posibilitado que esta tesis fuera avanzando y que hoy, por fin, pueda verse terminada. Unas me han ofrecido sabios consejos y me han descubierto películas, libros y otras fuentes bibliográficas de inestimable valor para mi investigación; otras me han aportado el abrigo y el ánimo necesarios para que no decayera en el arduo y solitario camino que decidí recorrer hace ya casi cuatro años. Sea cual sea la contribución que cada una de ellas ha hecho en las páginas que siguen a continuación, lo cierto es que a todas, sin excepción, les estoy inmensamente agradecida.

Para empezar, me gustaría dar las gracias al profesorado que integra el Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili por haber confiado en mí desde el principio y haberme dado la posibilidad de formarme como investigadora dentro y fuera de las aulas y despachos de la facultad. El Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona también debe figurar en este párrafo, pues fue la pasión por la lectura que sus integrantes me transmitieron en las clases de la licenciatura la que me empujó a matricularme en el programa de doctorado del que terminaron derivando las páginas que ahora siguen.

Entre todos aquellos que han ido leyendo fragmentos sueltos, versiones en bruto o simplemente esquemáticos apuntes de lo que a continuación presento más o menos organizado, debo destacar, en primer lugar, la figura de Josetxo Cerdán, sin duda un director de tesis ejemplar. Sin las atentas lecturas y precisas correcciones que ha ido realizando a los numerosos borradores sobre los que he trabajado, esta investigación nunca se hubiera podido concretar. También han colaborado en ello las fructíferas discusiones que sobre el tema de la memoria, la representación del horror y el documental argentino he mantenido en distintas épocas y lugares con mentes tan brillantes como las de Rosa-Àuria Munté, Marta Montagut, Albert Caturla, Julieta Yelin, Miguel Fernández, Marina Díaz, Vicenç Tusset, José Ángel Prieto, Biel Obrador, Xavier Ortells, César Solís, Raül Amigó, Pablo Martín, Sergio Lledó y los integrantes del Foro del Putxet. Asimismo, debo mencionar aquí aquellas personas que me acogieron, me pasearon, me facilitaron libros, artículos, mates y películas y que, en definitiva, me

hicieron mucho más agradables y provechosas las ya de por sí placenteras estadías en Buenos Aires. Entre ellas debo destacar la hospitalidad de Daniela Duna, Edgardo Dieleke, Julieta Yelin, Edgardo Dobry, Pablo Mazzola, Vilma Ferrari y Clara Kriger, así como el diálogo enriquecedor de Ana Amado, Andrés Di Tella, Ana Poliak y Alejandra Almirón.

No puedo cerrar estos agradecimientos sin referirme a todos aquellos que, con su afecto (y paciencia), han sabido alentarme en los momentos más críticos y compartir mi entusiasmo en los más favorables. A los amigos de Autobombo, del Almirall y del Frankfurt (en especial a Albert, Cristina, Pepe, Mireia Vidal, Helena y Leli), a las amigas de Poblenuu (Olga, Vane, Mire, Ceci, Amaranta), a los Alonso-Mollà-Arismendi, a los Rodríguez-Quílez de Ali-Bei, a la familia de Numancia, a Montse, Ada y Juan, y, sobre todo, a Emma, Biel y mi hermano Sergi (por estar siempre), a mi padres (por tantas horas de canguro y de cariño), a Raúl (por todo), y, por último, pero no por ello menos importante, a Lua (por hacernos tan felices), muchas gracias.

Introducción

I.

En la última década han ido apareciendo en el panorama cinematográfico argentino un número más que notable de documentales que abordan desde un punto de vista hasta entonces insólito uno de los capítulos más oscuros de la historia contemporánea argentina: el protagonizado por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional que, desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983, sumió al país en un periodo de represión y terror, doblégándolo al terrorismo de Estado más radical y sistemático de su historia. Durante ese periodo las cuatro juntas militares que rigieron el Proceso, especialmente la encabezada por el entonces teniente general Jorge Rafael Videla, fueron las responsables de los 340 centros clandestinos de detención y tortura que operaron en el país. Allí, o desde allí, se estima que secuestraron, fusilaron o arrojaron al río desde aviones alrededor de 30.000 personas, según organismos de derechos humanos¹. La mayoría eran estudiantes, obreros sindicalistas e intelectuales que el régimen consideraba subversivos, ya fuera por pertenecer a organizaciones armadas como Montoneros o ERP, o ya fuera simplemente por parecer sospechosos de participar o tener alguna relación con cualquier acción contraria al Proceso. Paralelamente a estos asesinatos, tuvo lugar un plan sistemático de apropiación de niños. Muchos de ellos robados en el mismo centro de detención en el que nacían, casi en su totalidad fueron o bien inscritos como hijos naturales por muchos miembros de la represión, o bien vendidos o abandonados en institutos como sujetos sin identificar. De las casi quinientas denuncias documentadas en Abuelas de Plaza de Mayo sobre esta cuestión, por el momento se han logrado resolver noventa y ocho casos.

Las secuelas sociales, culturales, judiciales, económicas y éticas que la crónica del terror de Estado dejó en Argentina persisten con toda su fuerza a día de hoy. La profundidad de la brecha que tal capítulo abrió en la historia del país se mide no sólo por el número de víctimas sino, sobre todo, por su condición de desaparecidas y por la

¹ El número exacto de víctimas mortales durante la última dictadura militar argentina es, todavía hoy, impreciso. Aunque diversos organismos de derechos humanos elevan los desaparecidos a 30.000, la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) listó, en 1984, 8.956 denuncias de desapariciones y 2.400 de muertes. Sin embargo, estos números sólo reúnen las desapariciones que fueron denunciadas, por lo que se calcula que la cifra es mucho mayor.

impunidad de la que siguen disfrutando hoy la mayor parte de los que perpetraron tales crímenes². De ahí puede explicarse que, pasados más de treinta años del inicio de la dictadura, las organizaciones de derechos humanos –especialmente las que agrupan a los familiares de los desaparecidos, como Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo o H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)– sigan buscando a sus seres queridos y reclamando justicia de un modo ciertamente activo, tanto en el plano social como en el político. A estas reivindicaciones, que se concretan en acciones urbanas tales como manifestaciones, conciertos, *performances*, rondas, *escraches*³, etc., hay que sumarle un ingente volumen de publicaciones –de tipo ensayístico y literario– y de producciones culturales de todo tipo –desde obras pictográficas y escultóricas a montajes fotográficos, reportajes, documentales y películas– que, desde la instauración de la democracia hasta nuestros días, reflexionan sobre esos años o simplemente tratan de ilustrarlos. En este sentido, podemos decir que en Argentina el *boom* de la memoria, por otro lado muy palpable también en otros países, se ha focalizado fundamentalmente en la recuperación de su pasado militante y dictatorial, llegando a alcanzar éste un protagonismo permanente tanto en los medios de comunicación y en el mercado editorial, como en las instituciones políticas y culturales del país. No es de extrañar, por lo tanto, que el debate sobre cuál es la forma más apropiada de conmemorar ese periodo histórico esté, a día de hoy, más candente que nunca y dé lugar a posturas en ocasiones abiertamente contrapuestas.

En el ámbito cinematográfico, son prolíficos –aunque heterogéneos– los relatos sobre la dictadura que se han ido produciendo desde el fin de la misma. Dentro de este extenso corpus fílmico hallamos desde películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) que, realizadas durante el periodo de la transición, resultan más bien conciliadoras y autoindulgentes con la sociedad

² Desde el fin de la dictadura hasta la actualidad sólo han sido condenados treinta y dos militares, según datos del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS). Las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida –declaradas nulas por el Senado en agosto de 2003– explican en parte este reducido número de condenas.

³ En Argentina se llama *escrache* a la práctica urbana que, gestada por la agrupación H.I.J.O.S a finales de 1995, consiste en localizar a los represores de la dictadura que siguen impunes, rastrear sus datos personales y fotografiarlos para denunciar luego públicamente –por lo general en la misma vecindad en la que residan– los crímenes que cometieron en el pasado. Sobre esta práctica hablaremos con más detalle en el segundo bloque de la presente investigación.

argentina y abogan por la ‘Teoría de los dos demonios’⁴, hasta ficciones dramáticas como *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), que se esfuerzan por reconstruir con la máxima fidelidad el horror sufrido por las víctimas directas e indirectas del Proceso de Reorganización Nacional, o producciones como *Tangos: el exilio de Gardel y Sur* (Fernando Solanas, 1985 y 1987), *Los días de Junio* (Alberto Fischerman, 1985) o *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987) que abordan el tema del exilio. Asimismo, dentro del género del cine documental, destacan títulos como *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), *errepe* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2005) o *Gaviotas Blindadas* (Grupo Mascaró, 2006), que se acercan a la lucha revolucionaria de los años setenta; otros como *H.G.O.* (Víctor Bailo y Daniel Stefanello, 1998), *Padre Mágica* (Gustavo Gordillo y Gabriel Mariotto, 1999), *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002) o *Norma Arrostito, la Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2007), que trazan la biografía de algunas de las víctimas más emblemáticas de la dictadura; o, finalmente, *Botín de Guerra* (David Blaustein, 2000), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002) o *Madres* (Eduardo Félix Walger, 2007), que relatan las luchas por la justicia ejercidas por las asociaciones de familiares de desaparecidos. Son, pues, muchas y diversas las aproximaciones y las propuestas que, en el campo audiovisual, han contribuido a lo largo de las últimas décadas al recuerdo de esa época de represión.

Sin embargo, con respecto a esta cartografía del cine argentino sobre la dictadura, es necesario recalcar que no será hasta finales del pasado siglo y principios de éste que empiecen a aparecer en el mercado audiovisual un conjunto de trabajos firmados por una generación un tanto distinta de aquella que se encaró, poco después de la instauración democrática, al reto de representar cinematográficamente unos años de terror sufridos, muchas veces, en carne propia⁵. En efecto, a finales de los años noventa los argentinos nacidos poco antes o durante el Proceso –algunos de ellos hijos de desaparecidos, otros tantos exiliados junto a sus padres hasta el restablecimiento de la

⁴ Se conoce como ‘Teoría de los dos demonios’ la concepción defendida bajo el gobierno de Raúl Alfonsín, según la cual en los años que duró la dictadura se libró en Argentina una ‘guerra sucia’ entre las Fuerzas Armadas y las organizaciones guerrilleras. Así, mediante la demonización de ambos contendientes, se exculpaba a la sociedad de toda responsabilidad frente al terror y la violencia que asolaban el país (Cerrutti, 2001).

⁵ Es el caso, por ejemplo, de Lautaro Murúa, David Blaustein, Jorge Denti y Fernando Solanas, todos ellos exiliados durante la dictadura; o también de Marco Bechis, secuestrado en 1977 y expulsado poco después a Italia, donde reside desde entonces.

libertad democrática— alcanzaron la edad adulta y, con ello, la conciencia crítica necesaria para releer, desde su propio presente, ese capítulo negro de la historia nacional. Con la mayor parte de su vida transcurrida en democracia y, por tanto, vinculados al pasado dictatorial y militante de su país de un modo bastante disímil —por distanciado— al de sus progenitores, estos cineastas se han lanzado a producir todo un corpus de películas —en su amplia mayoría documentales— que aportan una nueva voz a la lucha colectiva por la memoria. Son las suyas, pues, producciones que, huyendo por lo general de la «estética de la resignación» propia del cine político de la Argentina de los años ochenta (Getino, 2005: 94), están firmadas por una generación que, siendo niña o apenas adolescente durante los años de plomo, no tiene un recuerdo directo —o por lo menos límpido— de la misma, aunque sí lleva marcadas —como bien demuestran sus trabajos— imborrables cicatrices. Gran parte de ellos focalizados en el recuerdo difuminado y en la voz de los hijos de los desaparecidos durante la dictadura militar, y en algunos casos incluso dirigidos por esos mismos huérfanos, documentales como *(h) historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), *Papa Iván* (María Inés Roqué, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Nietos (Identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2001), *Panzas y Che Vo Cachai* (Laura Bondarevsky, 2000 y 2002), *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2002), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), *Diario argentino* (Lupe Pérez García, 2006) y, de forma paradigmática, *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) tratan de dar forma a un pasado que apenas se recuerda —pero que resulta vital para dar sentido al presente—, sin caer en esa verdad sin aristas que generalmente suele atribuirse al documento de archivo. Del mismo modo que ocurrió con la producción documental —y cinematográfica en general— de los años inmediatamente posteriores al final de la última dictadura militar, los trabajos documentales de esta joven generación convergen también en el problemático y resbaladizo terreno de la representación de la historia y la memoria. Sin embargo, a diferencia de las producciones de la generación anterior, la mayoría de estos metrajes se decantan por una estética y unos procedimientos típicamente posmodernos, como son la performatividad, el pastiche, la intertextualidad, la hibridación genérica, la autoficción o la discontinuidad visual y narrativa. De esta genuina forma de proceder deriva, precisamente, el doble objetivo que, en última instancia, persiguen estos documentales: por un lado, el de complementar la función más eminentemente político-social del género al que pertenecen con un valor que

también es estético; por otro lado, el de socavar, o al menos tratar de poner en entredicho, los pilares en apariencia impolutos del discurso oficial de la postdictadura. Así es, si algo aportan estos documentales al conjunto de trabajos de memoria y posmemoria que se han realizado en Argentina en los últimos años es precisamente la mirada analítica e incluso inquisitiva, en algunos casos, que aquéllos arrojan sobre determinados aspectos del pasado reciente hasta entonces ignorados o poco discutidos por la industria cultural y el sistema político argentinos. Entre ellos hallaríamos, sólo por citar algunos, la validez apenas cuestionada de la figura del testimonio, las traiciones y silencios pactados dentro de las organizaciones armadas de los años setenta, las políticas de reconciliación impulsadas por el gobierno democrático o, finalmente, el grado de responsabilidad que la sociedad civil pudo haber tenido en la criminalidad del régimen militar.

La presente investigación pretende aproximarse precisamente a este tipo de trabajos audiovisuales que, por la experiencia de vida y las marcas socioculturales propias de la generación a la que pertenecen sus autores, consideramos que constituyen por sí solos un bloque aparte dentro de la historia del cine documental sobre la dictadura militar argentina. La falta de una bibliografía que indague en este corpus de un modo profuso —es decir, que vaya más allá del formato del artículo o de la reseña periodística— nos ratifican la necesidad de realizar una labor de investigación que se adentre en las múltiples y heterogéneas cuestiones que tales documentales plantean —tanto a modo individual como tomados en su conjunto— alrededor del terreno de la memoria, la historia y el lenguaje cinematográfico. El objetivo último de nuestro trabajo es, por tanto, acercarnos a los documentales más representativos realizados en Argentina por esta segunda generación durante la última década para cartografiar, con las herramientas metodológicas oportunas para ello, los modos con los que estos cineastas trabajan la memoria de esos años de represión. En definitiva, trataremos de responder a la pregunta de por qué y en qué grado su posicionamiento con respecto a cómo representar ese pasado diverge —de un modo más o menos visible— de los de la generación que les precedió.

II.

Nuestro objeto de estudio, esto es, las producciones audiovisuales de carácter documental realizadas sobre el Proceso de Reorganización Nacional durante la última

década por estos jóvenes cineastas, requiere delimitar, en primer lugar, un marco metodológico que sea adecuado para poder luego sumergirnos en cada una de ellas de un modo crítico y reflexivo. En nuestro caso, y por razones que explicitaremos a continuación, el tronco metodológico que sustentará luego el análisis del corpus fílmico elegido es aquel a partir del cual se enraman todos aquellos conceptos y planteamientos teóricos que abordan las problemáticas y vericuetos de la memoria y la posmemoria en la sociedad contemporánea, ya sea desde el campo de la historiografía, como desde el de la filosofía o el de la teoría del cine. La elección de un marco metodológico de estas características –definido en gran medida por los postulados planteados por autores como Andreas Huyssen, Paul Ricoeur, Marianne Hirsch, James E. Young, Beatriz Sarlo, Michael Renov o Bill Nichols– se explica, fundamentalmente, por el hecho de que, si bien cada uno de los documentales de nuestro corpus ostenta unas peculiaridades intrínsecas que lo diferencian del resto, todos ellos, producidos sin excepción en el siglo XXI y en pleno auge del Nuevo Cine Argentino, surgen dentro de las fronteras de lo que se ha llegado a bautizar como la «era del testimonio» (Wieviorka, 1998). En efecto, tal y como detallaremos a lo largo del primer bloque de esta investigación, tanto en Argentina como en el resto del mundo está teniendo lugar, de los años ochenta a esta parte, una explosión de iniciativas que, bien estén promovidas por las políticas estatales, bien las impulsen organismos de derechos humanos u otros colectivos, abogan por rememorar los capítulos más sangrientos de las respectivas historias nacionales. Si bien este fenómeno transnacional, por otra parte no por casualidad marcado por la «globalización del Holocausto» (Huyssen, 2002: 17) –esto es, por todos los debates y reflexiones que han tenido lugar en torno a ese emblema del mal absoluto–, ha revalorizado la figura del testimonio y ha diversificado las voces, estrategias y formas de la memoria, ha tenido y tiene que lidiar con el peligro, típicamente posmoderno, de la mercantilización, saturación y banalización de esta misma memoria por parte de quienes la transmiten de un modo irreflexivo y acrítico. Así, tras indagar en las formas que han adquirido los discursos sobre la memoria en la posmodernidad –unas formas que, por un lado, han privilegiado la subjetividad y la autoridad del testimonio y, por otro, han tendido a reflexionar asimismo sobre las propias herramientas y estrategias de representación–, será necesario poner de relieve el papel que ha asumido el arte en todas sus facetas a la hora de ‘representar lo irrepresentable’ y a la hora de alcanzar en su esfuerzo una ‘memoria ejemplar’, esto es, y

tal y como la entiende Tzvetan Todorov, una memoria que, desde lo colectivo, recupere el pasado en aras de mejorar el presente –y el futuro (2000: 32).

Por otra parte, y teniendo en cuenta que todos los documentales que analizaremos en el tercer bloque están marcados por la distancia generacional que media entre sus autores y los hechos históricos a los que se aproximan, consideramos de vital importancia indagar sobre la posmemoria, un concepto planteado por primera vez por Hirsch y debatido en profusión en estudios posteriores centrados también en la representación del Holocausto. En efecto, Habegger, Bondarevsky, Ávila, Roqué, Bruschtein, Carri, Prividera, Poliak, Almirón, Golder y Pérez García nacieron en los años previos al golpe de estado o incluso, como es el caso de Bondarevsky, durante la dictadura. Así, al tratar, de un modo u otro, sobre una etapa de la historia de su país que vivieron como niños o incipientes adolescentes –es decir, sobre la memoria de la generación que les antecedió–, sus documentales contienen todas las lagunas y cuestionamientos propios de una memoria que podríamos considerar, en palabras de Young, como «vicaria» (2002: 71). Sin embargo, y tal y como trataremos de corroborar en el análisis concreto de cada uno de los documentales del corpus, en estos relatos esta mediación insoslayable no es un obstáculo a la hora de reinterpretar el pasado, sino, contrariamente, un principio activo que alienta la imaginación y la creatividad de estos autores. Probablemente sea ésta una de las razones a causa o gracias a la cual –y esta es una de nuestras hipótesis más definidas– estos documentales rompen con lo que se había hecho hasta entonces, tanto en el registro específico del cine documental como, en un sentido más amplio, en el ámbito de los trabajos y las luchas por la memoria.

Dicho esto, y tras reseguir las distintas aproximaciones teóricas que se han escrito sobre la posmemoria, tanto desde el ámbito de los estudios sobre el Holocausto, como en los debates originados en torno a las representaciones argentinas producidas por la ‘generación postdictadura’ –con los ensayos de Sarlo y Ana Amado como referencia–, trataremos de reseguir las herramientas y planteamientos con los que estos trabajos ponen en entredicho aspectos tan intrínsecos a la labor memorialística como son, entre otros, la autoridad del testimonio en la narración histórica y/o autobiográfica, los usos político-sociales de la memoria, los límites de la representación de un acontecimiento traumático o la voz del sujeto posmoderno. El recurso, a veces distorsionado, al género autobiográfico y epistolar, la inclusión de estrategias propias de la ficción o la mezcolanza de formatos, texturas y narradores son algunas de las vías a las que recurren

los integrantes de la segunda generación para alcanzar sus objetivos. Sin embargo, sean cuales sean las herramientas utilizadas por estos realizadores, es importante subrayar que la imagen –sea ésta fotográfica, videográfica o cinematográfica– adquiere un protagonismo estelar en la mayoría de las obras enmarcadas en la posmemoria. También en el caso específico de Argentina, el peso de las estrategias de identidad y memoria utilizadas por las generaciones más jóvenes ha recaído en la representación visual –concretada en este caso en *escraches*, videos, películas, fotografías y *performances*– del pasado reciente y de las marcas que éste ha dejado en el presente.

Si, como ya hemos dejado entrever líneas más arriba, en la posmemoria lo visual adquiere un papel protagónico como herramienta de representación, parece explicable que el cine –y especialmente el cine documental, en tanto que género emparentado, desde sus orígenes, a lo real, a lo verdadero y a lo mimético– sea uno de los soportes más populares entre los integrantes de esta segunda generación. Partiendo de la constatación de esta tendencia, consideramos esencial asentar las bases, en el tercer y último capítulo de la primera parte, de una teoría del cine documental que luego nos permita explicar cómo los cineastas de nuestro corpus utilizan los códigos de esta especie de género y cuál es su posición estético-ideológica respecto un tipo de cine que, desde *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, a *Chile, la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán, cuenta con un sinfín de ejemplos que contribuyen, igualmente, a consolidar múltiples y diversificadas memorias colectivas. En este sentido, y teniendo en cuenta que, lejos de concebir el documental como un receptáculo objetivo y neutro para contener e ilustrar la historia de la dictadura, los cineastas que aquí analizamos tienden a integrar en sus trabajos la ficción, la reflexividad y su propia subjetividad con respecto al pasado, nos interesa en este punto releer los planteamientos que sobre el documental han hecho, desde el posmodernismo, autores como Renov o Stella Bruzzi. Así, nuestra atención recaerá no tanto en los modos y formas del documental clásico –esto es, aquél que tradicionalmente se ha vinculado con la transparencia del discurso y con la relación directa entre éste y el mundo histórico que pretende inmortalizar–, sino más bien en los documentales de tipo reflexivo y preformativo, en tanto que cuestionan –como lo hacen las películas de nuestra filmografía– el formato mismo del género e incorporan en él aspectos subjetivos que por tradición le han sido vedados.

III.

Una vez delimitados los grandes conceptos teóricos que giran en torno a la memoria, la posmemoria y el cine documental, habrá llegado la hora de poner nuestra mirada en los caminos, ciertamente peculiares, que desde la restauración democrática hasta nuestros días, ha desplegado la memoria pública argentina. Sin embargo, para comprenderlos en toda su magnitud y complejidad es necesario tener presente no sólo las dimensiones del terror operado a partir del golpe de Estado de Videla, sino también el clima de represión, violencia armada e inestabilidad política que asoló el país prácticamente durante todo el siglo XX. Así pues, después de hacer hincapié en todas aquellas decisiones y acciones políticas y civiles más destacadas de los años sesenta y setenta – acontecimientos históricos que, de un modo u otro, quedarán también subrayados en las producciones audiovisuales que constituyen nuestro corpus fílmico⁶–habrá llegado el momento de acercarnos a cada una de las etapas por las que han pasado las luchas por la justicia y la memoria: desde la primera, en plena dictadura, marcada por el silencio de gran parte de la sociedad civil, hasta la actual, en la que, derogadas las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y los indultos menemistas, ha tenido lugar un resurgimiento explosivo de las prácticas testimoniales. Consideramos que una aproximación de este calibre puede ayudarnos a comprender luego mejor las producciones que, en el ámbito de la literatura, el teatro, el arte, el cine, los medios de comunicación o el activismo político inciden en la voz de los familiares de las víctimas de la dictadura.

Concretamente a las acciones y productos culturales de los hijos de desaparecidos dedicaremos el segundo capítulo de este bloque de contextualización histórica. Este capítulo estará conformado, en primer lugar, por una reflexión sobre el *escrache*, la nueva forma –pacífica y performática– de justicia popular y de condena social instaurada por los integrantes de H.I.J.O.S. En segundo lugar, y trasladando nuestro centro de interés al ámbito específicamente artístico, profundizaremos en los ciclos del *Teatro x la identidad* que, desde el año 2000, aúnan espectáculos escénicos de distinta índole escritos y/o protagonizados en su mayoría por jóvenes argentinos, cuyo fin último es el de apoyar y participar en la lucha de la Asociación Abuelas de Plaza de

⁶ Nos referimos, por ejemplo, a la figura del desaparecido, símbolo del estado de terror operado por el régimen militar y pivote narrativo de muchos de los documentales y películas de ficción sobre la dictadura; o, también, a los procesos judiciales e indultos que han tenido lugar en el país, con sus consiguientes polémicas.

Mayo⁷. Para concluir este apartado dedicado a los trabajos de posmemoria realizados en la Argentina de la postdictadura, mencionaremos, finalmente, los trabajos fotográficos de algunos miembros de esta segunda generación, como el de Lucila Quieto, que en el año 2000 realizó *Arqueología de la ausencia*, una instalación fotográfica en la que los retratos de los padres desaparecidos se yuxtaponían a la imagen de los hijos de los mismos, o los de Inés Ulanovsky (*Fotos tuyas*, 2002) o Clara Rosson (*Tarde [o temprano]*, 2006).

Por otro lado, y teniendo en cuenta que, pese a los diferentes contextos, estéticas y voluntades que los separan, los documentales de nuestro corpus retoman – aunque sea para luego derribarlos– ciertos temas y estrategias tanto de los trabajos del llamado ‘cine militante’ de los años sesenta y setenta, como de los documentales y ficciones que, sobre la dictadura, se realizaron durante los primeros años de gobierno democrático, es preciso dedicar una parte de la investigación tanto a la delimitación general de sus objetivos y estéticas, como al estudio de los trabajos más significativos e influyentes de cada uno de dichos periodos. Así, tras dedicar unas páginas al cine producido durante el Proceso, partiremos de la periodización establecida por Gabriela Cerruti en su «historia de la memoria» (Cerruti, 2001) para establecer tres momentos diferentes dentro de la historia del cine argentino sobre la dictadura militar. Se trata de tres periodos ocurridos en democracia en los que, en concordancia con las políticas desplegada por el gobierno de cada momento predomina uno u otro tipo de relato. El primero, por ejemplo, abarca los años comprendidos entre el fin de la dictadura, en 1983, y la asunción de la presidencia por parte de Carlos Menem, en 1989, y en él sobresalen títulos como *La Historia oficial*, *La noche de los lápices* y *La república perdida*, todas ellas películas que abogan por la ya mencionada ‘Teoría del los dos demonios’, esto es, por el discurso consensuado por el gobierno, los medios de comunicación y la sociedad en general. El segundo periodo, de 1989 a 1995, que hemos acordado en denominar el periodo de ‘el cine de la reconciliación nacional’, se caracterizaría fundamentalmente por defender una postura simplista y conciliadora con el pasado; un posicionamiento que, de acuerdo con los indultos del gobierno menemista, propugna el perdón y el olvido en aras de que la sociedad supuestamente pueda por fin mirar hacia el futuro. Sin embargo, dentro de este periodo tan despreocupado por la memoria

⁷ El apoyo incondicional de este ciclo a las Abuelas de Plaza de Mayo no es casual, pues hay que tener en cuenta que el objetivo final de esta asociación es el de localizar y restituir a sus legítimas familias los hijos de desaparecidos apropiados durante la dictadura.

traumática, sobresale un largometraje de ficción que, contrariamente a lo que imperaba entonces en este campo, retrató críticamente la situación del momento, al tiempo que, por primera vez en la historia del cine argentino, planteó –eso sí, muy tímidamente– el papel de los hijos de desaparecidos en lo que a las demandas de verdad se refiere. Nos estamos refiriendo a *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), no por casualidad reivindicada, junto a *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echevarría, 1987) por Carri y Prividera, dos de los nombres más destacados de los cineastas argentinos de segunda generación. El film de Stantic y el documental de Echevarría merecerán, pues, una atención especial en este apartado dedicado al cine argentino. Finalmente, el tercer periodo, esto es, el del cine del *boom* de la memoria se iniciaría a mediados de la década de los noventa, con la aparición de la agrupación H.I.J.O.S. en la escena pública y la producción de películas centradas en aspectos de la dictadura y de la memoria que hasta entonces habían estado silenciados –como serían el de la complicidad y responsabilidad civil, el del testimonio de los torturadores, el de la violencia armada que asolaba al país durante los años anteriores al golpe de estado⁸ o el del papel político-social de los familiares de los desaparecidos. De hecho, *Buenos Aires Viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), el primer film que, desde la ficción, otorga un notable protagonismo a los hijos de los desaparecidos se produce en este periodo. También por esa época Juan Gelman y Mara La Madrid publican *Ni el flaco perdón de Dios* (Buenos Aires, Planeta, 1997), una recopilación de testimonios de hijos de desaparecidos donde, en palabras de Hugo Vezzetti, éstos pueden, por fin, «tomar la palabra», recuperando, con ello, como actores, «una historia que sólo padecieron y sufrieron en situaciones de extrema indefensión» (1998: 2). Es precisamente en este último periodo –favorecido asimismo, en lo que a la producción se refiere, por el cine digital y otros avances tecnológicos–, donde se insieren los documentales que trataremos en el último bloque de esta investigación. Algunos de ellos –como *La fe del volcán*, *Los rubios*, *Papá Iván* y *M*– englobados dentro del Nuevo Cine Argentino, son títulos que, sin bien no todos plantean un nuevo discurso alrededor de la memoria de la dictadura, sí logran

⁸ Aunque desde dos posiciones claramente distintas, destacan en este sentido *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), no sólo por erigir por primera vez la agrupación armada Montoneros como tema central de la trama, sino también por configurar el relato a partir de las historias particulares de un conjunto plural de testimonios.

recuperar, con un presupuesto por lo común bastante modesto, relatos singulares de ese pasado.

IV.

Una vez trazado el contexto histórico al que se refieren los documentales del corpus y delimitada la coyuntura político-social y cultural desde las que surgen los mismos, así como cartografiado el cine producido en Argentina sobre la dictadura militar durante estas dos últimas décadas y media de democracia, habrá llegado el momento de encarar el análisis de cada uno de los trabajos fílmicos de esta segunda generación. Para ello hemos decidido agruparlos bajo cuatro secciones distintas que, más que regirse por coordenadas objetivas –como sería, por ejemplo, la cronológica–, pretenden ordenarlos según criterios temático-formales, como, por ejemplo, la relación vivencial que los realizadores mantienen con la historia de la dictadura –y, de rebote, la implicación personal para con ella que se traduce en los textos fílmicos–, el grado de visibilidad y de referencias autobiográficas de cada uno de los cineastas en sus películas o las cuestiones político-sociales que unos y otros abordan o evitan abordar en sus respectivas producciones. Así, hemos dedicado un primer apartado a cuatro producciones (*En memoria de los pájaros*, *La fe del volcán*, *El tiempo y la sangre* y *Diario argentino*) que, si bien no están firmadas por hijos de desaparecidos o exiliados –y por tanto se acercan de un modo bastante más lateral y solapado al tema de la dictadura–, funcionan perfectamente como preámbulo a las reflexiones que luego les seguirán en torno a los documentales integrados dentro de la posmemoria entendida en sentido estricto. Efectivamente, tanto Golder como Poliak, Almirón y Pérez García, reconocen haber sido espectadoras pasivas de unos años que, sin embargo, quieren captar en sus documentales, ya sea haciéndose valer de estrategias y estéticas propias del cine experimental –en el caso de Golder–, ya sea mezclando autobiografía, documental y ficción –en el de Poliak–, ya sea recurriendo al relato en primera persona de una ex montonera –en el caso de Almirón–, o ya sea, finalmente, realizando un repaso audiovisual a la historia personal y nacional de los últimos tres décadas –en el caso de Pérez García. Asimismo, (*h*) *historias cotidianas*, *Che Vo Cachai*, *Panzas* y *Nietos (Identidad y memoria)* pueden leerse como documentales aparentemente ‘impersonales’, pues tanto Habegger como Bondarevsky y Ávila, lejos de recurrir a su historia vital para recuperar el pasado de la dictadura, optan por, escondidos tras la cámara, sacar a la luz las tragedias familiares y la lucha de otros hijos,

la mayoría militantes de H.I.J.O.S. Por su parte, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* se abordarán de forma conjunta, en tanto que producciones que, desde lo autobiográfico y, por lo tanto, lo personal, abogan por una memoria íntima que lidia por responder a preguntas a las que, terminado el metraje, ni Roqué ni Bruschtein –ambas huérfanas de padre y exiliadas en México– podrán cerrar de manera definitiva. Finalmente, hemos creído analizar *Los Rubios* y *M* como si fueran las dos caras de una misma moneda, al ser, sin duda alguna, los documentales que más reflexiones han generado en el ámbito académico y en la crítica cinematográfica nacional e internacional. Ambos son largometrajes que, aunque cada uno a su manera, trabajan con una memoria que podríamos considerar ‘airada’, o, mejor dicho, con una posmemoria que rehúsa el conformismo y la autocomplacencia para asentarse en la discusión y el recuerdo ambiguo del trauma, al tiempo que reflexionan asimismo en torno al lenguaje y los modos de representación de la historia y la memoria. Tal vez sea por ello que, tanto el uno como el otro, se hayan convertido de un tiempo a esta parte en dos ejemplos paradigmáticos del nuevo documental político argentino.

Los documentales de Carri y Prividera constituyen los dos últimos títulos del corpus de la presente investigación. De todas maneras, hay que añadir que, del mismo modo que a lo largo de nuestro análisis filmico iremos haciendo alusión a otros documentales y películas de ficción que, por afinidad o por contraste, nos ayudarán a profundizar en los trabajos elegidos, es preciso reconocer que las páginas que ahora siguen no pueden aunar todas las reflexiones que nuestro objeto de estudio puede llegar a suscitar en un futuro cercano, como tampoco pueden, definitivamente, darlo por cerrado. Por un lado, porque es más que probable que, en este tiempo marcado por las conmemoraciones, surjan, dentro y fuera de Argentina, nuevos textos, entrevistas, libros y artículos que indaguen tanto en el documental contemporáneo argentino como en aspectos teóricos vinculados a la posmemoria y la historia de la dictadura; y por otro lado porque, al ser los cineastas en cuyas obras profundizaremos todavía muy jóvenes, en los próximos años probablemente irán apareciendo nuevos documentales que enriquecerán, como ya lo han hecho los que aquí estudiaremos, los complejos y heterogéneos discursos que sobre la dictadura se han desplegado en la Argentina de las últimas décadas. O, por lo menos, esperemos que así sea.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

Primera parte
MARCO TEÓRICO

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

1. MEMORIA

1.1. El *boom* de la memoria

Transcurridos más de treinta años del golpe militar encabezado por el entonces teniente general Jorge Rafael Videla, las consecuencias de la dictadura siguen palpándose en la sociedad argentina contemporánea, y no únicamente en el ámbito legal –con una serie de juicios a militares todavía por cerrar–, sino también en el terreno historiográfico, mediático, social y artístico. En efecto, actualmente –y podríamos decir que, de modo emblemático, a partir del vigésimo aniversario del golpe de estado, celebrado el 24 de marzo de 1996 y después de un periodo amnésico marcado por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y por los indultos firmados por Carlos Menem– se ha desplegado una política de «la memoria de las memorias» (Vezzetti, 2001: 12), esto es, una ardua y prolífica tarea de recuperación de ese pasado traumático que supuso el Proceso para pensarlo desde el presente y tratar así de reparar de algún modo las heridas que causó. Así, desde el fin de la dictadura y, sobre todo, a partir de la mitad de la década de los noventa, las iniciativas sobre la memoria promovidas por el Estado y por los organismos de derechos humanos se han multiplicado al ritmo con que las producciones culturales referidas a la última dictadura han ido engrosando el listado – hoy ingente– de títulos bibliográficos y filmográficos que, desde múltiples géneros y formatos, se aproximan a ese infame periodo de la historia.

Sin embargo, este fenómeno rememorativo no se constriñe ni mucho menos dentro de las fronteras de Argentina ni al trauma específico que supuso para ese país el gobierno de facto de las juntas militares, sino que tiene un claro alcance transnacional, afectando a la mayor parte de las sociedades contemporáneas, abocadas a la recuperación de capítulos pretéritos de sus respectivas historias nacionales. Así lo constata Andreas Huyssen en *En busca del futuro perdido*, cuando subraya el desplazamiento de la mirada hacia el futuro propia de la cultura modernista –una cultura «impulsada por lo que podría denominarse ‘futuros presentes’»– por un «giro hacia el pasado», en el que imperan lo que él llama «pretéritos presentes», esto es, una preocupación constante por la memoria histórica y social, tanto en el ámbito cultural

como en el político. Según Huyssen este cambio se iniciaría en Occidente a finales de los años sesenta con los masivos procesos de descolonización y la democratización de los actores de la historia —a raíz de la revolución cubana y de la de Mayo del 68—, y se instauraría definitivamente a partir de la década de los ochenta, con la globalización de los discursos y debates sobre la memoria del Holocausto (2002: 13).

Ahora bien, ¿qué entendemos por memoria individual y por memoria colectiva? ¿En qué grado éstas participan —y se transforman— en las políticas de la memoria que se despliegan en la arena pública contemporánea? ¿Qué usos hace de la memoria la disciplina histórica? Y, finalmente, ¿qué persigue y qué esconde lo que se ha convenido en llamar memoria ‘institucional’ u ‘oficial’? Antes de empezar a dar respuesta a todos estos interrogantes es preciso delimitar conceptualmente algunos de los términos anteriormente apuntados. En primer lugar, la expresión propiamente dicha de memoria colectiva hay que atribuírsela a Maurice Halbwachs, referente ineludible en el ámbito de la sociología, quien, en *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, ensayo publicado en 1925, atinó en repensar el tema de la memoria ya no en términos de psicología individual, sino considerándolo como un problema de las ciencias sociales. En este sentido, Halbwachs diagnosticó que todo grupo o sociedad recuerda de manera colectiva, atribuyendo un sentido compartido a los acontecimientos pretéritos que lo constituyen en entidad. Así pues, la memoria individual no puede darse fuera de las fronteras de la memoria colectiva, en tanto que, tal y como concordará años más tarde Paul Ricoeur, «atravesamos la memoria de los otros, esencialmente, en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos mnemónicos principales de nuestra tipología del recuerdo» (2003: 159). De esta confluencia e intercambio de memorias se explica que dentro de un determinado grupo —cuya extensión puede abarcar desde la de la nación hasta la de la familia— la memoria colectiva —experimentada de forma personal y, por tanto, breve y plural— conviva con lo que conocemos como ‘memoria histórica’, esto es, una memoria prestada y aprendida por sujetos que, si bien no vivieron biográficamente los hechos, comparten con ellos lazos de identidad. Este sería el caso que nos preocupa, esto es, el de la Argentina de la postdictadura, en tanto que en la memoria del terrorismo de Estado se entrecruzan los recuerdos de quienes lo sufrieron en carne propia con las resignificaciones e interpretaciones que sobre ese pasado están haciendo quienes heredaron esos relatos de supervivencia. En este sentido, la memoria histórica no sería más que una construcción social, la cual pueden llegar a compartir, en

palabras de Paloma Aguilar, «quienes forman parte de determinados grupos porque les ayuda a mantener su cohesión interna» (2008: 59). Finalmente, y en tanto que interpretación colectiva del pasado, la memoria histórica no puede pensarse como algo fijo y estable, sino como todo lo contrario, esto es, como un relato que se modula y transforma a medida que va incorporando nuevas experiencias y a medida que varían las necesidades del presente.

A todas estas capas de memoria –individual, colectiva e histórica– debemos añadirle aquella que se ha convenido en llamar memoria institucional. Como su propio nombre indica, se trata de la memoria que defiende y promueve el poder –sea éste democrático o autoritario– de un país y, por lo tanto, acostumbra a ser la memoria hegemónica en el espacio público del mismo. Considerada la ‘versión oficial’ de un acontecimiento histórico determinado –una versión que establece el contenido y la forma de las conmemoraciones, los monumentos y otras iniciativas diseñadas desde el ámbito político para reforzar una determinada interpretación del pasado–, la memoria institucional debe convivir con otras memorias, éstas sociales, que muchas veces entran en conflicto directo con ella y que pugnan por ocupar su lugar. Así, retomando de nuevo el ejemplo de Argentina, hallaríamos, a lo largo de las dos últimas décadas y media de democracia, distintos momentos en los que las políticas de la memoria impulsadas por el gobierno han sido duramente cuestionadas por determinados grupos sociales –especialmente aquellos encabezados por los familiares de las víctimas de la dictadura–, detentores ellos mismos de otras interpretaciones del pasado. Sin ir más lejos, y tal y como podremos comprobar más adelante, muchas de las películas realizadas por hijos de desaparecidos sacan a la luz ciertas cuestiones relativas a la represión –como el tema del beneplácito de la sociedad para con el régimen militar o el de las guerras internas producidas dentro de la militancia armada– hasta entonces completamente obliteradas por la memoria hegemónica.

Por otra parte, no debemos confundir la memoria histórica con la historia propiamente dicha. Por lo que respecta a las interrelaciones y las diferencias entre memoria e historia, debemos remitirnos de nuevo a Halbwachs, concretamente a su obra *La Mémoire collective* –escrita entre 1941 y 1944, y publicada póstumamente en 1950–, en la que determina que mientras que la memoria es «una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tienen nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del

grupo que la mantiene» (2004: 81), la historia, al erigirse como un registro del pasado, «comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social» (2004: 80). En este sentido, esta última se situaría al exterior de los grupos, rigiéndose por una necesidad de «introducir en el curso de los hechos divisiones simples» (2004: 82) y por una voluntad de presentarse como la memoria universal de la humanidad. También Pierre Nora, otra referencia obligada en este campo, define la memoria, en el primer volumen de *Les Lieux de mémoire* y siguiendo los planteamientos de Halbwachs, como un fenómeno actual, múltiple, vivo y en evolución constante que, nutriéndose de «souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections» –esto es, alimentándose de lo concreto–, se presenta como algo afectivo susceptible a todas las utilizaciones y manipulaciones posibles. En contraposición, la historia sería para Nora una reconstrucción siempre problemática e incompleta del pasado, que, queriendo siempre apelar a lo universal, «ne s’attache qu’aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses» (1984: XIX).

Sin embargo, es necesario aclarar que, en este tiempo de fervor conmemorativo y especialmente a partir de la década de los setenta –con la aparición de lo que se conoce como «Nouvelle Histoire»¹– esta concepción de la Historia en mayúsculas ha sufrido algunas transformaciones. En otras palabras, la historia, entendida según el paradigma tradicional, se ha visto obligada a reformular, por un lado, sus objetos de estudio, que se han visto desplazados, como apunta Burke, de «las grandes hazañas de los grandes hombres» –de lo universal– hacia «la historia desde abajo» (1993: 16) –lo particular–, esto es, incluyendo en sus intereses a las minorías, ya sean éstas nacionales, de género, étnicas o lingüísticas, e interesándose, novedosamente, por la cultura popular. Por otro lado, la historia ha tenido que replantear asimismo su metodología, que se ha vuelto interdisciplinaria, y sus fuentes de investigación, que se han visto ampliadas, en parte gracias a la revolución tecnológica, a los testimonios orales, despreciados e invalidados por la historia positivista, basada fundamentalmente en documentos oficiales

¹ La «Nouvelle Histoire» o «Nueva Historia» empieza a gestarse en 1929 con la fundación de la revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, a mano de Marc Bloch y Lucien Febvre, y se consolida definitivamente con las contribuciones teóricas de las generaciones siguientes, encabezadas por Fernand Braudel y Jacques Le Goff. En palabras de Peter Burke, la «Nueva Historia» podría definirse precisamente como «una historia escrita como reacción deliberada contra el ‘paradigma’ tradicional» que se extiende a lo largo de todo el mundo –desde Japón a la India, pasando por América Latina– durante las décadas de 1970 y 1980 (1993:13).

conservados en archivos. La vieja historia, es decir, aquella que se aproxima al pasado desde una visión totalizadora y que, al hacerlo, lo asienta como algo monódico y definitivo, ha quedado, pues, resquebrajada por el florecimiento de las ‘microhistorias’, relatos personales y por ello siempre subjetivos que, lejos de perseguir el objetivo omnicompreensivo, universal y unívoco que regiría la historiografía tradicional, someten su investigación a una escala mucho más reducida en la que los elementos individuales no quedan sacrificados a una generalización más amplia². Finalmente, es necesario añadir que la ‘nueva historia’ rechaza las pretensiones de objetividad de la historia tradicional, en tanto que asume que toda lectura del pasado se hace desde una perspectiva personal que debe convivir, asimismo, con una pluralidad de puntos de vista diversos. En definitiva, podemos decir que en las últimas décadas «nos hemos desplazado de la Voz de la Historia a la heteroglosia, definida como un conjunto de ‘voces diversas y opuestas’» (Burke, 1993: 18). Es éste un mosaico de voces que, alentado por los medios e instrumentos de la comunicación de masas, marcha, en palabras de Le Goff, «hacia la fabricación de un número siempre mayor de memorias colectivas», haciendo que la historia se escriba «mucho más que hacia delante, bajo la presión de estas memorias» (1991: 178-179)³.

Por otra parte, esta crisis de la historiografía tradicional debe entenderse dentro de lo que podríamos llamar, partiendo de Jean François Lyotard, la «crisis de los metarrelatos» (1992: 19), entendiendo por metarrelatos todos aquellos discursos, mitos e ideales –de verdad, razón, ciencia, conocimiento– que sustentaban el proyecto moderno ilustrado y cuyo poder legitimador los convertía en generadores de sentido y de cohesión social. Así, por ejemplo, el sujeto burgués –monódico, autónomo,

² Para una mayor profundización sobre el concepto de microhistoria, son relevantes los artículos «Sobre la microhistoria», de Giovanni Levi, recogido en *Formas de hacer historia* (Burke, 1993: 119-143), y «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», de Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1995: 51-73).

³ Posiciones más extremas, como la de Hayden White, sostienen que las fronteras que separan el relato historiográfico del relato ficticio se han desdibujado, de modo que todas las cuestiones relacionadas con la dimensión referencial del discurso histórico deben abordarse considerándolo una ‘ficción verbal’: «There has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences» (1985: 82). Al vincular la forma de la narración histórica con la literaria, White sostiene que la única manera de acceder al pasado es reactualizándolo mediante la construcción de un relato. Desde esta perspectiva, fundamentada en el giro lingüístico, la disciplina histórica queda identificada, por tanto, con la narración, desvinculándose de los modelos científicos que anteriormente se habían querido aplicar a la historia.

completo, transparente— se ha resquebrajado hasta tal punto que hoy sólo puede concebirse como fragmentación, pluralidad, descentramiento, ambigüedad (Jameson, 1991: 37). La identidad, por tanto, adquiere en la posmodernidad una dimensión puramente narrativa, en tanto que construcción inconclusa y cambiante, imposible ya de definir categóricamente por una serie de cualidades predeterminadas, como serían la raza, el sexo o la clase social. En efecto, tal y como apunta Regine Robin, el hecho de que actualmente la identidad no pueda considerarse como algo separado de la narratividad implica «la presencia de una marca de ficción, de ficcionalidad» (1996: 37) en ella o, como también defiende Stuart Hall, la integración de las huellas de la memoria, la narrativa, el mito y la fantasía que la configuran y la definen (2000: 704). De ahí que la entidad del autobiógrafo, del memorialista o incluso, como detallaremos en el siguiente apartado, de quien sobrevivió a una experiencia traumática y se dispone a dar testimonio, esconda, tras su indudable protagonismo en las ciencias sociales de la contemporaneidad, un conjunto de recelos y sospechas en torno a su relación con la objetividad o la verdad absoluta con los hechos.

Cuestionadas y redefinidas las concepciones tradicionales de sujeto, verdad y objetividad, tanto en las ciencias naturales como en las sociales, así como evidenciado también el carácter de construcción de toda investigación y de toda narrativa, fracasa, como apunta White, «la adecuación de los relatos con la representación de la realidad cuyo sentido pretenden revelar» (1992: 12). Ante esta crisis de la representación entendida como lectura verdadera y objetiva del mundo, o, dicho de otro modo, ante esta desconfianza hacia la pretendida relación de transparencia entre el texto y su referente real, la historia, como la memoria, no puede ser más que reformulada y reconstruida desde un presente específico, cuyos marcos políticos y culturales determinarán, inevitablemente, su forma y su contenido. Así lo sostiene Alejandro Baer en *El testimonio audiovisual* cuando subraya este carácter múltiple, coyuntural y construido de la memoria:

La memoria ha perdido su carácter de relato unificador y dotador de sentido e identidad para pasar a ser el agente de una construcción —relativa, parcial, cuestionable— del pasado. La historia deja de ser una, lineal y positiva, y quedará subsumida en la débil categoría de memoria al correrse el velo y mostrarse el conjunto de elementos constitutivos (sociales, ideológicos, retórico-literarios) que le subyacen (2005: 17-18).

Por otra parte, y aunque en primera instancia pueda parecer paradójico, esta vocación memorialística tiene lugar precisamente en un tiempo marcado por lo veloz, lo instantáneo y lo efímero, lo que conlleva una percepción fragmentaria y ambigua de la realidad, mediatizada por las imágenes-simulacro que, desde la industria cultural, han dado paso a «un mundo convertido en mera imagen de sí mismo» (Jameson, 1991: 45). Si bien los medios audiovisuales se han convertido en los soportes por excelencia de la memoria –gracias a su innegable aptitud para registrar la ‘realidad’–, su capacidad de archivar sin límites datos y recuerdos los aboca al mismo tiempo al peligro de producir una nueva forma de olvido; un tipo de amnesia que, según Fina Birulés, tendría que ver con una necesidad de consumo de referencias al pasado, «que no deja rastro ni huella de ningún tipo en la experiencia de los individuos, que habitarían, por así decirlo, en un mundo sin edad, siempre idéntico a sí mismo» (2002: 143-144). Nos encontramos, pues, en una situación que, si bien impide un transcurrir acelerado y teleológico del presente, aviva una memoria que se esfuerza en darle consistencia a ese presente fugaz que se volatiliza sin descanso. Hemos entrado de lleno, en definitiva, en la ‘época de las conmemoraciones’, esto es, en un presente cuya relación con el pasado ha adquirido una amplia variedad de formas y ha replanteado un sinfín de debates y reflexiones en torno a ellas.

Dentro de este contexto, regido asimismo por la globalización y las políticas neoliberales, abundan por doquier críticas y replanteamientos de la memoria oficialmente establecida en la escena pública, tienen lugar numerosas demandas para recuperar áreas de la historia previamente silenciadas y para dar voz a los sujetos que, en otro tiempo, estuvieron marginados en lo que a las narraciones del pasado se refiere. Asimismo, proliferan, asimismo, monumentos, memoriales, homenajes, conmemoraciones y museos que tratan de recordar traumas históricos de distinta índole. Paralelamente, en el mercado editorial se publican novelas históricas, biografías, memorias, diarios y confesiones al mismo ritmo con el que, en televisión, los reportajes y documentales históricos ocupan importantes franjas de la parrilla y, en el campo de las artes visuales, se inauguran exhibiciones que difunden igualmente prácticas diversas de la memoria. Todo ello subraya y a la vez provoca en la sociedad un profundo respeto por el pasado, al tiempo que incentiva en ella el sentimiento de colectividad y de identidad nacional.

¿Qué acontecimientos y replanteamientos han propiciado este cambio de paradigma? ¿En qué medida y por qué el Holocausto se ha convertido desde hace casi tres décadas en el trauma por excelencia y en el detonador de esta explosión globalizada de la memoria? Asimismo, ¿cuánto y cómo repercuten los debates que giran alrededor de la representación de ese símbolo del mal absoluto en las políticas de la memoria desplegadas en otros contextos culturales, como sería el de la Argentina contemporánea? ¿Qué significaciones adquiere el testimonio dentro de los procesos y los trabajos de memoria y qué tipo de sospechas provoca actualmente su estatuto de ‘prueba’ y de ‘verdad’? ¿Se debe este interés fulgurante por el pasado y este resurgimiento de la voz testimonial únicamente al pánico al olvido, propio del catastrofismo apocalíptico del *fin de siècle* (Huysen, 2002: 23) o de ese «milenarismo invertido» del que habla Jameson para referirse a la posmodernidad (1991: 9)? O, por el contrario, ¿debemos tener en cuenta también otros factores, como, por ejemplo, el papel protagónico de los medios de comunicación de masas y, a nivel genérico, de la industria cultural, a la hora de difundir, mercantilizar y multiplicar —a veces de manera incontrolada— estas iniciativas sobre la memoria? ¿Por qué y en qué sentido lo audiovisual ha adquirido tanta relevancia en este debate sobre la legitimidad o la posibilidad de representar lo ‘irrepresentable’? Finalmente, ¿cómo pueden el cine y el arte en general, desde su especificidad crítica, hacer frente a esta saturación y, de rebote, también banalización de la memoria? Tratemos a continuación de ir respondiendo a todos estos interrogantes para así comprender con más detalle las complejidades e intersticios de este *boom* de la memoria en el que se insieren, sin excepción, los documentales que conforman el corpus fílmico de la presente investigación.

1.2. El Holocausto como *tropos* de la memoria

En la Argentina de la postdictadura la importancia del Holocausto a la hora de repensar las políticas de la memoria referidas a la última dictadura militar es altamente significativa. Así lo constatan las múltiples reflexiones y producciones culturales que, dentro y fuera de las fronteras nacionales entrelazan, tanto a nivel conceptual como práctico, ambas barbaries. En el ámbito cinematográfico destaca, por ejemplo, el documental de Bernardo Kononovich (Buenos Aires, 1944) *Me queda la palabra*, protagonizado por Leonie Gabriel, Judith Rieger y Ella Bernath, tres mujeres sobrevivientes de campos de concentración nazis, y Mario Villani, secuestrado y torturado durante la última dictadura militar argentina. Cabe mencionar, asimismo, el mediometraje documental de Luis Puenzo, *Algunos que vivieron*, el cual, no por casualidad producido por Steven Spielberg y la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, incluye testimonios de supervivientes del Holocausto que actualmente residen en Argentina y Uruguay y reflexiona sobre los paralelismos que pueden establecerse entre ambas tragedias⁴. En el ámbito de las letras, podríamos citar títulos como *Barbarie y memoria. Fragmentos literarios del Holocausto y de la dictadura militar*, de Manuela Fingueret, o *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, una compilación de ensayos editada por Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst, en la que los artículos que versan sobre Auschwitz están reunidos en un apartado –concretamente el de «Representar lo irrepresentable?»– que incluye otros textos que reflexionan sobre el Proceso. Finalmente, artículos como el de Estela Schindel –«Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín» (Macón, 2006)– o el de Paola Di Cori –«La memoria pública del terrorismo de estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires» (Arfuch, 2005)–, abordan la trayectoria de las políticas gubernamentales sobre la memoria de la última dictadura argentina, recurriendo, comparativamente, a las iniciativas y debates generados a partir y alrededor del Holocausto.

Diversas son las teorías planteadas para explicar esta especial presencia de la memoria del Holocausto en las reflexiones en torno a la violencia estatal desatada a raíz

⁴ Aunque de modo menos explícito, también *M*, el documental de Nicolás Prividera que analizaremos en profundidad en la tercera parte de este trabajo, apela a la memoria del Holocausto, concretamente al concepto de culpa colectiva planteado por Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*.

del golpe de estado de 1976. Di Cori sostiene que el hecho de que en la Argentina contemporánea las iniciativas sobre la memoria de la dictadura corran en paralelo a aquellas que tratan de mantener vivo y activo el recuerdo de la Shoah se explica, en primer lugar, por la visibilidad demográfica, social y cultural de los judíos argentinos. Debido a ello, continúa Di Cori, «para muchos familiares de desaparecidos y ciudadanos progresistas, se estableció casi instintivamente una ecuación entre genocidio judío y crímenes de la dictadura militar, entre campo de concentración nazi y centros clandestinos de detención, entre Auschwitz y la ESMA» (Arfuch, 2005: 105). A ello hay que sumarle, asimismo, el impacto social y político que tuvo el atentado de 1992 a la Embajada de Israel, que causó veintinueve muertos, y el de 1994 a la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), que provocó ochenta y seis muertos y trescientos heridos. Ambas tragedias tuvieron un peso determinante a la hora de construir el Museo del Holocausto, inaugurado en Buenos Aires en 1999, así como a la hora de decidir incluir, dentro del proyecto del Parque de la Memoria, un monumento a los ‘Justos entre las Naciones’ y otro dedicado a las víctimas de la AMIA.

Por su parte, Andreas Huyssen arguye que, a diferencia de las víctimas de otros genocidios perpetrados por la civilización occidental, las de la última barbarie acometida en Argentina –como también las de las dictaduras chilena y uruguaya– comparten con las del Holocausto la ausencia de una sepultura. En efecto, si bien aquellos que no sobrevivieron a los campos de exterminio fueron en su mayoría incinerados en los crematorios erigidos por los nazis –esto es, y como describió poética y magistralmente Paul Celan, tuvieron que cavar su «fosa en los aires» (1999: 79)–, las víctimas del terrorismo de estado en dichos países latinoamericanos fueron ‘desaparecidas’ en el río o en una fosa común (Huyssen, 2002: 24). Y cito ahora a Sergio J. Guelerman, quien en su artículo «Escuela, juventud y genocidio» vincula precisamente ambos exterminios a partir de la presencia-ausencia del desaparecido:

El exterminio ofrece la fantasía del olvido de lo presente, convertido en ausencia. Ausencia presente, espectral, el *desaparecido* es lo olvidado que no cesa de recordarse. Nuestros desaparecidos, como los judíos de Europa *borrados* en masa, están –ausentes– aun más presentes que si estuvieran presentes (2001: 52)

El mal absoluto, pues, adquiere, en uno y otro caso, la forma del desaparecido, marca imborrable de la barbarie extrema y punta de lanza de los trabajos de memoria. Así, y

tal y como apunta de nuevo Guelerman, «para la humanidad hay un antes y un después del Holocausto; para el pueblo argentino, hay un antes y un después del genocidio» (2001: 57). A raíz de tal paralelismo no nos sorprenderá comprobar, en la segunda parte de la presente investigación, que algunas de las acciones a favor de la memoria que han tenido lugar en Argentina, como es concretamente la del Siluetazo –consistente en dibujar las siluetas a tamaño real de los 30.000 desaparecidos–, se inspiren en iniciativas condenatorias del Holocausto, como en este caso fue la del polaco Jerzy Spaski, que en 1978 publicó un cartel en el que representó 2.370 siluetas, correspondientes al número de personas que morían cada día en Auschwitz.

Sin embargo, Auschwitz no funciona como *tropos* del horror únicamente dentro de los marcos históricos, políticos y culturales argentinos sino que, como es sabido, opera de igual modo a nivel internacional como símbolo del mal absoluto y, en consecuencia, como referente ineludible para repensar las iniciativas sobre la memoria de otros capítulos de violencia extrema de la historia universal del siglo XX. En otras palabras, tras los «pretéritos presentes» o políticas de la memoria que, desde cada país, reivindican tragedias y acontecimientos históricos específicos, subyacen los discursos de memoria del Holocausto, considerado casi de manera unánime como el «*tropos* universal del trauma histórico» (Huysen, 2002: 17), como la «*métonymie du mal*» (Wieviorka, 1998: 15). Tanto es así que los debates que actualmente genera este atroz capítulo de la historia de la humanidad se sitúan cada vez menos en la investigación del acontecimiento propiamente dicho y cada vez más en los problemas, matices y ambigüedades inextricables a su representación. Preguntas en torno a cómo transmitir eficazmente la memoria de los campos, o a qué tipo de verdad contienen en última instancia los relatos de los supervivientes, o a qué papel deben asumir los escritores, cineastas y artistas en general a la hora de recordar el exterminio, planean –multiplicándose en otros interrogantes igual de irresolubles– sobre el campo político, educativo, mediático, filosófico y cultural contemporáneos. Son preguntas, todas ellas, cuya vigencia e impronta actual hallan su explicación, no por casualidad, en las políticas genocidas perpetradas durante la última década del siglo XX. Así, según Huysen, las masacres de Ruanda, Bosnia y Kosovo –y, sobre todo, el impacto que éstas tuvieron en la opinión pública internacional– alimentaron «los discursos de la memoria del Holocausto, contaminándolos y extendiendo su alcance más allá de su referencia original» (2000: 15).

¿Qué supuso Auschwitz para que haya llegado a ocupar un lugar incomparable en la historia de la indignidad humana? ¿Qué sucedió en los campos de concentración para que Giorgio Agamben –otro de los pensadores del exterminio nazi– los calificara como «el lugar en que se ha realizado la más absoluta ‘conditio inhumana’ que se haya dado nunca en la tierra» (2001: 37)⁵? En primer lugar, es preciso apuntar que por primera vez en la historia de Occidente, heredera de la cultura de la Ilustración, se produjo un sistema de producción destinado a acabar sumariamente con toda una raza. Murieron seis millones de personas, la mayoría de las cuales eran ancianos, mujeres y niños judíos⁶ que perecieron víctimas del agotamiento, el hambre y las cámaras de gas⁷. Y no sólo eso. Además de la industrialización de la muerte que se llevó a cabo en los campos de exterminio, también tuvo lugar entre marzo de 1933 –fecha en la que se levantó el primer campo en Dachau– y mayo de 1945 –año de la liberación–, la negación del crimen dentro del crimen (Vidal-Naquet, 1991: 416), esto es, la voluntad del sistema totalitario de organizar una matanza en la que no se dejaran testigos que pudieran certificar su existencia. Tal y como apunta Daniel F. Álvarez, corroborando la tesis de Vidal-Naquet, «en el campo la muerte es degradada, reducida a la nada, a su negación: la muerte de la misma muerte, la aplicación de un proceso aséptico, de incineración, que borra las huellas del crimen que se perpetra» (2003: 4). La finalidad del campo –la masacre industrializada, con la que se quería alcanzar el máximo beneficio al menor coste posible– decretaba, pues, la exclusión de cualquier proyecto de vida posterior. Escenario en el que no sólo se negó la vida sino que también la muerte vino envilecida –en tanto que muerte producida en cadena–, el campo se convirtió en el lugar en el que el ser humano no pudo ni tan sólo vivir esa muerte suya a la que estaba

⁵ Son muchos los pensadores que concuerdan con Agamben. Así, Günter Grass, en su ensayo *Escribir después de Auschwitz*, define el Holocausto como un suceso monstruoso, como algo incomparable e injustificable que, como tal, se erige en la historia occidental como una ruptura que marca un antes y un después no sólo en el ámbito del arte, sino en el del pensamiento mismo. Según el escritor alemán –que curiosamente, en 2006, confesó en sus memorias haber servido en su juventud a las Waffen-SS–, «resulta lógico fechar la historia de la Humanidad y nuestro concepto de la existencia humana con acontecimientos ocurridos antes y después de Auschwitz» (1999: 13).

⁶ Junto con los judíos, también fueron deportados a campos de concentración discapacitados psíquicos, otras razas o minorías étnicas (gitanos, latinos, eslavos...) y cualquier tipo de opositor al régimen de Hitler (comunistas, anarquistas, republicanos españoles y demócratas de diverso signo).

⁷ Para Enzo Traverso, las cámaras de gas y los hornos crematorios del ‘sistema Auschwitz’ supusieron «el punto máximo alcanzado luego de un largo proceso de deshumanización e industrialización de la muerte que integra la racionalidad industrial, productiva y administrativa del mundo occidental moderno» (2002: 28).

por definición inexorablemente abocado. A los prisioneros del Lager, pues, «se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla» (Levi, 2003: 155). De este modo, lo monstruoso del Holocausto no fue, por tanto, sólo la realidad misma del campo, sino que –y de ahí emergerá ese sentimiento de culpa y de vergüenza tan común en los supervivientes– lo anormal residía en el centro mismo del deportado. Convertidos en materia prima, sin pelo, sin honor y sin nombre, los prisioneros se volvían figuras informes, «presencias sin rostro» (Levi, 2003: 155) a quienes les fue usurpado cualquier signo de identidad y dignidad humanas. Asimismo, otro dato alarmante –y muy ligado al carácter industrial, burocrático y administrativo del proceso de exterminio– que convirtió Auschwitz en el símbolo por antonomasia del mal radical, fue, tal y como vislumbrara Hannah Arendt en 1945, en su ensayo «Culpa organizada y responsabilidad universal», la complicidad –aunque no siempre activa– de todo un pueblo:

Pero el extremo horror con que las personas de buena voluntad reaccionan cuando se discute el caso de Alemania (...) lo produce más bien la vasta maquinaria de asesinato administrativo en masa a cuyo servicio se pudo emplear y se empleó no sólo a miles de personas, y ni siquiera sólo a muchos cientos de asesinos seleccionados, sino a todo un pueblo (2005: 158).

La cadena de producción en la que se convirtió el asesinato en los *Lager* suponía la disolución de las responsabilidades en el entramado burocrático de los mismos. Si tenemos en cuenta que no sólo se otorgaba a cada SS una función muy precisa sino que además se confiaban las ejecuciones finales a los *Sonderkommandos* (comandos especiales conformados por los propios prisioneros), se deducen las evasivas respuestas de los nazis inculcados en los juicios celebrados años después de la liberación de los campos: ellos se habían limitado a obedecer a la ‘autoridad suprema’, a cumplir con su deber de funcionarios del Estado. Así, en la espiral de la eficacia burocrática, la responsabilidad moral de los actos venía sustituida por la responsabilidad técnica.

Pese a la notoria singularidad que el Holocausto ha adquirido en la sociedad contemporánea, tuvieron que pasar casi cuarenta años para que dicha barbarie se convirtiera en el emblema por antonomasia del horror absoluto. En efecto, si bien ya en 1949 Theodor Adorno sentenció, categórico, que escribir un poema después de Auschwitz supondría un acto de barbarie, al considerar que esa «autodestrucción de la razón» que causaron los campos de exterminio superaba, tal y como ratificaría luego

Arendt, no sólo la imaginación humana, sino también los límites del pensamiento y la acción política⁸, no fue hasta finales de los años setenta que tuvo lugar lo que se ha acordado en denominar la «globalización de la memoria» (Huyssen, 2002: 17), en la que Auschwitz empezó a operar como la metáfora por excelencia de otros capítulos traumáticos de la historia universal, otorgándole asimismo a la figura del testimonio un papel fundamental en la reescritura de la historia y en las luchas por la memoria de otras barbaries del siglo XX.

El hecho de que las obras testimoniales sobre el Holocausto empezaran a publicarse de manera significativa a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta y no antes se explica porque, en palabras de Jaime Vándor, «en la posguerra inmediata la gente prefería olvidar, ignorar, con tal de superar el horror de los años vividos» (2004: 127). De este modo, los pocos supervivientes que pudieron enfrentarse al horror de los campos mediante la escritura, tuvieron que lidiar con la poca y pésima recepción que su relato vivencial tuvo durante los primeros años de la liberación⁹. Por otra parte, durante los años inmediatamente posteriores al fin de la II Guerra Mundial, no sólo el genocidio nacionalsocialista era concebido como un desastre más de la guerra, junto con los bombardeos, la falta de alimentos y las epidemias, sino que los supervivientes tampoco recibieron la etiqueta que les correspondía, al ser considerados «refugiados, personas desplazadas (*displaced persons*), inmigrantes potenciales, ‘nuevos americanos’ si éstos llegaban a EE.UU., o potenciales colonos en Palestina» (Baer, 2004: 81). Este hecho propició que el relato de su experiencia en los campos no traspasara los límites de su círculo social más inmediato o que, en algunos casos, estos relatos cayeran en el silencio y el olvido absolutos. Este fue el caso, entre otros muchos, de Jorge Semprún, quien, en *La escritura o la vida* reconoce que, tras ser liberado de Buchenwald, optó deliberadamente por el olvido, pues para él la escritura aparecía inevitablemente ligada a la memoria traumática de su experiencia en el campo de concentración:

⁸ «No existen paralelos para la vida en los campos de concentración. Su horror nunca puede ser abarcado completamente por la imaginación por la simple razón de que permanecen al margen de la vida y de la muerte», afirmó la filósofa alemana en 1951, en *Los orígenes del totalitarismo* (2001: 539).

⁹ El caso de Primo Levi es paradigmático en este sentido: la primera edición de *Si esto es un hombre*, aparecida en 1947, pasó prácticamente inadvertida. Según Françoise Nicoladzé sólo se vendieron, en toda Italia, 174 ejemplares (2002: 20).

En Ascona, pues, bajo un sol de invierno, decidí optar por el silencio rumoroso de la vida en contra del lenguaje asesino de la escritura. Lo convertí en la elección radical, no había otra forma de proceder (1997: 244).

A raíz del goteo de juicios celebrados a mediados de los años sesenta en Israel, Alemania y Estados Unidos contra criminales nazis –un acontecimiento que supuso, a nivel internacional, «un acto de pedagogía nacional de la memoria» (Baer, 2004: 83)– y, sobre todo, tras la emisión en abril de 1978, de la miniserie *The Holocaust*¹⁰ y de la creación, ese mismo año, de la Comisión Presidencial sobre el Holocausto¹¹, puede decirse que el término ‘Holocausto’ se universalizó o, mejor dicho, se «americanizó» (Wieviorka, 1998: 151)¹², adoptando la significación y la trascendencia que tiene hoy en día.

Es importante notar que, si bien en la sociedad occidental *The Holocaust*, así como diversas conmemoraciones que durante esa década se celebraron en Estados Unidos recordando el genocidio perpetrado por el nacionalsocialismo, instauró de modo definitivo la experiencia de Auschwitz como el emblema por excelencia de la destrucción y la barbarie extremas, la serie avivó también la necesidad de registrar audiovisualmente los testimonios de los supervivientes de los campos. El primer proyecto de envergadura que se llevó a cabo para tal fin fue el *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies*, surgido en 1982 por iniciativa de la Universidad de Yale y cuyo objetivo principal era el de configurar un archivo videográfico de testimonios. En 1995, dicho archivo contaba ya con 3.600 testimonios y un total de 10.000 horas de entrevistas registradas, tanto en Estados Unidos como en otros países de Latinoamérica

¹⁰Difundida en cuatro partes por la NBC y seguida por el 60% de la población norteamericana (Vándor, 2004: 126), *The Holocaust* estaba dirigida por Marvin J. Chomsky y protagonizada por Meryl Streep, James Woods, Joseph Bottoms, Ian Holm y Michael Moriarty. En la serie se cruzaban los destinos de dos familias alemanas, los Dorf, vinculados al nazismo, y los Weiss, judíos y por ello condenados a sufrir los capítulos más crueles de la historia del exterminio nazi –como fueron la Noche de los Cristales Rotos, la constitución del gueto de Varsovia o de las cámaras de gas en los campos de concentración. *The Holocaust* se emitió en Europa a lo largo de 1979. A pesar de que la serie obtuvo un excelente éxito de audiencia, en algunos países, como en la entonces República Federal Alemana éste estuvo eclipsado por una parte de la opinión –entre la que destacaban nombres como el de Elie Wiesel– que criticó su inexactitud histórica y su sensacionalismo a la hora de relatar los hechos (Baer, 2005: 144).

¹¹Sin duda la mayor iniciativa de esta comisión fue la construcción del Museo Memorial del Holocausto en Washington (United States Holocaust Memorial Museum), inaugurado en 1993.

¹²Wieviorka cita al escritor y cineasta Michael Berenbaum para explicar este concepto. Para éste, la «americanización del Holocausto» consiste en la integración de un acontecimiento que fue exclusivamente europeo en la cultura popular americana, con el fin de inculcar a los ciudadanos los valores tradicionales estadounidenses (1998: 151).

y Europa (Wieviorka, 1998: 140). En 1985, y tras casi diez años de rodaje, el cineasta francés Claude Lanzmann estrenó *Shoah*, un documental de más de nueve horas de duración que, prescindiendo de toda imagen de archivo y de música extradiegética, reúne testimonios, en primera persona y en formato entrevista, de víctimas, testigos y verdugos del Holocausto¹³. Finalmente, en 1994, tras el éxito que suscitó *La lista de Schindler*, Steven Spielberg creó *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, un proyecto consistente en grabar entrevistas en vídeo con supervivientes del Holocausto de todas las partes del mundo. Cuatro años después, *Survivors* había alcanzado la escalofriante cifra de 39.000 registros. Todas estas iniciativas, junto a otras de menor envergadura, dan alimento, como es lógico, a lo que, desde la sociología, se ha denominado la «sociedad entrevista», una sociedad –la nuestra– que le otorga «competencia narrativa», tal y como apunta Baer, «a todos los individuos (no sólo los educados) para dar voz creíble a la experiencia» (2005: 37).

En conclusión, cuando los supervivientes del Holocausto pudieron tomar la palabra, engrosando con entrevistas, autobiografías, documentales y demás material testimonial la ‘memoria de Auschwitz’, éstos se convirtieron, asimismo, en la figura y el motivo por antonomasia de la cultura de la memoria tal y como la conocemos hoy en día¹⁴. Ahora bien, ¿cómo se enfrenta el testimonio a la crisis de representación que caracteriza a la sociedad posmoderna? ¿Qué usos y abusos se le dan a este término? ¿Con qué silencios y trampas debe lidiar tanto quien testimonia como quien es receptor de esa ‘confesión’? ¿Qué lugar ocupa en este proceso la imaginación, la recreación artística de quien recuerda el pasado desde el presente? Tratemos de desentrañar, en el siguiente apartado, todas estas cuestiones.

¹³ Valiéndose de material desechado en esta obra magna, Lanzmann continuó trabajando, siempre en el terreno del documental, en torno a la memoria del Holocausto. Así, en 1997 realizó *Un vivant qui passe*, donde muestra una entrevista realizada en 1979 a Maurice Rossel, miembro del Comité Internacional de la Cruz Roja, que en 1943, tras visitar Auschwitz, redactó un informe en el que negó haber presenciado ninguna atrocidad. Finalmente, en 2001, realizó *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, documental en el que, al relato de 1977 de Yehuda Lerner – judío que participó en la exitosa insurrección del campo de exterminio de Sobibor–, Lanzmann incorpora material de archivo e imágenes contemporáneas de los lugares de Polonia y Bielorrusia donde transcurrieron los hechos.

¹⁴ Así lo constata Wiesel, cuando reconoce que «if the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony» (Felman, 1992: 5-6).

1.3. Realidad y ficción en el testimonio posmoderno

Tanto el giro hacia el pasado –con su consiguiente revalorización de la memoria colectiva– como el giro lingüístico –con su atención autorreflexiva sobre el lenguaje y las dinámicas de producción de los discursos– están indefectiblemente acompañados por lo que, recurriendo a la misma terminología, podríamos llamar el giro subjetivo, esto es, el auge de lo biográfico y de lo testimonial, considerado –a partir, como ya vimos, de la universalización del Holocausto–, como una fuente de primer orden a la hora de describir y reflexionar sobre la sociedad y la historia contemporáneas. Sin ir más lejos, en la Argentina de la democracia, por ejemplo, la figura del testimonio –especialmente el que sobrevivió al secuestro y a la tortura perpetrada por la dictadura– fue crucial tanto en la constitución, en 1984, del *Nunca Más*, el informe emitido por la CONADEP, como en el juicio a las Juntas, celebrado en 1985 contra las tres primeras juntas militares por instancia del entonces presidente Raúl Alfonsín. En palabras de Claudia Feld, las declaraciones de los testigos ante el juez construyeron «un relato legitimado sobre el terrorismo de Estado» que permitió encontrarle un sentido al pasado reciente, así como asentar las bases para la constitución de una memoria socialmente hegemónica sobre la dictadura (2002: 1-2)¹⁵.

Una vez resquebrajados los «grandes relatos» de la historia –objetiva, unívoca y lineal– y de las ciencias sociales, emergen de un modo más que notable un conjunto de narrativas enmarcadas dentro de lo personal e incluso de lo íntimo. Se trata de historias de vida, relatos orales, entrevistas, autobiografías, y otros registros testimoniales que a menudo dan cuenta de experiencias traumáticas sufridas por una pluralidad de actores sociales. En efecto, si bien todo texto, sea cinematográfico, periodístico, antropológico o literario, no deja de ser, en última instancia, un testimonio de su tiempo, un espejo a veces opaco que refleja, negándola o afirmándola, la situación socio-cultural y/o política en la que se inscribe su producción, cuando hablamos de lo testimonial, no incluimos bajo su etiqueta cualquier documento oral o escrito, sino que solemos relacionar la expresión a un tipo de relato en el que el arte –la literatura, la pintura, el cine, etc.– y la violencia vienen inextricablemente ligados. Así lo sostiene John Beverly, para quien las fronteras que delimitan el testimonio no se levantan en torno a zonas geográficas

¹⁵ Este tema viene desarrollado en el apartado «Políticas de la memoria en Argentina», ubicado en el segundo bloque de la presente investigación.

concretas, sino más bien lo hacen alrededor de un área plurinacional caracterizada por la opresión, el subdesarrollo y la violencia institucional:

The situation of narration in *testimonio* has to involve an urgency to communicate a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and, so on, implicated in the act of narration itself (1989: 14).

Sin embargo, y aunque parezca un tanto paradójico, si bien expresiones tales como ‘documental testimonial’, ‘género del testimonio’ o ‘literatura testimonial’ se han convertido, sobre todo a partir de la década de los años 90, en enunciados frecuentes en reseñas cinematográficas, artículos, libros y revistas de literatura, historia, antropología o filosofía, los usos y las funciones que se le otorgan al testimonio, no siempre remiten a una única y homogénea concepción del término. De hecho, pese albergar, como acabamos de apuntar, lo violento, lo represivo y lo traumático, las diferentes acepciones que aúna el concepto de ‘testimonio’ inducen en sí mismas a la ambigüedad constitutiva de este tipo de discurso; una ambigüedad que sólo podremos entender si delimitamos primero los distintos sentidos que etimológica y socialmente puede adoptar este término.

El testimonio, entendido como acto, en tanto que atestación o aseveración de una cosa o prueba de la certeza de la misma, remite ineludiblemente a la noción de testigo, que, a su vez, se refiere tanto a los sujetos que, mediante la visión y/o la participación directa, experimentan unos hechos de cuya veracidad pueden posteriormente dar fe, como a las cosas –o en el caso que nos concierne, los textos (orales, escritos o audiovisuales)– resultantes de esta vivencia. Consecuentemente, y remitiéndonos de nuevo a su definición enciclopédica, el testimonio abarcaría, en su significación, múltiples usos: desde la «archivación con miras a la consulta por parte de los historiadores», hasta la práctica cotidiana y el «uso judicial sancionado por la sentencia de un tribunal» (Ricoeur, 2003: 211). Partiendo de esta referencia, se podría inferir que el testimonio consiste, precisamente, en una especie de deslizamiento entre lo acaecido y lo narrado, ya que, tal y como apunta Roberto Ferro, «el testigo es quien trae a la escena presente con sus palabras lo que ha visto u oído con anterioridad, por lo tanto transforma lo percibido en narración» (1998: 27).

Es justamente desde esta connotación pragmática del término –esto es, desde su posible utilización para la constitución de la prueba documental o para la emisión de la sentencia– que lo testimonial asume, a diferencia de otros discursos también marcadamente miméticos, una dimensión de responsabilidad con la ‘otra verdad’ de los hechos. En este sentido, el testimonio se define y constituye como tal no sólo por la atestación que comporta su intrínseca relación con lo factual, sino también, y sobre todo, por la recepción social que de él se hace o, dicho con otras palabras, por la asunción y reivindicación colectiva de su intención veritativa primera. Así pues, todo discurso que se postule testimonial requiere, para serlo, de un contrato de lectura específico, marcado, a su vez, por su alto carácter político, por su voluntad, en definitiva, de ofrecer una versión ‘más real’ que aquella propuesta por el poder hegemónico o por el mismo olvido. Es por ello que, como bien apunta Ricoeur, una de las dimensiones más evidentes del testimonio es, precisamente, la fiduciaria: el testigo pide ser creído por quienes le escuchan, que, recibiendo y aceptando su testimonio, lo certifican y lo acreditan como tal (2003: 214).

Por otro lado, y sin dejar de lado el fuerte pragmatismo que otorga homogeneidad a las múltiples formas que pueden adoptar estos discursos –desde los diarios, las autobiografías, los reportajes, las entrevistas o las historias de vida mediadas–, si nos remitimos a la etimología del término, hallamos, precisamente, aquella implicación colectiva de la que veníamos hablando anteriormente y a la que todo testimonio es inherente. De hecho, etimológicamente, el ‘testigo’ remite, al igual que el ‘vendedor’ y el ‘consejero’, al término de *‘auctor’*, originariamente entendido como «el que interviene en el acto de un menor (o de quien, por la razón que sea, no tiene la capacidad de realizar un acto jurídicamente válido) para conferirle el complemento de validez que le es necesario» (Agamben, 2002: 155). Como el vendedor –encargado de legitimar la venta y, consecuentemente, garantizar al comprador la transferencia de los bienes–, y el consejero –agente activo y, por lo tanto, también *actor* de todo evento persuasivo–, el testigo cumple su función autorial en tanto que garante de un suceso previo del que él ahora da testimonio con su palabra¹⁶. Así lo entiende también Reyes Mate en *Memoria de Auschwitz*:

¹⁶ En este sentido, y en palabras de Ferro, «las modalidades de testimonio que se pretende canonizar privilegian una relación de proximidad con el acontecimiento y avalan su modo de autorizar el saber, que transmiten con el prestigio que tiene la experiencia directa» (1998: 29).

El testimonio es siempre un acto de autor, es decir, implica una dualidad esencial: por un lado, lo que necesita ser legitimado o completado, y, por otro, la complementación, el poner voz a lo que no tiene voz. (...) El testigo es una voz en primera persona que nos habla en nombre de la tercera persona (2003: 172).

Así pues, el objetivo último del 'yo' testimonial ya no es tanto el de representar la conciencia individual, como podría serlo el de la autobiografía entendida en sentido estricto, sino, más bien, y sobre todo, el de dar voz a una experiencia colectiva que quedó brutalmente silenciada. Es decir, del sujeto como materia misma del libro, como encontraríamos en Michel de Montaigne, o del ansia de éste de mostrarse ante los semejantes en sus «maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio» (2001: 39) –idéntica a la que vertebraría las confesiones de Jean-Jacques Rousseau–, se produce un salto, en el discurso testimonial, hacia la necesidad de tejer y de tejerse dentro de una memoria compartida colectivamente. Es desde esta perspectiva que el pacto testimonial cobra sentido y singulariza este tipo de narrativas, en tanto que, a diferencia del pacto autobiográfico, el 'yo' que lo postula requiere, para justificar su versión de los hechos, de un 'nosotros' al cual pertenece y en boca del cual se expresa implícita o explícitamente. Como viene a definirlo Beverley, «*testimonio* constitutes an affirmation of the individual self *in a collective mode*» (1989: 17). En efecto, el testigo, al hablar en nombre de los vencidos, es decir, de los que, a diferencia de él, o bien no sobrevivieron o bien lo hicieron pagando como precio su palabra, se presenta como la garantía de que tanto la memoria colectiva como la memoria histórica pervivan en el futuro, retroalimentándose con nuevas abstracciones y simplificaciones del pasado¹⁷. Es en este sentido que la figura del testigo no puede desvincularse de la noción de compromiso: efectivamente, el acto mismo de testimoniar descansa sobre una concepción transitiva del lenguaje, en la que, como apunta Marie Bornand, se favorece «une communication directe et claire entre l'auteur, le texte, les personnages et le lecteur» (2004: 22).

¹⁷ En su libro sobre políticas de la memoria en España, Argentina y Chile, Paloma Aguilar establece una marcada diferenciación entre la 'conciencia histórica' o 'conciencia colectiva' – reflexiva, elaborada, consciente y crítica con la narración del pasado– y los relatos que las memorias individuales comparten y/o transmiten de generación en generación en las 'memorias colectivas' y en las 'memorias históricas'. Según Aguilar, tanto unas como la otras «suelen propiciar interpretaciones del pasado más bien simples o abstractas que, en abierta oposición con la idea de 'conciencia' (...), tienden a incorporar ingredientes mitológicos, supuestamente útiles para reforzar la identidad del grupo y dotarlo de coherencia interna» (2008: 62).

Asimismo, y sin abandonar la perspectiva que nos brinda el análisis etimológico, el testigo remite a su vez a los términos latinos de *'superstes'* y *'testis'*. Mientras que el primero hace referencia al testigo que ha vivido desde dentro la experiencia a la que legitima con su palabra, el segundo se refiere a «aquél que se sitúa como tercero en un proceso o litigio entre dos contendientes» (Agamben, 2002: 15). Uno y otro, sin embargo, se contienen en la figura del superviviente del horror, puesto que éste, en tanto que *'actor'* de la experiencia que ratifica, sólo puede narrarla desde su situación particular. Así pues, a diferencia del papel que juega el espectador —entendido éste en su sentido estricto, es decir, como observador neutral, y consecuentemente objetivo, de fenómenos sociales—, el testigo no puede, por su implicación en los hechos de los que da fe su persona, ostentar la misma credibilidad racional de aquél (Mate, 2003: 171). Su papel como *'auctor'*, por tanto, añade al testimonio del horror el dorso intrínseco e inseparable del muerto, de aquel que entonces se quedó sin voz pero en nombre del cual habla ahora (o más bien trata de hacerlo) quien pudo sobrevivirlo. Esta dualidad inexorable del testimonio lo sitúa, consecuentemente, en su segunda acepción, la del *testis*, en tanto que su vivencia no resultó mortal o irreversiblemente aniquiladora, como fue la del vencido integral. Esta última experiencia ha quedado, por necesidad, excluida de todo discurso testimonial, tal y como constata Jean Améry en *Más allá de la culpa y la expiación* refiriéndose a su experiencia vivida en el campo de exterminio de Auschwitz:

Sólo puedo partir de mi propia situación, de la situación de un prisionero que pasaba hambre, pero no llegó a morir de inanición, que recibía palizas, pero ninguna resultó mortal, que, por tanto, aún poseía aquel substrato sobre el que el espíritu puede en principio apoyarse y sobrevivir (2001: 63).

También el testigo deviene, en su acto de testimoniar, testigo-*testis* en tanto que, al atestar una realidad pasada u otra de aquella en la que se halla en el momento de su confesión, se sitúa como tercero, por un lado respecto al tiempo —pues recordemos que testificar no deja de ser convocar el pasado desde el presente—, y por otro, respecto al resto de protagonistas de la acción que siguen encontrándose todavía inmersos en ella. Esta concepción del testimonio como tercero se encuentra claramente ejemplificada en las críticas de ciertos investigadores del testimonio latinoamericano, que consideran que, en realidad, el subalterno verdadero no tiene voz en el testimonio, en tanto que éste «no representa una reacción genuina y espontánea del *'sujeto-pueblo multiforme'* frente a la condición postcolonial, sino que sigue siendo un discurso de las élites

comprometidas a la causa de la democratización» (Skłodowska: 1990: 113). Desde otra perspectiva, Beverley ratifica la opinión de Skłodowska afirmando que el testimonio, al hablar en nombre de la comunidad a la que, por otro lado, pertenece, asume «la función del héroe épico», a pesar de no asumir en su caso «su estatuto jerárquico y patriarcal» (1989: 16). Desde esta perspectiva, pues, el relato del testimonio nunca podría llegar a representar a la colectividad de la que proviene, en tanto que hace algo que la colectividad no hace: es decir, aparece, en tanto que testimonio, como protagonista/narrador de una historia conformada de recuerdos –pero también de olvidos (Colás, 1996: 162-163). Respecto a esta última puntualización, es interesante retomar la idea de escritura que Pozuelo Yvancos desarrolla partiendo de *El Fedro* de Platón y trasladarla al acto testimonial: si toda escritura no es, según Platón, «fármaco de la memoria», sino «recordatorio», no es «verdad», sino «apariencia de sabiduría» (2003: 160), entonces el testimonio –transcripción de una voz original, representación aparential de lo real– no deja de ser, al igual que la autobiografía, una forma de ausencia y presencia simultánea de rememoraciones y de pérdidas. En este sentido, y valiéndonos de la posición defendida por Marc Augé, es preciso considerar el olvido como parte inseparable de la memoria. «Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo», sostiene el antropólogo francés en *Las formas del olvido* (1998: 19). De ahí se desprende, por tanto, que el peligro de una ‘mala memoria’ no radique tanto en el hecho de que el sujeto, cuando recuerda, también olvide –una operación, como hemos visto, por otra parte, inevitable –, sino en cómo y con qué fin aquél gestione su memoria (y su olvido).

Si, como hemos señalado, sobre el testimonio planea no tanto el peligro del olvido, sino el de la tergiversación y la mentira, también su propio estatuto de portavoz de experiencias traumáticas lo acerca al resbaladizo terreno de la recreación y la inventiva, confiriéndole una vulnerabilidad que, como veremos en el tercer bloque de la presente investigación, se hace evidente en gran parte de los documentales que en ese apartado analizaremos¹⁸. Efectivamente, si entendemos el trauma como lo hace Diana

¹⁸ De hecho, si el nuevo documental político surgido de esta joven generación pone en entredicho los mecanismos consensuados del recuerdo es justamente porque la incorporación que en él se hace de la figura del testimonio es sumamente crítica. El caso más flagrante en este sentido es el de *Los Rubios*, el documental de Albertina Carri, en el que la actriz que interpreta a la cineasta apenas presta atención a los testimonios que, a través de una fría pantalla de

Taylor, esto es, como una experiencia arrolladora y aplastante de acontecimientos catastróficos (2002: 151), entonces cualquier relato que gire en torno a ellos será problemático, en tanto que el tremendo impacto que los mismos producen sobre la conciencia del sujeto provoca, irremediablemente, omisiones y fabulaciones que escapan a la propia voluntad y comprensión del testigo. Consecuentemente, y en palabras de Loureiro, «any account of trauma casts doubts on referentiality and makes suspect any realistic narrative» (2000: 151). De ahí que muchos de los testimonios del Holocausto –como dijimos, emblema universal del horror– sólo puedan recurrir a la imaginación para poder transmitir, en palabras de uno de ellos, la «verdad esencial» de la experiencia concentracionaria (Semprún, 1995: 41). También Imre Kertész afirma que «el campo de concentración sólo es imaginable como literatura, no como realidad» (2004: 53), uniéndose al resto de testimonios de experiencias bárbaras que inciden con especial énfasis en el carácter casi irreal de las mismas¹⁹.

Así pues, desde esta perspectiva, no sólo se reafirma el desacuerdo que, desde Platón a Ferdinand de Saussure, se vislumbra entre el signo lingüístico y el referente al que aquél invoca, sino que, además, se lo explota para volverlo productor de una «verdad» estética y ética al mismo tiempo. Estética porque, en tanto que artefacto artístico, arranca lo inefable de lo meramente vivencial. Y ética porque, sea cual sea el grado de ficcionalización del relato y el género adoptado para él (desde el diario a la

televisión, relatan su experiencia militante y describen la relación que mantuvieron con Roberto Carri y Ana María Caruso, los padres de la cineasta, desaparecidos durante la dictadura.

¹⁹ Es el caso idéntico de Ruth Klüger, quien reconoce, a lo largo de su obra, el peligro que supone, con respecto a la verdad, el testimonio de los hechos cuando éste se muestra desnudo de cualquier artificio literario: «De esta manera, son precisamente los recuerdos más exactos los que constituyen una tentación contra la verdad, porque no se ocupan de nada que esté fuera de ellos mismos, y a las ideas basadas en una ulterior manera de ver las cosas y en un más amplio saber oponen tercamente su propia limitación y por eso tampoco dejan que nazcan sentimientos conmensurables» (1997: 35). De hecho, muchos de los trabajos que en apariencia persiguen la palabra del testimonio en sentido estricto, terminan vistiéndolo de cierto artificio los relatos orales de los testigos. Un caso ciertamente ilustrativo de ello sería el de *Shoah*, el documental de Lanzmann al que ya hicimos alusión en páginas anteriores. Allí el cineasta francés recurre en varias ocasiones a una depurada puesta en escena para recoger el testimonio de los supervivientes del horror nacionalsocialista. Así, por ejemplo, el peluquero judío que cortaba el pelo a las mujeres antes de que entraran en las cámaras de gas, rememora su paso por Treblinka desde su peluquería, mientras practica un corte de pelo a un cliente; o también Henrik Gawkowski, el maquinista de Treblinka que se encargó de conducir uno de los trenes que transportaba a los judíos a los campos de concentración, presta testimonio desde lo alto de una locomotora que Lanzmann ha alquilado para la ocasión. Con ello el director de *Shoah* consigue huir del recuerdo puro y duro. «Esta película no podía hacerse con recuerdos, lo supe muy pronto. Me horroriza el recuerdo: es débil», reconoció en una ocasión (Torner, 2002: 73).

novela), el autor se posiciona como testimonio directo del mismo y, consecuentemente, levanta con el lector un pacto testimonial bajo el cual descansa, en última instancia, un compromiso para con la memoria colectiva. Tal y como subraya Christina Dupláa, es a través del pacto testimonial –y, consecuentemente, de la recepción que del texto hace el lector, que en el testimonio –por muy ficcionalizado que esté– la balanza siempre se inclina hacia lo testimonial de la narración frente a lo ficticio. Así pues, pesa más «el ‘efecto de veracidad’, que conlleva el hecho de saber que ese testimonio existe, que el desafío poético del discurso en manos de quien lo escribe» (Dupláa, 1996: 34).

La imaginación, la creatividad y la inventiva, sin embargo, no sirven al testimonio únicamente como armadura para rebatir los efectos arrolladores del trauma, sino que, en un sentido más amplio, se convierten, como veremos en el siguiente apartado, en el camino más eficaz para combatir los abusos que, tanto provocados por el poder, como por la masiva avalancha de ‘recuerdos’ generada por la sociedad de consumo, pueden hacerse sobre la memoria.

1.4. La reflexión y la crítica en la construcción de la memoria

Estos giros posmodernos hacia el pasado y hacia la subjetividad –posmodernos, entre otras cosas, en tanto que rompen, por la diversidad de puntos de vista que los conforman, la concepción de la historia entendida como una entidad unitaria (Vattimo, 1990: 10)– son ciertamente conflictivos. En primer lugar, porque las miradas críticas al pasado o, dicho de otro modo, los intentos de fundar sobre un episodio traumático específico una memoria ejemplar del mismo, tienen lugar en «la sociedad de la información», que al tiempo que permite «la fabricación de un número siempre mayor de memorias colectivas» (Le Goff, 1991: 179), comporta ciertos efectos colaterales que, según el caso, pueden ir en perjuicio de la calidad y efectividad de la memoria.

Antes de referirnos a los peligros inherentes a esta ‘aldea global’ en la que nos encontramos, no podemos obviar el papel que la revolución tecnológica y los propios medios de comunicación de masas han jugado a la hora de diversificar y a promover los modos en los que en la posmodernidad se plasma la memoria personal y pública, ya sea en forma de películas de ficción, o ya sea en la de canciones, reportajes televisivos, documentales, webs, blogs, videoinstalaciones o tertulias radiofónicas. A la vez, esta proliferación de tipologías de mensajes y ventanas de comunicación y difusión informativas ha contribuido sobremanera a la democratización de la palabra, esto es, a la incorporación de voces de toda índole y condición social que han encontrado en los *mass media* el altavoz idóneo desde el cual afirmarse y llevar a cabo sus particulares actos de memoria²⁰. En este sentido, podemos decir que, en paralelo a la investigación histórica contemporánea –aunque a menudo con herramientas distintas–, los reportajes, noticiarios, entrevistas y demás realizaciones audiovisuales que, dentro de este filón temático, proliferan en los distintos canales de comunicación, arrojan, con más éxito o con menos, algo de luz sobre aquellos aspectos del pasado que, por obra de los

²⁰ En el caso español, y tal y como así lo constata Vicente Sánchez-Biosca, la multiplicación de medios y canales a través de los que se ha encauzado en los últimos años la memoria de la guerra civil «lleva aparejado un ensanchamiento generacional, pues lo que un día fue esa ‘guerra del abuelo’ ante cuyas anécdotas los oídos más jóvenes desviaban su atención, en la actualidad despierta nuevos adeptos y curiosos entre la generación de los nietos de quienes vivieron la guerra» (2005: 34).

totalitarismos o incluso de las propias democracias, han quedado ocultos tras el silencio o las medias verdades²¹.

En contrapartida, esta masiva «incorporación del pasado al presente» (Cruz, 2005: 164), esto es, esta propagación desmesurada de testimonios, archivos y documentos predominantemente visuales que se difunden en museos, cadenas de televisión, festivales de cine, emisoras de radio y sitios de Internet, conlleva, como apunta Gilles Lipovetsky, el riesgo de banalizar esas experiencias que, paradójicamente, se quieren recuperar con el fin de llevar a cabo un trabajo de intelección y cimentación ética:

La nueva valoración del pasado se caracteriza por la hipertrofia, la saturación, la ampliación infinita de las fronteras del patrimonio y de la memoria (...). Hemos pasado del reinado de lo finito al de lo infinito, de lo limitado a lo general, de la memoria al hiperrecuerdo: en la neomodernidad, las lógicas del presente armonizan con la proliferante inflación de la memoria (2006: 91).

Así, el ritmo frenético en que generalmente los datos se reemplazan y sustituyen en los *mass media* dificulta la digestión y la reflexión crítica sobre éstas por parte del espectador, en tanto que, según Beatriz Sarlo, «la velocidad del medio es superior a la capacidad que tenemos de retener sus contenidos» (1994: 62). Vivimos, en efecto, en un presente achatado, en el que, ante unos flujos de información cada vez más abundantes, el espacio se globaliza y el tiempo se va comprimiendo sin medida. Así lo reconoce Andreas Huyssen, para quien este *marketing* de la memoria se está convirtiendo en un peligroso productor de amnesia, y, en última instancia, de olvido, ese reverso que, si bien es indisoluble a la memoria, debería serlo en su justa proporción:

²¹ Para referirse a estos reinos del olvido, Tzvetan Todorov toma como ejemplo paradigmático el sistema totalitario nacionalsocialista. Al exhumar a todos los cadáveres, al borrar todas las huellas del horror cometido en los campos de concentración, los nazis pretendían que nadie, excepto ellos, pudiera escribir la historia de aquellos años y llevarse, como declaró el propio Himmler en 1943, «ese secreto a la tumba» (Wieviorka, 1998: 19). De manera similar a lo que ocurre en todas las dictaduras, también el régimen militar argentino pretendió erradicar toda versión de los hechos que pudiera topar con la suya, al tiempo que ésta justificaba todas las atrocidades que se cometieron durante aquellos años. Tal y como lúcidamente apunta Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*, el poder dictatorial se convirtió en «una máquina de hacer creer» que difundía, por doquier, un relato definido a partir de la terminología médica: «el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica» (2001: 105). Y un poco más adelante, aclara: «En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror» (2001: 106).

Cuanto más prevalece el presente del capitalismo consumista avanzado por sobre el pasado y el futuro, cuanto más absorbe el tiempo pretérito y el porvenir en un espacio sincrónico en expansión, tanto más débil es el asidero del presente en sí mismo, tanto más frágil la estabilidad e identidad que ofrece a los sujetos contemporáneos (2002: 32).

En esta coyuntura se diluye, en consecuencia, la connotación de «resistencia antitotalitaria» (2000: 14) que, como reivindica Todorov, debería tener todo acto conmemorativo. Si a esto le sumamos el hecho de que, en muchos casos, estos nuevos archivos (ya sean orales, audiovisuales o escritos) o bien se encuentran bajo la vigilancia de los gobiernos o bien han sido producidos directamente por ellos, entonces nos encontramos con que la memoria oficial –esto es, la memoria institucionalizada por el poder– funciona, así, como una memoria impuesta, esto es, y tal y como la entiende Ricoeur, una memoria enseñada, forzada y proveída por «una historia ‘autorizada’, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente» que conmemora aquellos capítulos de la historia nacional que funcionan como «acontecimientos fundadores de la identidad común» (2003: 117).

Ante todos estos abusos de la memoria –esto es, el uso sobredimensionado, y, por lo tanto, acrítico, el uso manipulado, y por consiguiente, deliberadamente impositivo, y el uso insuficiente, y, con ello, proclive a la irresponsabilidad del olvido–, ¿cómo debe trabajar el periodista, el antropólogo, el historiador, el sociólogo, el artista o, en el caso que nos concierne, el cineasta, para que sea posible encauzar una memoria crítica, responsable y comprometida con los pasados traumáticos? ¿Qué posicionamiento debe tomar cada uno de ellos para que sus prácticas de la memoria logren alcanzar, como apunta Huyssen, un anclaje temporal y espacial más sólido desde el cual poder reflexionar y actuar adecuadamente? ¿De qué modo deben, unos y otros, apropiarse, leer y recontextualizar los archivos e imágenes supervivientes de las experiencias límite? Pese a que los más escépticos auguran que nos hallamos en un panorama apocalíptico en el que todo –y especialmente la imagen– ha quedado desposeído de cualquier connotación de verdad –y, por ello sostienen que experiencias del mal absoluto, como sería Auschwitz, son en máximo grado ‘inimaginables’ e ‘irrepresentables’–, otros sostienen, como veremos, que tales preguntas no están exentas de respuestas resolutivas, tanto en el ámbito de las ciencias sociales como también de la producción cultural.

En cuanto al ámbito de las ciencias sociales se refiere, Jacques Le Goff asigna a los historiadores, antropólogos, periodistas y sociólogos justamente la tarea de democratizar aquella memoria social y colectiva a la que nos referíamos líneas más arriba, para que así ésta «sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres» (1991: 183). No es de extrañar que, para lograr tal objetivo, Le Goff recomiende incluir en toda investigación sobre el pasado el testimonio del ‘hombre común’, esto es, de todo aquel que esté desvinculado del elitismo y la tergiversación de las clases poderosas. Sólo de este modo el testimonio puede presentarse, también, como un acto de resistencia. Así lo quiere igualmente Nelly Richard, según la cual «el testimonio como instancia subjetivada de conocimiento desmitificador de la ‘totalidad’ plantea una captación situada de lo real (localizada y corporizada) que corrige la mirada totalizante del enfoque macrosocial» (2007: 125). Es necesario huir, en definitiva, de toda simplificación y de cualquier lectura que, rechazando la ambigüedad constitutiva de los acontecimientos, los analice desde una perspectiva única y los reduzca, con ello, a estancos arquetipos, a meros monumentos –entendidos como objetos inmutables portadores de verdades eternas. Únicamente las memorias críticas de la actualidad, es decir, aquellas que reivindiquen y se fijen «en los derechos humanos, en las temáticas de las minorías y del género y en la revisión de los diversos pasados nacionales e internacionales» (Huysen, 2002: 37), pueden ser un garante importantísimo a la hora de perpetuar la memoria en el futuro. Sólo ellas pueden dar pie, en definitiva, a lo que James Young bautiza como ‘contramonumentos’, para él artefactos que, si bien se erigen y/o se difunden, igual que los monumentos, en el espacio urbano, lo hacen, por el contrario, de manera analítica y dialógica. En efecto, por su alto grado de autorreflexividad y subversión, este tipo de provocadoras producciones desafían las limitaciones del monumento y sacuden al espectador, otorgándole así visibilidad al pasado. Refiriéndose a los ‘contramonumentos’ alemanes, Young sostiene que «con este objetivo han intentado encarnar la ambigüedad y la dificultad de la memorialización del Holocausto en Alemania con formas conceptuales, escultóricas y arquitectónicas que puedan devolver la memoria a quienes van a buscarla» (200b: 93). Desde esta óptica, y recurriendo ahora a la famosa distinción que hace Nora entre *lieux* y *milieux de mémoire*, podríamos decir que mientras los monumentos –junto con los archivos, placas y museos– se englobarían dentro de la primera categoría –esto es, dentro de los ‘lugares de memoria’, de carácter artificioso, mediatizado y estanco–, los contramonumentos

estarían más cerca de los ‘ambientes de memoria’, para Nora el espacio fundamental – por vivo y espontáneo–, de la memoria verdadera, capaz de garantizar la continuidad del pasado en el presente (Nora, 1984: 18-19).

En lo que al ámbito del cine y los medios audiovisuales en general se refiere, también es titánico el esfuerzo que el cineasta y comunicólogos deben hacer para huir, en palabras de Richard, de esa «estetización de lo real» (2007: 85) nacida, como ya señalamos, de la prodigalidad de imágenes y otro tipo de informaciones que, a su vez, son producto de las tecnologías de la comunicación y la sociedad del espectáculo. La tarea que deberían desempeñar los medios de comunicación para perturbar el paisaje neutro e impoluto que los gobiernos postdictatoriales han dibujado a partir de pactos y consensos con el fin de que «ninguna vehemencia de tono inquietara el lugar común de la reconciliación democrática» (2007: 87), puede desdoblarse en dos fases, ambas complementarias e igualmente necesarias: por un lado, detectar, rastrear y analizar las hendeduras, desgarramientos, faltas y agujeros que se abren en lo real –esto es, todos aquellos conflictos y contradicciones que pretende encubrir la sociedad de consumo–; y, por otro, otorgar, a estas fallas, la significación y la relevancia necesarias –esto es, traducirlas en ‘textos’– para eludir así la indiferencia irreverente de las mercancías y frenar aquella velocidad vertiginosa en la que estamos inmersos. Así lo constata Richard en *Fracturas de la memoria* cuando se refiere al papel que debe jugar el arte en esta fundamental tarea de fortalecimiento y enriquecimiento de las memorias individuales y colectivas:

El arte crítico debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la *dispersión en el espacio* (tecnomediática) se vuelva *concentración en el tiempo* (crítico-reflexiva), adentrándose en los recovecos que protegen el residuo opaco de la memoria de las obscenas consignas de visibilidad total de las exhibiciones de pantallas y vitrinas (2007: 88).

Para quebrar, pues, la inercia y la apatía que proviene de la aclimatación de la memoria a los discursos preestablecidos y uniformes del pasado y, con ello, inducir a la reflexión y al cuestionamiento de lo repetitivo y estático, el cine, la televisión y el resto de productores de conocimiento y de cultura deben reformular política y estéticamente su mirada hacia el pasado. En este aspecto, ha tenido lugar un vuelco hacia la reflexión acerca de los procedimientos y herramientas de representación de la memoria y de las estrategias utilizadas para trasladar conceptual, textual y visualmente los documentos,

pruebas y testimonios que la hacen posible. Con este trabajo metarreflexivo, las lecturas críticas que se hacen del pasado logran rechazar la falsa transparencia de las imágenes del horror que circulan en los medios de comunicación –imágenes que, al estar, en su mayoría, descontextualizadas, el espectador, saturado de consumirlas una y otra vez, lee de modo totalmente automatizado–, aunque ello no significa que desestime radicalmente reutilizarlas para sus reflexiones. Recurriendo de nuevo a las palabras de Richard, el arte –y, en el ámbito que nos preocupa, el cine–, debe «imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes que aplaude el capitalismo de consumo» (2007: 101). En otras palabras, si quieren ser críticas y diferenciarse de la información en sentido estricto, las narraciones escritas o audiovisuales sobre el pasado no deben tanto describirlo –como podría pretender hacerlo, con las armas del realismo, el testimonio en sentido estricto–, sino, más bien, convertirlo en un problema en el presente. Así pues, la búsqueda del modo más apropiado para representar las memorias del trauma queda sustituida, en la posmodernidad, por una especie de diseminación semiótica que, reconociendo la distancia que media entre la realidad y su representación en imágenes y/o en lenguaje, propicia un campo de creación e investigación que, si bien no deja de ser prolífico, no está exento de polémicas.

Entre las disputas que ilustran las encrucijadas que en la contemporaneidad se le plantean tanto a los productores culturales como a los investigadores en lo que a las políticas de la representación se refiere, es altamente significativo el enfrentamiento que tuvo lugar, a raíz del catálogo de la exposición fotográfica *Mémoire des Camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, editado por Clément Chéroux y publicado en 2001, entre los pensadores franceses Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux, por un lado, y Georges Didi-Huberman por el otro. La polémica surgió cuando, a propósito de cuatro fotografías tomadas clandestinamente en agosto de 1944 por un miembro del *Sonderkommando* desde el interior de las cámaras de gas –instantáneas que se recuperaron para la exposición–, Didi-Huberman escribió un texto en el catálogo en el que reconocía que, pese a todo –es decir, pese a que esas instantáneas, borrosas, descuadradas y, por ello, inexactas, «no dicen la verdad»–, constituían «un jirón de ésta, el vestigio incompleto» (2004: 10), en tanto que habían logrado arrebatarse una imagen de un infierno –el del campo de exterminio– que, por

definición, anulaba la posibilidad de cualquier imagen y palabra²². Esas cuatro fotografías se han convertido, en definitiva, en una prueba irrefutable de que, a pesar de todo, la representación del horror no es una quimera y que, por lo tanto, Auschwitz no sólo no es inimaginable, sino que «*únicamente es imaginable*» (2004: 75). Las respuestas a estas provocadoras aseveraciones de Didi-Huberman no se hicieron esperar y fueron ciertamente severas. En el número 613 de la revista *Les Temps modernes*²³, Wajcman y Pagnoux escribieron sendos artículos en los que concordaron en calificar el planteamiento del filósofo francés como «una invitación al error, a la mentira y a la ilusión» (2004: 87) –en el caso de Wajcman (2004: 87)–, así como una usurpación indignante y nauseabunda del estatuto del testigo (2004: 88-89) –al parecer de Pagnoux. Ambos afines al pensamiento de Claude Lanzmann, para quien la representación del Holocausto es completamente imposible y las imágenes aniquilan la imaginación (Lanzmann, 1994: I-VII), Wajcman y Pagnoux consideraron la propia exposición como algo abominable, en tanto que, erigida en la imagen fotográfica, no podía revelar más que engaño. «No hay imagen de la Shoah», no había allí «nada que ver», apunta Wajcman (2004: 93), negando toda posible aproximación visual al Holocausto. «El horror genera el silencio: no lo dice, lo impone. No hay nada que hacer, no se puede decir nada», sentencia Pagnoux, sumando a la imposibilidad planteada por su colega el mutismo verbal al que también cae todo intento de explicar esa experiencia (2004: 94).

Sin posicionarse, pues, ni en el escepticismo radical frente al archivo y la imagen de quienes defienden lo inimaginable como dogma, ni tampoco en la fe ciega a cualquier dato producido por la sociedad de la información de quienes sostienen, absortos en la ilusión referencial, que los medios contienen la verdad del mundo, muchas de las producciones que trabajan la memoria –y, como veremos a continuación, la mayoría de las que se insieren dentro de las fronteras de la posmemoria– no sólo lidian con lo indecible repensando de nuevo el lenguaje para poder, si no decirlo, sí, al

²² El propio Didi-Huberman se refiere a esta aniquilación absoluta del discurso con las siguientes palabras: «Lo que las SS quisieron destruir en Auschwitz no fue solamente la vida, sino además –fuese de un lado u otro, antes o después de las ejecuciones– la forma misma del humano, y con ella su imagen» (2004: 72).

²³ Las citas que incluimos de ambos artículos están extraídas de *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Didi-Huberman, 2004), un libro en el que el pensador francés incorpora tanto su texto escrito a propósito de la exposición fotográfica, como toda la polémica generada en torno a él. Los artículos completos de Wajcman («De la croyance photographique») y de Pagnoux («Reporter photographe à Auschwitz») pueden encontrarse en *Les Temps modernes*, LVI. Núm. 613 (2001). Pp. 47-83 y 84-108.

menos, balbucirlo, sino que además lo hacen recurriendo, muy a menudo, a las imágenes, sean éstas fotográficas o videográficas. Para que éstas no terminen convirtiéndose, como alerta Sánchez-Biosca, en «emblemas de valores, ideas» y, consecuentemente, se diluya «el contenido concreto de las mismas» o se tergiverse su origen (2006: 15), las imágenes, junto con los archivos e incluso los testimonios, deben ponerse bajo sospecha, es decir, deben ser sometidos a una mirada crítica que los contextualice, los analice y los reconstruya. Sólo así estos materiales podrán salvarse del doble peligro que acecha la contemporaneidad: por un lado, el riesgo del esteticismo, que convierte la imagen en fetiche, esto es, en un «sustituto atrayente» (Didi-Huberman, 2004: 114-115) de la ausencia a la que representa, y, por tanto, en una imagen ‘total’ – única, satisfactoria, totalitaria, bella y superficial como los ‘monumentos’ y los ‘trofeos’, concebida para no decepcionar jamás (2004: 119); y, por el otro, el peligro del escepticismo obcecado, que, al considerar que toda imagen es fetiche, la rechaza sin miramientos y la condena al reino de la mentira y la perversidad. La imagen, tan presente –y productiva–, como veremos en el siguiente bloque, en los trabajos englobados en la posmemoria, sólo puede operar, si quiere resultar significativa, como «imagen-jirón», esto es, y recurriendo a la terminología de Didi-Huberman, como huella de una experiencia límite que haga surgir de sus adentros, «un estallido de realidad» (2004: 124), un desgarró de «‘horror descarnado’» (2004: 125), un *punctum*, en definitiva, que salga «a escena como una flecha» (Barthes, 1998: 64) y sobrecoja –y con ello despierte, aliente y conciencie– al espectador adormilado.

2. POSMEMORIA

2.1. Hacia una definición del término

Atender a los trabajos audiovisuales sobre la última dictadura militar argentina que los hijos de los desaparecidos y de los supervivientes de esa traumática etapa, así como otros cineastas de su misma generación, han venido produciendo durante estos últimos años, exige, en primer lugar, abordar el tema de la posmemoria, un concepto que no por casualidad viene tratado la mayor parte de las veces en los estudios realizados sobre el Holocausto y, concretamente, sobre la transmisión inter e intrageneracional de tal infame etapa de la historia de la humanidad. En efecto, es a raíz del cambio de paradigma que, a partir de los años ochenta, opera en los discursos del Holocausto, y en el que la posibilidad o imposibilidad de representar ese trauma histórico –es decir, la cuestión de si se puede o no ‘escribir poesía’ después de Auschwitz, como plantearía Theodor Adorno– viene sustituida por la pregunta de *cómo* hacerlo, que, desde distintos ámbitos teóricos, se empieza a reflexionar sobre las producciones firmadas ya no por quienes sobrevivieron a los campos de concentración nazi –y, por extensión, a otros acontecimientos traumáticos de la historia de la humanidad–, sino por quienes heredan el relato de esa experiencia y lo reformulan desde su presente y desde su propia subjetividad. Así lo constata en *En busca del futuro perdido* Andreas Huyssen, para quien la garantía de la memoria colectiva se asienta precisamente en la pluralidad y diversidad de relatos:

Lo que está en cuestión hoy día es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos. Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria (2002: 126).

De este modo, en el plano teórico, y como consecuencia lógica de la proliferación de obras de todos los géneros y formatos firmadas por la generación siguiente a la que logró salvarse de las cámaras de gas, empiezan a publicarse –sobre todo durante la década de los noventa y especialmente en Europa y Estados Unidos– un conjunto de ensayos, artículos y libros monográficos que versan sobre el proceso a través del cual la

memoria directa de aquella experiencia se transmite a los que nacieron después, así como también sobre los modos en qué éstos —en su mayoría hijos y nietos de supervivientes de los campos de concentración— plasman esta ‘memoria heredada’ en sus creaciones y productos culturales. Son todas ellas reflexiones que, como es lógico, traen a colación cuestiones similares a las suscitadas en los estudios concernientes al terreno de la memoria —esto es, cuestiones, entre otras, relativas a los límites de la representación de lo traumático, a los usos y abusos de los materiales de archivo, a las fisuras de la voz testimonial, al problemático papel de la imagen o a la crisis del sujeto a la hora de configurar un relato verosímil de los hechos. En cambio, en este caso, dichas reflexiones se centran —tal y como detallaremos a continuación, cuando abordemos explícitamente las definiciones que ha recibido el concepto de la posmemoria a lo largo de su historia— en los problemas concretos con los que se encuentra esta segunda y tercera generación a la hora de vehicular artísticamente este tipo de memoria, referida también, por los principales teóricos en este campo, como ‘memoria agujereada’ (Raczymow, 1994), ‘memoria heredada’ (Lury, 1998), ‘memoria tardía’ y ‘memoria protésica’ (Landsberg, 2004), ‘memoria vicaria’ (Young, 2001), o, finalmente, ‘posmemoria’ (Hirsch, 1992-93, 1997 y 2008), la etiqueta que, hasta día de hoy, más éxito ha tenido entre los expertos en este ámbito y la que utilizaremos de ahora en adelante para referirnos a este tipo de artefactos literarios, audiovisuales y artísticos.

Antes de centrarnos en las aproximaciones que pensadores como Marianne Hirsch, Ernst van Alphen y James E. Young, entre otros —en el campo de los estudios sobre la representación del Holocausto—, y Ana Amado y Beatriz Sarlo —en el ámbito de las reflexiones en torno a la representación de la dictadura militar argentina— han hecho al fenómeno de la posmemoria, es necesario establecer las bases que expliquen el auge que, en los últimos años, ha tenido este tipo de estudios y producciones culturales en la sociedad contemporánea. Según Clément Chéroux, la primera causa que mueve, por un lado, a las generaciones más jóvenes a trabajar artísticamente la memoria traumática de sus predecesores, y, por el otro, a sociólogos, filósofos y teóricos del cine y del arte a reivindicar el valor ético y estético de dichas creaciones, es la paulatina e inevitable desaparición de los supervivientes directos del horror. En efecto, la muerte de quienes lo sufrieron o lo perpetraron conlleva, irrefutablemente, «la pérdida de la memoria colectiva de la cual éstos son detentores» (2007: 221) y la traslación, en consecuencia, de

la prueba al documento, del testimonio a la representación¹. Es precisamente a raíz de este progresivo silenciamiento de las víctimas —provocado tanto por su distanciamiento temporal de los hechos (que obnubila su recuerdo) como por su propia desaparición física (que lo destruye del todo)—, que tiene lugar una lenta pero imparable sustitución de la «memoria comunicativa» (o colectiva) por la «memoria cultural» (o histórica), esto es, y tal y como las distingue Jan Assmann, de la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión —una memoria, por tanto, de duración limitada, en tanto que su transmisión abarca tres o cuatro generaciones como máximo (Hirsch, 2008: 110)—, por una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de esos testigos, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro (Chéroux, 2007: 221). Desde esta perspectiva, el puente por excelencia —o, en este caso, el receptáculo— que hereda esta memoria comunicativa y la transforma en memoria cultural, funcionando como un plano intermedio en el que tienen lugar las transferencias entre ambos polos, lo constituye, precisamente, y tal y como lo reivindica Paul Ricoeur, la figura del allegado, esto es, un «prójimo privilegiado» en tanto que se ubica «en una gama de variación de las distancias en la relación entre el sí y los otros» (2003: 172). Es así como el hijo, el nieto o el sobrino del superviviente se ven impelidos a escuchar a ese otro prójimo que los supera en edad y en experiencia para, de este modo, convertirse en garantes de la memoria familiar que, a partir de la reelaboración crítica, ética y artística a la que la sometan, se inscribirá en esa memoria cultural a la que hemos hecho alusión líneas más arriba. Es así como el «escucha», tal y como lo llamará Ana Amado, se convierte en una figura clave dentro de la «cadena de una post historia», erigiéndose como el «elegido para guardar la memoria de lo aciago, para pensar la catástrofe y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del 'haber estado'» (2005: 235)².

¹ Poco antes de que esta realidad se convirtiera en un problema realmente acuciante, Primo Levi daba cuenta de este peligro en *Los hundidos y los salvados* con las siguientes palabras: «El transcurso del tiempo está provocando otros efectos históricamente negativos. La mayor parte de los testigos, de la defensa y de la acusación, han desaparecido ya. Los que quedan y todavía están dispuestos a dar testimonio (superando sus remordimientos o sus heridas) tienen recuerdos cada vez más borrosos y distorsionados» (2000: 18).

² En efecto, si bien toda transmisión implica cierta repetición, ésta, tal y como señala Susana Griselda Kaufman en su artículo sobre la transferencia familiar de la memoria, «remite a la inscripción en el orden de un proceso y a sus resignificaciones, y no a la reproducción de lo mismo o lo idéntico» (2006: 51).

En conclusión, es dicha coexistencia generacional –esto es, una interacción entre generaciones que puede basarse tanto en el conflicto, el rechazo o la ignorancia recíproca, como en la cooperación y la solidaridad– la que nos posibilita, a fin de cuentas, asentar «los límites existenciales y empíricos de cada presente histórico» (Aróstegui, 2004: 110)³. De este modo, pues, los periodos históricos no se definen tanto por la sucesión neta de los presentes generacionales, sino por el solapamiento temporal y la confluencia de historias entre las generaciones (2004: 111). Como veremos más adelante, es en esta confluencia generacional donde la posmemoria adquiere su razón de ser.

Si nos centramos ahora en las distintas acepciones y lecturas que se han hecho del concepto de la posmemoria, descubrimos que, del mismo modo que la memoria, la historia, el testimonio o el documento han sido definidos de múltiples maneras y desde perspectivas distintas, también este término ha sido examinado desde enfoques y planteamientos que, aunque heterogéneos, se asientan, en la mayor parte de los casos, sobre un no despreciable volumen de interrogantes. Preguntas sobre los nexos y divergencias entre la memoria y la posmemoria, sobre el grado –o la existencia– de consanguinidad que debe establecerse entre el testimonio y quien hereda su relato, sobre el peso especial que la mujer –en tanto que madre y/o hija– adquiere en la transmisión, recepción y transformación de la memoria familiar, o sobre por qué la imagen adquiere, en estas memorias mediadas, más presencia y reconocimiento que los que ostenta en los trabajos directamente vinculados con la memoria inmediata del horror, planean sobre gran parte de los textos teóricos que se han escrito alrededor de este tema.

Para profundizar en cada una de estas cuestiones, es necesario, en primer lugar, remitirnos a la definición que sobre la posmemoria hace Hirsch, sin duda la pensadora más citada en los estudios sobre este campo. Pese a que en su artículo «Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory», publicado en invierno de 1992-1993, Hirsch

³ El concepto de generación debe entenderse no sólo como un fenómeno biológico, sino también como una entidad sociológica e histórica que, recurriendo a la aproximación que a él hace Julio Aróstegui, «suele definirse sobre la base de que ciertos grupos de individuos han vivido hechos históricos determinados a una misma edad, de lo que puede inferirse una socialización común, lo que les distingue, separa de –o quizás enfrenta con– otros conjuntos constituidos, a su vez, por individuos nacidos en zonas de fechas anteriores o posteriores a la considerada» (2004: 113). Para una mayor profundización sobre este concepto, véase el ensayo «La génération», de Pierre Nora, recogido en el primer tomo de sus *Lieux de mémoire* (1984).

recurre a este concepto para analizar el cómic biográfico –y autobiográfico– de Art Spiegelman⁴, no es hasta 1997, con *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, que profundiza realmente en todas las connotaciones e implicaciones del término. Ensayo sobre la importancia del álbum familiar tanto en la construcción individual e identitaria del sujeto, como en la configuración de su memoria personal, cultural, social e histórica –en tanto que es a través de la mirada familiar a las instantáneas que uno puede acceder al pasado–, en las primeras páginas de esta obra la autora define la posmemoria del siguiente modo:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (1997: 22)

En efecto, tal y como señala van Alphen en su artículo «Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory», la generación que encarna la posmemoria está ‘poseída’ por una historia que no vivió, esto es, por una memoria con la que no pueden mantener –porque no participaron en los acontecimientos que la hicieron posible– una relación indexal, como sí la tienen los supervivientes. Así, y en tanto que para van Alphen el trauma no puede ser transmitido entre generaciones porque la trayectoria común de la memoria es fundamentalmente física y secuencial – «the event is the beginning, the memory is the result», anota en un pasaje de su artículo (2006: 485)–, el vínculo que liga a la segunda generación con ese pasado que precede su nacimiento, se rige, forzosamente, por principios semióticos diferentes.

⁴ En su artículo «The Generation of Postmemory», publicado en 2008, Hirsch reconocerá que fueron las tres fotografías que el artista gráfico intercaló en *Maus* (y que corresponden a su hermano muerto Richieu, al propio autor junto a su madre, y a su padre vestido de prisionero) las que la indujeron a buscar un término que describiera esta modalidad tan particular de memoria heredada (2008: 107). Hay que decir, por otra parte, que esta obra de Spiegelman, premiada con el Pulitzer en 1992, se ha convertido en uno de los trabajos de posmemoria más citados y analizados en los estudios anglosajones sobre este tema. El cómic se centra, por un lado, en la dramática biografía de los padres de Art, judíos polacos que lograron sobrevivir a Auschwitz, y, por otro, en la relación del propio Art con su padre y en su esfuerzo por transcribir lo mejor posible el horror que sufrió durante aquellos años. El mérito de Spiegelman es, precisamente, lograr dicha ‘transcripción’ mediante el uso de dibujos de animales (ratones, gatos, cerdos y perros) que representan, respectivamente, a los judíos, los nazis y los polacos de aquella época. Con esta alegorización, el artista logra distanciarse de los hechos y, con ello, evita caer «en los gestos preciosistas que ensalcen lo sublime», así como «sustraerse a la torpe cursilería» y a «la fascinación voyeurista que siempre acecha en estos casos ante la violencia» (Huyssen, 2002: 130-131).

Por otra parte, pese a que a lo largo de su ensayo Hirsch (hija de judíos rumanos emigrados a Estados Unidos a principios de la década de 1960) se centra sobre todo en el Holocausto –porque, como reconoce, es la experiencia que más profundamente ha marcado su vida–, para ella el paraguas de la posmemoria –distinto al de la memoria en tanto que viene definido por la distancia generacional y la conexión personal entre la primera y la segunda generación, conocida también como «generación bisagra» (Hoffmann, 2004: 15)–, puede aplicarse a numerosos contextos externos a ese acontecimiento –como el de la esclavitud americana, la guerra del Vietnam, el Apartheid, el estalinismo, los genocidios armenios y camboyanos o la ‘guerra sucia’ en Argentina (2008: 104). En todos los casos la conexión que la segunda generación establece con los recuerdos de la generación anterior debe ser, según Hirsch, tan profunda y emotiva que el tipo de memoria que de ella se desprenda debe tener, pese a su carácter indirecto, la misma fuerza y compromiso que si se tratara de un trabajo de memoria propiamente dicho. La posmemoria es, por lo tanto, una memoria mediada y afectiva, en tanto que, por un lado, tiene como recipiente a la generación siguiente (*posterior*) a la que fue testigo directo del acontecimiento histórico en cuestión y, por el otro, la transmisión entre la una y la otra no tiene lugar de modo ‘profesional’ y objetivo, sino, contrariamente, íntimo y personal⁵.

Partiendo de esta última consideración, esto es, del grado de intimidad que rodea a la posmemoria, no resulta sorprendente que en «The Generation of Postmemory», su último artículo escrito hasta la fecha sobre este tema, Hirsch plantee la posibilidad de poder leer este tipo de producciones desde una óptica feminista. En primer lugar, porque, siendo esta peculiar forma de memoria marcadamente familiar, el lenguaje que subyace en ella es aquel que tradicionalmente se ha relacionado con lo femenino, esto es, el lenguaje del cuerpo. «Nonverbal and noncognitive acts of transfer occur most clearly within a familial space», asegura la teórica norteamericana (2008: 112). Así, a diferencia de otros registros más formales, el lenguaje familiar puede llegar a convertirse, según Hirsch, en una verdadera ‘lengua franca’ que permite a la segunda

⁵ Según la existencia o inexistencia del lazo familiar en dicha transmisión, Hirsch distinguirá entre la «familiar postmemory» –aquella en que la identificación entre hijo y padre es intergeneracional y vertical y tiene lugar dentro del ámbito familiar– y la «affiliative postmemory» –aquella que surge a partir de la identificación intrageneracional y horizontal entre el hijo y sus compañeros de generación, quienes, imbuidos por este tipo de transmisiones, mediaciones y memorias, se animan a producir sus obras dentro de los límites de este campo (2008: 114-115).

generación superar la barrera de la distancia temporal y biográfica que los separa de la generación precedente⁶, para luego moldear e insertar esta herencia originariamente tan personal e individualizada en un contexto más amplio, esto es, el de la historia y la memoria colectivas. En segundo y último lugar, Hirsch considera que los tópicos familiares y, dentro de estos, sobre todo aquellos intrínsecamente femeninos –como sería el de la pérdida de la madre o el de la separación materno-filial– han sido profusamente utilizados en la literatura del Holocausto no sólo para tratar de describir al mundo el trauma que éste ocasionó a los supervivientes y a los familiares de las víctimas, sino además para amortiguar el impacto que pudiera ocasionar a las generaciones venideras. Es así como lo considera Hirsch en su artículo, que decide cerrar con las siguientes palabras:

For the postgeneration, the screens of gender and of familiarity and the images that mediate them function analogously to the protective shield of trauma itself: they function as screens that absorb the shock, filter and diffuse the impact of trauma, diminish harm. In forging a protective shield particular to the postgeneration, one could say that, paradoxically, they actually reinforce the living connection between past and present, between the generation of witnesses and survivors and the generation after (2008: 125).

En cuanto al prefijo ‘pos’ de la posmemoria, cabe decir que, según Hirsch, éste no alude únicamente a la diferencia generacional que media entre quienes vivieron los hechos y quienes los reconstruyen, sino que además remite al resto de los otros ‘posts’ –«post-secular», «post-human», «postcolony», «post-white»– que circulan en el pensamiento posmoderno contemporáneo, compartiendo con ellos la tendencia a la citación y la mediación de la información, así como su voluntad de definir el presente «looking backward rather than ahead», esto es, en relación con los capítulos más turbulentos de un pasado que no se ha sufrido en carne propia pero que, paradójicamente, constituye y moldea el presente del sujeto (Hirsch, 2008: 106)⁷. Es en

⁶ Este hecho explicaría el protagonismo que el álbum familiar y el cine doméstico adquieren en las obras producidas dentro de la posmemoria. A ello nos referiremos más profusamente en el siguiente punto de la investigación.

⁷ Así lo reconoce Eva Hoffmann en *After such Knowledge: Memory, History and Legacy of the Holocaust*. Nacida en Polonia en 1945 y exiliada a Estados Unidos en 1959, para esta hija de supervivientes del Holocausto «the paradoxes of indirect knowledge haunt many of us who came after. The formative events of the twentieth century have crucially informed our biographies, threatening sometimes to overshadow and overwhelm our own lives. But we did not see them, suffer through them, experience their impact directly. Our relationship to them

este sentido que la posmemoria no puede disociarse de la sociedad posmoderna, caracterizada, entre otros aspectos y como ya detallamos en el apartado anterior, por la fragmentación, la citación, la intertextualidad y la reflexividad de los discursos que produce y enmarca.

Por su parte, en su artículo «The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history», Young coincide con Hirsch al definir la posmemoria, o lo que él llama la memoria de los artistas de la «post-Holocaust generation» (2002: 71), como una memoria indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto rememorativo común o literal –también mediado y fragmentario, en tanto que siempre se abre un vacío entre el acontecimiento propiamente dicho y el momento en que éste se convierte en recuerdo–, cuestionan el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como objetos en continua transformación. Por otra parte, es precisamente por esa distancia generacional respecto a la historia –una distancia a la que ya se refería Hirsch y que obliga a estos creadores a conocer y ‘recordar’ el Holocausto únicamente a través de los diarios, memorias, poemas, películas, fotografías y testimonios orales de los que sobrevivieron a ese horror–, que sus discursos de memoria no pueden más que incluir, con una mirada crítica y reflexiva, los propios modos y mecanismos con los que ellos han heredado ese «vicarious past» (Young, 2002: 71). De este modo, pues, esta generación no puede presentar, porque no los ha vivido, los hechos de manera inmediata, circunstancia que determina que sus trabajos de posmemoria «remains an unfinished, ephemeral process, not a means toward definitive answers to impossible questions» (2002: 72). Para Young, por lo tanto, los cineastas, dibujantes, fotógrafos y artistas en sentido amplio que trabajan con la posmemoria – como Art Spiegelman, David Levinthal y Shimon Attie, cuyas creaciones gráficas y fotográficas analiza tanto en el citado artículo como en su conocido libro *At memory's edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*⁸– se centran, más que

has been defined by our very ‘post-ness’ and by the powerful but mediated forms of knowledge that have followed from it» (2004: 25).

⁸ Si bien Spiegelman ha encauzado su trabajo sobre su (*post*)memoria del Holocausto hacia el mundo del cómic, Levinthal y Attie se han decantado por la fotografía. Así, el primero es autor, entre otros trabajos, de «Mein Kampf» (1993-1994), una colección fotográfica en la que reexamina su ‘memoria’ del Holocausto a partir de Polaroids protagonizadas por los juguetes – entre ellos muchos soldaditos de plomo que representan tanto a los Nazis como a sus víctimas–, que marcaron su infancia y le abrieron las puertas al descubrimiento – «hipermediado» (2000: 45)– de aquel horror. Por su parte, Attie, cuyo trabajo él mismo sitúa «between the media of installation art, photography, performance, new media, and public art»

en el acontecimiento del Holocausto propiamente dicho, en las maneras con las que descubrieron aquella experiencia traumática y en cómo ésta ha influenciado en sus vidas. Y es en este sentido que los trabajos de posmemoria son profundamente subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores, pues, tal y como apunta Young, «to leave out the truth of how they came to know the Holocaust would be to ignore half of what actually happened» (2002: 83).

En el ámbito que nos concierne, esto es, el de la Argentina de la postdictadura, son varios los autores que retoman la noción de la posmemoria para analizar las producciones audiovisuales y fotográficas que sobre aquél infame periodo están realizando los hijos de desaparecidos y otros jóvenes pertenecientes a la misma generación (Sartora y Rival, 2007; Macón, 2006: 99-118; Nouzeilles, 2005: 263-278; Lorenzano y Buchenhorst, 2007: 309-321). Sin embargo, no son tantos los que tratan de delimitar las fronteras conceptuales del término. De entre este último grupo, quizás la voz más destacada –sobre todo por polémica– sea la de Beatriz Sarlo, en tanto que, en *Tiempo pasado*, no sólo se limita a hacer una lectura descriptiva de las concepciones planteadas por Hirsch y Young, sino que, sobre todo, cuestiona la validez y utilidad de esta etiqueta. Sarlo parte de la base de que el carácter vicario y fragmentario que Hirsch y Young le otorgan a la posmemoria como algo específico y distintivo de ésta, es común, asimismo, a la memoria, en tanto que «toda narración del pasado es una representación, algo dicho *en lugar de* un hecho» (2005: 129-130). La fragmentariedad que atañe a la posmemoria, según la lectura que hace Sarlo de los textos de Hirsch y Young, no es, pues, algo específico a ella, sino un rasgo constitutivo de la sociedad contemporánea:

La fragmentariedad de toda memoria es evidente. O se quiere decir algo más, o simplemente se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX (2005: 136).

(2003: 75), es el autor de «Writing on the Wall», una instalación hecha a base de fotografías que, tomadas durante las décadas de 1920 y 1930, ilustraban la vida cotidiana de los judíos en un barrio berlinés. La instalación, realizada durante 1992 y 1993, consistía en proyectar dichas imágenes sobre las mismas localizaciones en que fueron tomadas originalmente. De este modo, y en palabras de Attie, «the past were introduced into the visual field of the present», al tiempo que «parts of long destroyed Jewish community life were visually simulated, momentarily recreated» (2003: 75).

En defensa de Hirsch y Young, hay que decir que ni uno ni otro plantean el carácter fragmentario de los discursos englobados dentro de la posmemoria como algo intrínseco a éstos, sino que, simplemente, subrayan que en ellos aquél es más evidente, en tanto que la mediación es doble. Es decir, la posmemoria debe lidiar, por un lado, con el vacío que marca todo acto conmemorativo —el *vacuum* que opera entre el pasado y el recuerdo del mismo— y, por otro, con el vacío que existe en toda transmisión intergeneracional.

Por otro lado, y recurriendo a una justificación parecida, tampoco la mediación sería, para Sarlo, una característica exclusiva de la posmemoria: en primer lugar, porque, en la sociedad de masas en la que estamos inmersos, los discursos mediados se han convertido en algo siempre presente e «ineliminable» (2005: 130); y, en segundo lugar, porque la reescritura del pasado mediante los documentos, testimonios y representaciones de la época no es una estrategia original de la memoria, sino que también es común a la historia. Así, para la intelectual argentina, la única especificidad de la posmemoria —un término que ella considera ampuloso, redundante y carente, en consecuencia, de toda eficacia teórica— sería el grado de implicación subjetiva del sujeto que, desde su presente de hijo, nieto o sobrino, invoca un pasado que, pese a no haberlo vivido —y sufrido— en su propia piel, de algún modo le pertenece y le constituye. Sin embargo, dicha consanguinidad no volvería más mediada ni más fragmentaria la investigación que sobre sus orígenes pudiera llevar a cabo esta joven generación que la que pudiera encabezar un científico. Así lo subraya Sarlo cuando se pregunta, aludiendo a la dictadura argentina, hasta qué punto diverge la búsqueda del pasado por parte de un hijo de desaparecidos de la de un arqueólogo forense o un historiador:

¿Qué, que no provenga del orden de la experiencia subjetiva y de la formación disciplinar, lo diferencia [al hijo] del historiador o del fiscal? Sólo la memoria del padre; si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni más o 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 (2005: 130-131).

Para Hirsch y Young, por el contrario, la diferencia entre el trabajo de investigación de la segunda generación y el que pueda realizar un historiador no radica sólo en la subjetividad y la afectividad de la labor, sino en los materiales a los que unos y otros recurren para llevarla a cabo. En el último de sus artículos publicados sobre la posmemoria, Hirsch arguye que en la contemporaneidad existe todo un ‘repertorio’ de fuentes de memoria a las que un historiador –o por lo menos un historiador ‘tradicional’– nunca daría validez. Hirsch se refiere a los archivos de historia oral, a las colecciones y exposiciones fotográficas, a las *performances*, a los memoriales y a la nueva museología (2008: 105).

Sarlo considera que las delimitaciones que la teoría ha utilizado para enmarcar y definir el concepto de la posmemoria –esto es, el hecho de que ésta englobe únicamente las transmisiones paterno-filiales y de que estas memorias mediadas remitan siempre a acontecimientos históricamente traumáticos– hallan su explicación justamente en el espacio disciplinario donde surgió y se armó esta noción, esto es, el de los estudios culturales relativos al Holocausto, el único lugar, en el que, en palabras de Sarlo, la posmemoria podría certificar «sus pretensiones de especificidad, tanto en la cualidad del hecho rememorado, como en el estilo con-memorativo de las actividades que mantienen su recuerdo» (2005: 133). Arremetiendo asimismo contra la imposibilidad de poder leer, con el prisma de la posmemoria, otras producciones ajenas a ese contexto –y para esta crítica pone como ejemplo las memorias familiares de Domingo Faustino Sarmiento, escritas en 1850–, y tras analizar el documental *Los Rubios*, de Albertina Carri –incidiendo precisamente en el posicionamiento que como hija de desaparecidos adopta la cineasta en el film–, Sarlo argumenta que en vez de una posmemoria concebida en singular, lo que hay son «formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos» (2005: 157).

A modo de conclusión, y tratando de centrar la discusión sobre la posmemoria en el caso de la dictadura argentina, Sarlo sostiene que, en dicho contexto, la posmemoria puede interpretarse como un «efecto del discurso» y también como «una relación particular con los materiales de reconstrucción» (2005: 157). Así pues, según su punto de vista, los vacíos y lagunas que ha dejado ese capítulo de la historia nacional en las reconstrucciones y relatos –por fuerza precarios e incompletos, aunque no por ello innecesarios– que sobre él se hacen, no son un efecto de la posmemoria –o de la

«memoria de segunda generación»- sino «una consecuencia del modo en que la dictadura administró el asesinato» (2005: 157).

El posicionamiento de Ana Amado, otra de las teóricas que más han tratado el tema de la posmemoria en Argentina, no es tan controvertido como el de Sarlo, en tanto que aquella recurrirá precisamente a este término –que reconoce que ha tomado prestado de Hirsch– para referirse a las instalaciones fotográficas y las películas realizadas por la generación post-dictadura –en su mayoría hijos e hijas de desaparecidos– sobre el Proceso de Reorganización Nacional y los efectos traumáticos que éste ocasionó a la sociedad argentina. Así la define con sus propios términos en uno de sus artículos sobre este tema:

Postmemoria (...) sería la que caracteriza las experiencias de aquéllos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa y labradas por eventos traumáticos que, por lo general no pueden ser ni comprendidos del todo, ni recreados (2005: 229).

Siguiendo, por lo tanto, los postulados de Hirsch y Young, Amado argumenta que, para que una obra pueda ser considerada como un trabajo de posmemoria, es imprescindible que, en primer lugar, parta de un acontecimiento traumático y, en segundo, exista un vínculo familiar entre el superviviente –o el desaparecido, según el caso– y quien se proponga modelar ese relato sobre el pasado; un vínculo, por otra parte, que esta nueva generación acostumbra a explicitar sin tapujos en sus creaciones, marcadamente autobiográficas. «Los contrarrelatos en los que los familiares de las víctimas ponen a circular su trabajo memorialista hacen eje en la filiación y la genealogía como claves para referir la carga traumática de la violencia del pasado», subraya en «Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción» (2004: 47)⁹. De ahí que, para Amado, la cuestión de la identidad adquiera un protagonismo estelar en la mayoría de este tipo de artefactos culturales y no pueda desasociarse, asimismo, del trabajo de

⁹ Pese a que, como Hirsch, Amado ejemplifica su argumentación con los trabajos artísticos de los descendientes de supervivientes y desaparecidos, no excluye de su campo de estudio las «affiliative postmemories» (Hirsch, 2008: 114), esto es, aquellas creaciones que, sin estar firmadas por éstos, sí lo están por otros integrantes de la misma generación. Se trata de cineastas, pintores, fotógrafos, etc., que, si bien no han sufrido las secuelas del horror dentro del ámbito familiar, sí se han educado generacionalmente con ellas. En el ámbito que nos concierne, el del cine documental, este sería el caso de cineastas como Alejandra Almirón, Ana Poliak, Gabriela Golder o Lupe Pérez García, cuyas obras analizaremos en el primer capítulo de la presente investigación.

duelo. En otras palabras, los «huérfanos de la violencia» (2004: 51), tal y como Amado llama a los hijos de desaparecidos por la dictadura militar –y sobre cuyas obras centra prácticamente todos sus escritos sobre la posmemoria– revisitan un pasado que biográficamente no les pertenece pero que, sin embargo, esconde todas las claves y las preguntas sobre sus orígenes y su sensación de desarraigo¹⁰. En este sentido, la distancia generacional a la que Hirsch y Young hacían alusión convierte a estas nuevas generaciones en seres ‘extraños’, ‘otros’. Así lo explica la pensadora argentina en el ya mencionado artículo:

Ellos mismos como extranjeros en el tiempo de sus padres, apartados de la experiencia política y de los lugares y acontecimientos de una historia que aquéllos protagonizaron, se asoman anacrónicamente a esas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro (...). Como antes sus familias, sustraídas de la vida social por la militancia clandestina de sus padres, hoy los hijos se ven desterrados de su procedencia y, en nombre de la memoria, asedian de preguntas el continente interno y externo del pasado familiar (2004: 52).

Así pues, Amado, igual que Hirsch y Young, sitúa la línea divisoria que separa las memorias vivenciales de las posmemorias justamente en aquello que las revaloriza, vale decir, su posición crítica e interrogante hacia una representación sin fisuras del pasado. Para alcanzarla, estas ‘segundas’ generaciones hacen uso de todas aquellas herramientas, medios y expresiones que han marcado y marcan su descubrimiento y aprendizaje de esos pasados ajenos. Fotografías, películas, pinturas, diseño gráfico, obras de teatro, animaciones audiovisuales, etc., conforman para ellos una constelación de representaciones en las que la imagen les permite acceder más fácilmente a la memoria de sus progenitores (o, en un sentido más amplio, a la memoria de la generación anterior), al tiempo que les promete una transmisión de la misma mucho más crítica que la que podría aportarles el documento escrito o, en definitiva, el archivo

¹⁰ También en *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death*, un ensayo sobre las memorias que, como *Patrimonio, una historia verdadera*, de Philip Roth, *Una muerte muy dulce*, de Simone de Beauvoir, o *Maus*, de Art Spiegelman (todas ellas analizadas en el libro), han escrito los hijos tras la muerte de alguno de sus progenitores, su autora, Nancy K. Miller, asegura que cualquiera que sea la situación y la forma en la que muera el padre o la madre, esta ausencia deja, para siempre, una «invisible tear in our self-identity». Y a continuación añade: «In the aftermath's of a parents death, which forces the acknowledgment of our shared mortality, loss and mourning take complex paths, since our earliest acts of identity are intimately bound up with our relation to the death parent» (1996: x).

Descubramos, en el siguiente apartado, qué presencia adquiere la cultura visual en la posmemoria y qué usos se hace de ella en este tipo de producciones.

2.2. Imagen y posmemoria

Resulta ciertamente significativo el hecho de que gran parte de los pensadores que han tratado el tema de la posmemoria lo hayan hecho partiendo de una reflexión general sobre el uso que, en la posmodernidad, la segunda generación ha hecho y está haciendo de la fotografía y, en un sentido más lato, de la imagen audiovisual, a la hora de tratar de representar un acontecimiento histórico alimentado por la barbarie. Así, mientras que Hirsch se ciñe –tanto en *Family Frames*, como en *Family Gaze*, como en la mayor parte de sus artículos sobre el tema de la posmemoria (Hirsch, 1992-93, 1997, 1999 y 2008)–, a la lectura y reutilización del álbum de familia por parte de la segunda generación, en *At Memory's Edge* Young se decanta por las fotografías de archivo y el papel que éstas adquieren en estos trabajos (Young, 2000). Por su parte, en la mayoría de sus escritos Amado se centra también en la fotografía, pero, sobre todo, dirige su atención a las películas documentales realizadas en Argentina dentro del marco de la posmemoria y la postdictadura. Y es que, como señala Gonzalo Aguilar en *Otros mundos*, «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» (2006: 176)¹¹.

En efecto, si algo caracteriza a la generación que trabaja sobre la posmemoria es que, al pertenecer a una cultura que, tal y como ya apuntamos en el primer capítulo de esta investigación, privilegia la expresión audiovisual –en tanto que ésta goza del poder de convocar y restituir, virtualmente, la presencia de lo ausente–, recurre a las imágenes como instrumentos privilegiados «para encauzar las ficciones o documentos testimoniales sobre su experiencia con el horror» (Amado, 2005: 225). También Hirsch le otorga a las imágenes fotográficas, videográficas y cinematográficas un papel protagónico en este tipo de narrativas. Para la teórica norteamericana, aunque los testimonios orales y escritos son igualmente válidos a la hora de transmitir la memoria del horror, «the technology of photography, with its semiotic principles, makes it a

¹¹ Otros ensayos dedicados a la confluencia de la fotografía, el documento y la creación artística en la era post-Holocausto son los de Andrea Liss, *Trespassing through Shadows: Memory, Photography & the Holocaust*, Dora Apel, *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, y el de Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*.

more powerful and also a more problematic vehicle for the generations after» (Hirsch, 2008: 117). De ahí que no llame la atención que la gran mayoría de los artefactos culturales que, tanto en el seno de la llamada ‘generación post-Holocausto’ como en el de otras generaciones herederas de una memoria del horror, sean montajes fotográficos, cómics, espectáculos escénicos y películas que incorporan, de un modo u otro y en mayor o menor grado, dos tipos distintos, aunque complementarios, de imágenes y fotografías: por un lado, aquellas que, producidas estrictamente dentro del ámbito privado, atañen tanto al álbum familiar como al cine doméstico¹²; y por otro lado, las imágenes de archivo, pues la transmisión entre generaciones, por muy íntima que sea, está mediada por el imaginario colectivo, conformado por un amplio abanico de imágenes y narrativas de dominio público. Son, en ambos casos y como comprobaremos más adelante, imágenes heredadas, a las cuales la segunda y tercera generación recurren para constatar tanto su voluntad de conocer el pasado y vincularse a él en tanto que raíz y origen, como para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos presentes. En este sentido podríamos concordar con Hirsch y Leo Spitzer cuando definen este tipo de archivos como «powerful conduits between what was then and what is now» (2006: 241).

Si partimos del empleo que la segunda generación hace de las imágenes de archivo de ámbito público –fotografías y filmaciones tomadas en el pasado por los medios de comunicación o por los propios gobiernos que documentan la magnitud del horror de los crímenes contra la Humanidad perpetrados en el último siglo– constatamos cómo éste es ciertamente peculiar, en tanto que sitúa a dichas imágenes más allá de su papel meramente probatorio y evidencial. En efecto, si bien por su privilegiada relación con lo referencial y lo empírico, la fotografía y los documentales cinematográficos funcionaron, como apunta Alejandro Baer refiriéndose al Holocausto, como «instrumentos pedagógicos de sensibilización sobre el mal y casi como inmunización contra su repetición» (2005: 114), en la sociedad mediática en la que nos encontramos, estas mismas imágenes requieren ser recontextualizadas o, si se quiere, recreadas, para que no pierdan su fuerza originaria y para que no caigan víctimas de un consumo

¹² Tal y como hace constar Efrén Cuevas en su artículo sobre las imágenes familiares, no hay que confundir el cine doméstico –o, recurriendo a la terminología anglosajona, las *home movies*– con aquellas películas que, pese a estar filmadas en los mismos formatos (16 u 8 mm.) buscan un tipo de público distinto del familiar, como serían los documentales educativos, los producidos dentro de la tradición del cine experimental o los de carácter autobiográfico (2003: 129-130).

automatizado y acrítico. Desde esta perspectiva, en gran parte de los trabajos ideados desde la posmemoria la imagen fotográfica o audiovisual le brinda al espectador y/o lector la certeza visual de un pasado objetivado, es decir, le constata que ese pasado que la instantánea atestigua no sólo ‘fue’, sino que además ‘fue real’. Además, al formar parte de obras artísticas que, por lo general, subrayan –mediante técnicas como el *collage*, la superposición, la ampliación, el recorte, el reencuadre, el coloreado, la inclusión de textos y/o de otros elementos propios de la ficción o directamente mediante la pura recreación– su carácter esencialmente ‘fantasmal’ –en tanto que revivificación de un tiempo y unos seres hoy ya desaparecidos–, la fotografía adquiere una connotación doblemente espectral y ambigua: evoca la presencia de una desaparición y al mismo tiempo remite al presente de una segunda generación que la lee –e incorpora en ella su lectura– desde su situación particular. Y es precisamente a partir de esta intersección entre pasado y presente, que este tipo de producciones logran crear, tal y como apuntan Hirsch y Spitzer a propósito del trabajo de artistas y escritores como Art Spiegelman, Patrick Modiano, W. G. Sebald, Christian Boltanski, Shimon Attie o Muriel Hasbun, verdaderos ‘puntos de memoria’, esto es, una especie de sugerentes puentes que, más que funcionar como documentos históricos, se presentan como nexos de unión entre generaciones distintas, entre memoria y posmemoria, entre el recuerdo individual y la memoria histórica, a la vez que subrayan el carácter fragmentario y vicario de toda transmisión (2006: 237)¹³.

Uno de los ejemplos más significativos para ilustrar este punto lo encontramos de nuevo en *Maus*, el cómic de Spiegelman. Allí, el dibujante y escritor norteamericano, además de intercalar en las viñetas fotografías extraídas del álbum de su familia, parte de todo un corpus de imágenes de archivo de Auschwitz y otros campos de concentración que se han hecho mundialmente famosas, como aquella de Margaret

¹³ Para Hirsch y Spitzer, los ‘puntos de memoria’ se contraponen a los ‘lugares de memoria’ definidos por Pierre Nora a los que ya nos referimos en el primer bloque de la presente investigación, en tanto que los primeros son algo diminuto, fragmentario, móvil y portátil. Además, a diferencia de éstos últimos, «are trans- or supranational, better suited to the diaspora memorial cultures that define the post-Holocaust imaginary» (2006: 246). Desde una perspectiva similar, también Liss, en *Trespassing through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*, reivindica los trabajos enmarcados dentro del paraguas de la posmemoria –entre los que destaca, además de *Maus*, la obra de Boltanski y el United States Holocaust Memorial Museum, a los que nos referiremos más adelante–, en tanto que, al rechazar la transparencia, inmediatez y autoridad que tradicionalmente se le atribuye a la imagen documental, proponen una lectura indeterminada, elusiva y opaca –y, consecuentemente, compleja– de aquel acontecimiento (1998: 120).

Bourke-White, tomada en Buchenwald en 1945 y publicada en la revista *Life* en 1960 (Fig. 1) o las que muestran cientos de cadáveres amontonados en las fosas de los campos (Fig. 3), la mayoría de ellas realizadas por los Aliados durante la liberación de los campos. Spiegelman incorpora a su cómic este tipo de materiales con una doble voluntad: por un lado, recrear la traumática historia de su padre, convirtiéndola en un híbrido entre biografía, autobiografía y ficción; y, por otro, subrayar el modo en que ha ido recomponiéndola en su cabeza a lo largo de los años (Fig. 2 y 4). Así lo reconoce en una entrevista, en la que admite ser consciente de que tanto él como toda la generación a la que pertenece han tenido acceso a la historia del genocidio judío gracias, en gran medida, a fotografías, películas y escritos realizados sobre el mismo: «Mis nociones [del Holocausto] surgen de un par de fotografías y películas. Necesariamente voy a hacer algo inauténtico», aseguró en 1981 (Huysen, 2002: 129).

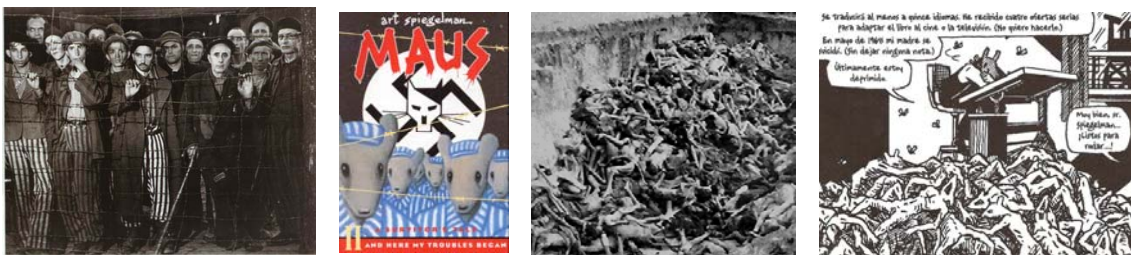


Fig. 1: Buchenwald, 1945; Fig. 2: Portada de *Maus*; Fig. 3: Fosa de cadáveres Fig. 4: Viñeta de *Maus* (2007: 201)

En definitiva, Spiegelman logra difuminar en su cómic las fronteras entre el álbum familiar y el archivo público, moldeando este último a partir de su experiencia particular e incorporándolo con ello al imaginario personal que se ha ido forjando de aquel capítulo sangriento de la historia familiar y de la historia de Occidente. Además, al referirse a la historia de los campos desde la perspectiva de su propio padre, logra sortear el peligro de caer en «la abstracción documental del genocidio» (Huysen, 2002: 134), tal y como, en otros contextos, sí caen esas archiconocidas fotografías de archivo que él mismo recupera y reformula a través de la técnica del dibujo¹⁴.

¹⁴ También la obra de W. G. Sebald, inscrita en este caso en el terreno de la literatura y el ensayo, se erige como otro paradigma del anteriormente mencionado proceso de transformación al que esta ‘generación de la posmemoria’ somete las imágenes de archivo a la hora de reconfigurar el pasado de las generaciones precedentes. Nacido en Alemania en 1944, casi finalizada, por tanto, la Segunda Guerra Mundial, su proyecto narrativo –desde *Vértigo* (1990) a *Austerlitz* (2002)– se caracteriza por incluir un personaje que lleva su mismo nombre y que recorre paisajes, ciudades, edificios y biografías hasta entonces anónimas con el fin leer en ellos el pasado y, en última instancia, de investigar y reflexionar, desde el presente, sobre las grandes catástrofes y traumas de la modernidad europea. Y lo hace a partir de un entramado de

Además de reformular, como hace Spiegelman, fotografías e imágenes de archivo difundidas masivamente por los medios de comunicación, también es común en la segunda generación la apropiación, y con ella, la recontextualización, de las formas testimoniales –habitualmente entrevistas– protagonizadas por los supervivientes directos del horror. Así, y tal y como veremos más profusamente en el tercer bloque de la investigación, cuando nos centremos en los documentales realizados dentro del marco de la Argentina de la postdictadura, el testimonio oral de los supervivientes está muy presente en gran parte de los documentales y trabajos audiovisuales producidos dentro de la posmemoria. Sin embargo, y tal y como constataremos también más adelante, este tipo de testimonio viene incorporado de manera que siempre se hace presente el posicionamiento del realizador, así como la relación emotiva e intelectual que éste último mantiene con ellos. Dora Apel resume esta tensión de la siguiente manera:

While identifying with survivors, secondary witnesses also resist and reject the pathos and abjectness that are associated with victimhood, often constructing the survivor in ways that create a tension between the horror of the past and the resilience to it that has brought them into the present (2002: 93).

Precisamente para ilustrar este rechazo a la victimización, Apel recupera el trabajo fotográfico de Jeffrey Wolin, concretamente el que constituyó su exposición *Written in Memory: Portraits of the Holocaust* (1993), recogida en el libro con el mismo nombre publicado en 1997. Nacido en 1951 y nieto de supervivientes de los campos de concentración nazi, *Written in Memory* está compuesto por un conjunto de retratos de supervivientes de los campos sobre los que Wolin escribe, con su puño y letra y, en algunos casos, recurriendo a la tercera persona del singular, sus historias, involucrándose así, como oyente y espectador de las mismas, en la construcción de dichas narrativas (Fig. 5). Además, al incorporar la palabra dentro del marco de la

escritura y de imágenes secuestradas de archivos públicos y personales –y que abrazan desde la simple instantánea, al fotograma cinematográfico, pasando por la postal, el recorte de periódico, el croquis o el grabado– que incrusta a lo largo del texto a modo de palimpsestos. Describiéndolas, descifrándolas y, en definitiva, integrándolas en sus novelas como si de un «régimen visual alternativo» (Aguado, 2006: 22) se tratase, Sebald logra recontextualizar, así, unas imágenes que funcionan como huellas de un pasado silenciado y por lo común considerado como algo irrepresentable e inimaginable. Como apunta de nuevo Aguado, en Sebald «lo visual asienta lo percibido, se torna en una tecnología del recuerdo, antes de que el vértigo lo desnaturalice o lo haga desvanecerse» o, dicho de otro modo, antes de que la memoria se convierta en ruinas, «en objetos de desecho» (2006: 24).

fotografía, el artista estadounidense rompe el efecto de realismo de toda imagen fotográfica y, con ello, subraya, en palabras de Apel, «the constructedness of the archival document he has produced» (2002: 94). Asimismo, en algunas de las piezas que componen este trabajo –como sería el caso de la segunda imagen que presentamos a continuación (Fig. 5)–, Wolin opta por incluir, a su vez, retratos de los supervivientes realizados antes de la guerra que, pese a que los muestran jóvenes, joviales y sanos, lo hacen en un tamaño tan reducido que subordinan esas antiguas instantáneas al retrato realizado por él cincuenta años después. Mediante tal estrategia Wolin otorga un mayor valor de verdad testimonial a las fotografías tomadas en el presente que a aquellas que forman parte del pasado anterior al exterminio, pues considera que, tal y como vislumbra Apel en su análisis de la obra del fotógrafo neoyorquino, «the young smiling faces are more difficult to associate with narratives than the contemporary faces» (2002: 100).



Fig. 5: Tres de las fotografías que integran *Written in Memory: Portraits of the Holocaust*, de Jeffrey Wolin.

En definitiva, podemos decir que mediante su ‘intrusión’ –de su escritura o, dicho de otro modo, de su interpretación del relato de la generación precedente– en el retrato de los testimonios, Wolin deja constancia no sólo de su subjetividad en el proceso de transmisión de dichos relatos, sino también de las condiciones en que éstos son contados y recibidos –condiciones que necesariamente moldean y transforman este tipo de narrativas y que, como en el resto de trabajos de la segunda generación, muestran un pasado incrustado en el presente.

Por lo que se refiere a las fotografías e imágenes de tipo familiar –en su mayoría retratos o videos y filmes caseros de quienes fueron después víctimas del horror–, y antes de centrarnos en el papel que adquieren en los trabajos labrados dentro de las fronteras de la posmemoria, es necesario recordar que, en muchos contextos –como sería, por ejemplo, el de la Argentina de la postdictadura–, éstas se han convertido en el

símbolo por antonomasia de los actos de memoria tanto de los familiares de desaparecidos, como de algunas iniciativas específicamente institucionales. Un ejemplo paradigmático de esta incorporación de imágenes originariamente privadas al espacio público lo encontramos en las pancartas hechas a partir de fotos familiares y de identidad de los desaparecidos por el régimen dictatorial argentino con las que las Madres de Plaza de Mayo clamaban por la recuperación con vida de sus hijos durante finales de la década de los setenta y principios de la de los ochenta. Otro ejemplo parecido sería el de la ‘Tower of Faces’, dentro de la exhibición permanente del United States Holocaust Memorial Museum, inaugurado en la ciudad de Washington en 1993. La instalación la compone un millar de fotografías familiares tomadas entre 1890 y 1941 que muestran la vida cotidiana de los habitantes de Ejszyszki, un pequeño pueblo situado en la actual Lituania, que desapareció casi por completo tras la Segunda Guerra Mundial. También en el United States Holocaust Memorial Museum hallamos otra iniciativa de tintes marcadamente posmodernos que otorga a este tipo de imágenes un uso eminentemente público. En efecto, a cada visitante del museo se le adjudica, al entrar, una especie de pasaporte en el cual, además del retrato fotográfico de alguna de las víctimas mortales o de alguno de los supervivientes del Holocausto, aparecen sus datos básicos (nombre, fecha y lugar de nacimiento y lugar de residencia), así como su biografía, descrita sucintamente. Con ello, se pretende que el visitante se identifique con las víctimas del exterminio nazi, al mismo tiempo que se restaura, visual y textualmente, unas vidas hasta entonces anónimas¹⁵.

Para explicar el gran protagonismo que ha adquirido la fotografía familiar en las políticas de la memoria, Nelly Richard arguye lo siguiente:

Si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que *todavía es* y de lo que *ya no es* (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos (1999: 166).

Además, y a diferencia de las imágenes fotográficas y/o audiovisuales de carácter eminentemente público, las de cariz familiar tienden, tal y como hace notar Hirsch, a

¹⁵ En palabras de Martin Smith, antiguo director del museo, es precisamente este uso de la fotografía el que diferencia este museo de otros de temática similar: «The difference between our museum and most museums is that the photography object is of very little interest to us as far as permanent exhibit is concerned. We are using photography as evidentiary and storytelling vehicles» (Liss, 1998: 16).

reducir la distancia espacio-temporal de toda instantánea, a la vez que facilitan los sentimientos de identificación y afiliación de quienes las interpretan (2008: 116). Así, por ejemplo, cuando en *La cámara lúcida* Barthes invoca a su madre muerta a partir de la re-visión de un conjunto de fotografías de ella realizadas antes de que el teórico francés hubiera llegado al mundo, descubre que aquello que lo separa de esas instantáneas – intentos frustrados de hacer resucitar el rostro amado– es, justamente, la Historia. Líneas más adelante, profundiza en dicha revelación con las siguientes palabras:

La vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La Historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluida de ella (...). El tiempo en que mi madre vivió *antes que yo*, esto es para mí la Historia (1998: 118).

Barthes constata la imposibilidad de entrever el pasado a partir de su propia experiencia vital o, por lo menos, de revivirlo con la misma intensidad con la que lo hace contemplando esa fotografía familiar en la que la madre lo sostiene en brazos siendo niño; una imagen que, pese a no tener de ella un recuerdo directo del momento en que fue tomada, le permite, como ninguna otra de su pasado reciente, «rememorar en mi interior la suavidad arrugada del crespón de China y el perfume de los polvos de arroz» (1998: 118) que el vestido que luce la madre en la imagen le sugiere. Sin embargo, no es ésta la fotografía que le permite reencontrarse con su progenitora, con la esencia de lo que ésta representa para él, sino una mucho más antigua, de 1898, que la muestra de niña junto a su hermano, frente a un invernadero. Es entonces cuando, observando a la niña –su inocencia innata, su bondad–, emerge ante Barthes la Madre –aunque también el amor y la muerte que sobrevuelan su recuerdo (1998:130)¹⁶. Remontándose en el tiempo, consciente de esa distancia reveladora que le permite adentrarse en una Historia

¹⁶ Prácticamente idéntica es la reacción del narrador de *La invención de la soledad*, de Paul Auster –un narrador, por otra parte, que bien puede identificarse con el propio autor de esta ‘novela familiar’– cuando, poco después de perder a su padre, descubre un conjunto desordenado de fotografías de los Auster, sobre cuya existencia hasta entonces él no tenía conocimiento. Tras observarlas con detenimiento, el escritor reconoce que «el hecho de que muchas de estas fotografías eran totalmente desconocidas para mí, sobre todo las de su juventud, me daba la extraña sensación de que lo veía por primera vez y de que una parte de él comenzaba a existir ahora. Había perdido a mi padre; pero al mismo tiempo lo había encontrado. Mientras mantuviera aquellas fotografías ante mi vista (...) sería como si estuviera vivo, incluso en la muerte. Y si no vivo, al menos tampoco muerto; más bien en suspenso, encerrado en un universo que no tenía nada que ver con la muerte y en el que la muerte nunca podría entrar» (1994: 24).

que, como tal, no puede pertenecerle plenamente porque no formó parte de ella, Barthes descubre en esa imagen un *punctum* –esto es, aquello que, en sus propias palabras, «sale a escena como una flecha y viene a punzarme» (1998: 64)¹⁷– que sólo puede tener sentido para él y nadie más, pues, en este caso, toma forma a partir de un vínculo materno-filial específico, esto es, de la implicación de una subjetividad concreta y del duelo por una ausencia que no puede ser más que única e intransferible. Por tanto, para Barthes, la Fotografía, como la Historia, ambas en mayúsculas, adquieren su pleno sentido no solamente con la desaparición definitiva del sujeto fotografiado –en su caso, el ser querido que, junto a su hermano, constituía su única familia–, sino también con la necesidad vital del descendiente de abandonarse «a la Imagen, a lo Imaginario» (1998: 133) para alcanzar la verdad esencial de su recuerdo¹⁸.

Partiendo precisamente de este ejemplo, Hirsch reflexiona, en *Family Frames*, sobre la importancia que lo visual –y especialmente la fotografía familiar– adquiere en los trabajos de posmemoria. Tras analizar la mirada que Barthes arroja sobre esa instantánea de su madre –una imagen que aúna toda su historia familiar, esto es, desde la esencia de ésta a su muerte, pasando por el duelo de Barthes por su pérdida–, Hirsch considera que las fotografías familiares –y en especial aquellas que han sobrevivido a un acontecimiento traumático– son «the only material traces of an irrecoverable past» (1997: 5). Asimismo, y en tanto que presencia de una ausencia –o, en otras palabras, en tanto que vestigio de la desaparición del ser querido–, este tipo de imágenes se erigen, tanto en los trabajos privados de duelo como en el reconocimiento público de esa pérdida, como el arma por excelencia contra la amnesia personal y colectiva¹⁹. Para ejemplificar su tesis, Hirsch recurre, como hará luego también en su artículo «The

¹⁷ Para Hirsch y Spitzer, el *punctum* barthesiano tiene que ver, precisamente, con el grado de subjetividad, particularidad y vulnerabilidad –así como también con la atención por el detalle, por la cotidianidad– tan presentes en los trabajos enmarcados dentro de la posmemoria (2006: 246)

¹⁸ Para una mayor profundización de la relación entre fotografía y muerte, véase el ensayo de Susan Sontag *Sobre la fotografía*, en el que la primera viene definida, precisamente, como «memento mori», en tanto que, en palabras de la autora, registra «la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción» (1980: 25).

¹⁹ Así lo sostiene también Amado cuando, tras conferirle a las técnicas de lo visible el poder de «instalar presencia» –al «restituir virtualmente» a personas e historias ausentes, considera las fotografías del álbum familiar «una de las grandes fuentes de visibilidad de iconos irremplazables del rito doméstico» y, en consecuencia, un «instrumento particular de recuerdo tendido entre generaciones», esto es, «un espacio de convivencia mutua de temporalidades» que permite a hijos y nietos inscribirse en la genealogía –en la «cadena familiar de la historia»– que les corresponda (2005: 233).

Generation of Postmemory», al cómic de Spiegelman. Para ella, las tres fotografías que éste salva del álbum de su familia para intercalarlas en las viñetas animadas por ratones, gatos, cerdos y perros que conforman *Maus* funcionan como espectros que resucitan a los familiares muertos —en este caso, la madre y el hermano del artista— con una fuerza que es indéxica e icónica al mismo tiempo. «They not only refer to their subjects and bring them back in their full appearance, but they also symbolize the sense of family, safety, and continuity that has been hopelessly severed», constata la pensadora norteamericana (2008: 116). Es desde esta perspectiva que Hirsch considera las fotografías —especialmente las familiares y, dentro de éstas, aquellas que atestiguan un pasado violentado por la muerte y el mal radical— como instrumentos particularmente sugerentes para la rememoración, pues, al enlazar pasado y presente, memoria y posmemoria, vida y muerte, padres e hijos, ofrecen una doble lectura en la que, como en una banda de Moëbius, la memoria personal, la memoria colectiva y la memoria histórica logran reconciliarse en una única superficie.

Si, como hemos visto, los álbumes fotográficos son custodios de la memoria y garantes de la posmemoria, no lo son, sin embargo, de una memoria completa, pues, en efecto, el álbum no puede sustituir el pasado, sino únicamente evocarlo. El asombro de Barthes o de Auster ante las fotografías de sus progenitores no deja de ser efecto del distanciamiento que se apodera de todo aquél que observa, desde el presente, una situación del pasado; o, siguiendo con el ejemplo de Spiegelman, las tres imágenes reales que esté va insertando lo largo de las viñetas del cómic están destinadas, tal y como vislumbra Huyssen, «menos a conferir autenticidad al relato que a subrayar la imposibilidad de asimilar el recuerdo» (2002: 142). Y es justamente desde la constatación de que toda fotografía se presenta como verdad y simulacro, como transparencia y oscuridad, que en gran parte de los trabajos fotográficos de esta segunda generación procedente de un linaje señalado por la catástrofe y el trauma, las imágenes de tipo familiar se convierten en sugerentes receptáculos de una historia que no se ha vivido —de la ‘Historia’, como la denominará Barthes (1998: 18)—, así como, también, en artefactos artísticos que trascienden las páginas y las funcionalidades del mero álbum familiar y de la denuncia político-social.

En consecuencia, en gran parte de estas obras la inserción y el trabajo que en ellas se hace de las fotografías y de las películas y videos caseros no deja de ser problemática, en tanto que unas y otros suelen pasar por un proceso de alteración que enturbia la

transparencia de las imágenes y subraya, asimismo, las contradicciones y los contrastes de toda transmisión de lo traumático. Así, en el caso de la recuperación del cine y el video familiar por parte de la segunda generación, nos encontramos con que, aunque este tipo de material reaparece muy a menudo en los trabajos audiovisuales enmarcados dentro de la posmemoria, casi siempre el aire alegre y festivo de su contenido –pues, en su mayoría, se trata de escenas protagonizadas por celebraciones familiares marcadas por la felicidad, como nacimientos, cumpleaños, excursiones, casamientos, etc.–, queda amortiguado por la voz del cineasta, que en muchas ocasiones elucubra sobre los interrogantes, la ansiedad o el vacío que en el presente le ocasiona la violenta desaparición de ese encantador pasado. Un ejemplo paradigmático de ello lo encontramos en la filmografía de Alan Berliner, quien, a lo largo de sus documentales – y especialmente en *Nobody's Business* (1996), estructurado a partir de la lucha titánica del director por convencer a su padre de la importancia de reflexionar sobre la genealogía familiar, señalada por las zarpas del nazismo– incorpora una nada despreciable cantidad de metraje procedente de su filmoteca familiar. Sin embargo, con la inclusión de este material de archivo en su proyecto cinematográfico, Berliner busca desestabilizar, a través del montaje, todas las convenciones que a lo largo de la historia han ido solidificándose alrededor de la autobiografía, la memoria y la historia. Para el cineasta estadounidense, por tanto, las imágenes son, en cierto modo, «invenciones, pequeñas ficciones familiares que pretenden condensar momentos de supuesta felicidad, como los álbumes de fotos de familia» (Cuevas; Muguiro, 2002: 86). Conforme a esto, Berliner sonríe, con apenas dos años y ante cámara, en una película familiar de finales de los años cincuenta, mientras que el audio que lo acompaña subraya el trauma que supuso la separación de sus padres. De igual modo, las imágenes de ese matrimonio aparentemente feliz que incluye en el metraje, están acompañadas por los sarcásticos y desoladores comentarios de su padre: «Se casó conmigo para irse de su casa. Tú crees que todos se casan por amor; no siempre es así». Y es precisamente esta asincronía entre lo visto y lo oído el núcleo de su reflexión crítica con respecto a la plenitud y solidez a la que pretende aspirar cierto tipo de narrativas de la retrospectiva. Por otra parte, Berliner reniega de esta fe ciega en lo intrínsecamente personal mediante la incorporación de material de archivo de tipo histórico (como son, en el caso del documental citado anteriormente, las imágenes relacionadas con la emigración judía o el combate de boxeo que le sirve para ilustrar la tensa relación que mantiene con su

padre). Este material viene recontextualizado en dicho documental al recibir el mismo tratamiento que las fotografías y las cintas de cine doméstico que también sustentan el guión. Esta fusión, que desestabiliza el grado de veracidad del álbum de familia –y, por tanto, de la identidad personal–, posibilita al mismo tiempo que lo íntimo se proyecte hacia lo público, o dicho de otro modo, que la historia privada expanda sus redes y consiga su autorización en la cartografía de la historia colectiva²⁰.

También son numerosos los ejemplos de artistas que reutilizan en sus montajes fotográficos instantáneas extraídas de los álbumes de su familia o de álbumes ajenos. Además de Lucila Quieto, Clara Rosson e Inés Ulanovsky –las tres fotógrafas argentinas sobre cuyas obras reflexionaremos más adelante–, destaca en este ámbito el trabajo de Muriel Hasbun, hija de una judía polaca refugiada en Francia tras la Segunda Guerra Mundial y de un palestino que emigró a El Salvador, donde ella nació y creció antes de asentarse en Washington, DC. Marcada fuertemente por el Holocausto, la diáspora y el destierro palestino, el proyecto artístico de Hasbun, en especial su serie titulada *Protegida* –en la que incorpora imágenes claramente manipuladas de su tía abuela, acompañadas por objetos y el murmullo hipnótico del Ave María (Fig. 6)– se caracteriza por explorar el microcosmos de la herencia familiar y por la voluntad, por tanto, de conocer e interpretar sus orígenes. Tal y como sucede en muchos de los montajes fotográficos realizados por la segunda generación que parten del álbum familiar, en la obra de Hasbun la instantánea, reapropiada por la autora mediante manipulaciones diversas –como la superposición de imágenes, la incorporación de textos, el recorte o el tinte–, termina metamorfoseándose en otra imagen que evidencia, sin ningún tipo de disimulo, todo el proceso de reencuentro, síntesis y recreación por el que ha pasado la fotógrafa.

²⁰ De igual modo Nicolás Prividera en *M*, el documental que analizaremos más profusamente en el tercer bloque de la investigación, incorpora en su ópera prima las películas de Super 8 filmadas por su padre –aunque también incluye diapositivas y fotografías impresas en papel– que sacan a la luz tanto la niñez del cineasta como la juventud y vitalidad de Marta Sierra, su madre, desaparecida en 1976 durante la dictadura militar argentina. Justamente mediante la intercalación de estas imágenes trémulas con las nítidas tomas de la imagen digital, Prividera logra, tal y como señala Aguilar, construir «el pasadizo que lo lleva del presente al pasado y lo devuelve al presente» (2007: 179).



Fig. 6. Tres de las fotografías que integran la serie *Protegida* (1999).

Respecto a esta transformación, la propia artista reconoce lo siguiente:

Through it, past and present become interlaced in a renewed configuration: the Palestinian desert and the Eastern European ash sift, shift and blend in the volcanic sands of El Salvador, to form the texture of the path on which I define and express my experience (Van Riper, 2004).

Envueltas por un halo de aura y de misterio –por un no dejar mostrar del todo–, las composiciones de Hasbun logran acentuar el deseo y la necesidad del espectador de saber más acerca tanto de las vicisitudes de su familia como de la época histórica en la que a ésta le tocó vivir. Y es que, tal y como constata Leonor Arfuch en su artículo titulado, precisamente, «Álbum de familia», «más allá de su singularidad, esas expresiones tomadas al azar de la cámara, en el aura pacífica del devenir cotidiano o el acontecimiento trascendente (...), en esa indefensión ante la imprevisibilidad de los destinos, nos dejan en suspenso ante el *podría haber sido* de su historia, tal vez, tan próxima a la nuestra, agitando los propios fantasmas» (1996: 11).

Para concluir este punto sobre imagen y posmemoria, y tras repasar algunos de los numerosos trabajos que, dentro de este campo, apelan a lo visual para configurar, de un modo crítico y personal, la (pos)memoria del horror, sólo nos queda repetir que el papel de las imágenes, especialmente las de carácter fotográfico y, en particular, las que habitan los álbumes de familia, funcionan, en las obras posmemoriales, como bisagras que aúnan pasado y presente, memoria y posmemoria, con más fuerza, quizás, que lo que puedan hacerlo las narrativas orales y escritas de los supervivientes. Pues, tal y como sugiere Andrea Liss, estas imágenes –así como su necesaria recontextualización– «have the potential to provoke historical memory and to confront the viewer's subjectivities» (1998: 86).

Sin embargo, esta particular reapropiación de la imagen por parte de la segunda generación no es el único modo del que ésta dispone a la hora de inscribir su subjetividad en el rastreo de sus raíces. Así, y tal y como veremos a continuación, existen otras vías para acceder a la historia de la generación precedente, sin que se pierda en el camino la subjetividad y el periplo vital de quien pretende investigarla. Sin lugar a dudas, la más recurrente y rica en matices es la autoficción, un recurso genérico y narrativo en el que muchos de los cineastas, escritores y artistas plásticos de la posmemoria han encontrado la solución para, por un lado, arrojar una mirada interrogante a las versiones institucionalizadas del pasado y, por el otro, perfilarse no sólo como herederos de un legado quebrado por la violencia, sino también, y sobre todo, como sugerentes y prolíficos creadores de nuevas memorias.

2.3. Estéticas y éticas de la posmemoria

Antes de acercarnos a los procedimientos narrativos y estéticos más utilizados en los trabajos inseridos dentro de los confines de la posmemoria, así como a la implicación ética y personal que subyace en ellos, debemos recordar, en primer lugar, que todas estas producciones son partícipes de la labor memorialística y se circunscriben, en términos generales, dentro de la posmodernidad. De ahí se explica, probablemente, que en su mayoría estos trabajos estén regidos por una «estética de la desaparición», o como atinadamente vislumbra Jean Louis Déotte, por una ley que los empuja a recoger y levantar a los vencidos, a los sin-huellas, a los desaparecidos» (1999: 149) mediante un lenguaje escrito y/o audiovisual que privilegia, como se comprobará más adelante, lo fragmentario, lo reflexivo y lo ambiguo. Como resultado de ello, de su seno surgirán obras que lejos de erigirse como monumentos –esto es, lejos de traducir el heroísmo, la guerra o el horror en un sentido unilateral e unívoco–, advertirán sobre el «sentimiento de un derrumbe de sentido» (1999: 150). En efecto, a partir de la Segunda Guerra Mundial la cultura occidental quedó ligada a una especie de «estética del silencio»²¹, entendido éste no como el enmudecimiento absoluto de la palabra y del quehacer creativo, sino como el fracaso de la razón ilustrada. Se trata de una ‘estética’ que, más que callar y optar por retirarse del campo de juego, aboga por un tipo de representación que, aunque de antemano ya se sabe incompleta e incapaz de traducir miméticamente el referente al que alude, lucha para que esa destrucción a la que apela no vuelva a repetirse. Así, y a diferencia de la memoria institucional, ampulosa, redundante y excesiva, debido «al control de la palabra, la mansedumbre de los periódicos» y «el paroxismo de las imágenes» (1999: 78), tal y como define Carlos Ossa las políticas de la memoria instauradas durante la transición chilena, las obras inscritas dentro de la mencionada estética del silencio o de la desaparición, se esfuerzan por alcanzar, a menudo ambigua y confusamente, la ‘verdad’ de un universo aniquilado, de una historia en ruinas. Uno de los ejemplos más paradigmáticos en este sentido es, sin duda, el de

²¹ Este es precisamente el título del conocido artículo de Susan Sontag escrito en 1967, en el cual la intelectual estadounidense analiza el creciente protagonismo del silencio en su sentido metafórico, esto es, como abstracción, ruptura, vacío, reducción, opacidad e imperfección, en el arte contemporáneo. Para Sontag, el silencio «continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos de protesta o de acusación) y un elemento del diálogo» (2007: 22), en una sociedad, la de masas, en la que aquél ha quedado totalmente desvalorizado.

Paul Celan (Czernowitz, 1920 - París, 1970), pues su gesto poético es capaz de decir el horror a través del silencio y de un hermetismo del lenguaje llevado al límite. Sin embargo, es precisamente este cripticismo de su decir poético el que constituye la ‘verdad’ de su obra, y del que se deriva, por otra parte, el carácter singular de su palabra, entendida como testimonio-límite, como voz que dice la ausencia, lo no-dicho, lo humano desaparecido. Auschwitz, la vivencia que con más fuerza marcó su vida —pues recordemos que Celan, cuyos padres murieron en un campo de exterminio, perteneció a esa minoría judía de expresión alemana que sufrió las brutalidades del nazismo— no resultó ser, como constató Peter Szondi, «el fin de su poesía, sino también su condición» (Traverso, 2001: 171).

En segundo lugar, estas representaciones, inextricablemente ligadas a la recreación y a la imaginación artísticas, no pueden ser leídas sin tener en cuenta el hecho que, —también desde mediados del siglo pasado, y concretamente a partir de esa «cesura y quiebra irreparable», como diría Günter Grass (1999: 19), que supuso el Holocausto en la historia del pensamiento moderno—, el sujeto trágico ha dejado de existir. Con las siguientes palabras lo corrobora el escritor húngaro Imre Kertész, Premio Nobel de Literatura en 2002 y superviviente de Auschwitz y Buchenwald:

Los personajes trágicos viven en el mundo del destino, y el horizonte de la tragedia es la eternidad; el mundo de los sistemas de violencia totalitarios, en cambio, es el mundo limitado e insuperable de las situaciones, su horizonte es tan sólo el tiempo histórico que duran (2003: 56)²².

Esto es, si el destino es la posibilidad de la tragedia, los sistemas totalitarios, las guerras y demás catástrofes del pasado reciente y de nuestro presente han usurpado todo destino posible a los hijos de la revolución industrial y del progreso. La tragicomedia es,

²² El posicionamiento de Giorgio Agamben es similar a este respecto. Así es, al reflexionar, en *Lo que queda de Auschwitz*, sobre la vergüenza del superviviente, se refiere a la imposibilidad de pensar el héroe trágico después del Holocausto judío: «El héroe griego se ha despedido de nosotros para siempre, no puede en ningún caso testimoniar por nosotros; después de Auschwitz, no es posible servirse de un paradigma trágico en la ética», sentencia el filósofo italiano (2002: 103). Según su parecer, la vergüenza del superviviente no puede presentarse en los términos de un conflicto trágico, en tanto que el deportado invierte por completo la relación inocencia-culpa del héroe griego. Si en *Edipo Rey*, por poner el ejemplo del que se sirve Agamben —partiendo a su vez de Hegel—, el héroe asume incondicionalmente una culpa objetiva sobre la cual el lector lo cree inocente (en tanto que son crímenes cometidos involuntaria e inconscientemente), el deportado —y aquí Agamben se centra especialmente en el miembro del *Sonderkommando*— «se siente inocente de aquello de lo que el héroe se siente culpable, y culpable donde éste se siente inocente» (2002: 101).

por tanto, «el destino estatal de las masas» (Kertész, 2003: 56), un destino sometido ya no a la elección, a la lucha individual o a la libertad, sino ligado, contrariamente y de manera inevitable y fatal, al juego de lo casual y azaroso. Anulado, sometido, alienado, el héroe de la tragedia clásica deviene, en la sociedad posmoderna, una vaga sombra, cuya única opción consistirá, exclusivamente, en sospechar –y no pocas veces a través del recurso de la ironía e incluso de la parodia– prácticamente de todo²³. De nuevo, pues, el fracaso, unido indefectiblemente a lo irónico y a lo ficticio –una ironía y una ficción destinadas, sin embargo, ya no al burdo entretenimiento sino al cambio social–, irrumpe en el ámbito cultural y mediático contemporáneos, convirtiéndose en una de las pocas armas posibles para quienes persisten, mediante el camino de la creación, en desobedecer y rebelarse contra las paradojas del presente.

Es a partir de estas constataciones que debemos interpretar una de las tantas definiciones que ha recibido el término ‘posmemoria’ y que, en este caso, incide en el grado de imaginación que tal concepto conlleva:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation (Hirsch, 1997: 22).

Así, al desvincular la posmemoria con la labor puramente archivística o recopilatoria del historiador o de los agentes responsables de lo que podríamos llamar memoria pública u oficial, Hirsch no sólo subraya el grado de creatividad –e intimidad– que tal modalidad de la memoria conlleva, sino que, además, le otorga al concepto de recordar una dimensión más privada y subjetiva. Se trata, en definitiva, de una actividad mnemotécnica opuesta a la memoria institucional, pues, tal y como subraya Beatriz Sarlo, ni «prolonga a la Nación o a una cultura específica del pasado en el presente a través de sus textos, sus mitos, sus héroes fundadores y sus monumentos», como tampoco quiere equipararse al «recuerdo conmemorativo y cívico de los ‘lugares de memoria’» (2005: 125). Por el contrario, al estar tan estrechamente vinculada con la

²³ A diferencia de la sátira, cuya intención marcadamente didáctica y moralizadora viene propiciada por un discurso preciso e unívoco, la ironía y la parodia son constitutivamente ambiguas y autocríticas, no únicamente con algún aspecto de la realidad, sino con la pretensión de fiabilidad y veracidad del propio lenguaje (Hutcheon, 2003: 173-193). De ahí que Pere Ballart entienda la ironía como «una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en época de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito condenado al fracaso» (1994: 23).

filiación y la memoria familiar, la posmemoria fuerza a quienes la trabajan a reactualizar, desde la subjetividad y desde el tiempo presente, los relatos heredados de la generación anterior. Así lo sostiene Susana Griselda Kaufman cuando, en su artículo sobre los lazos familiares y la transmisión de experiencias y conocimientos, define esta memoria intergeneracional con las siguientes palabras:

Las memorias transmitidas dentro del ámbito familiar plantean un prisma de encuentro entre dinámicas vinculares, inscripciones subjetivas y discursos a construir (...). La memoria familiar se convierte en un capital intersubjetivo, que relatos y recuerdos actualizan en significaciones tanto para quienes transmiten como para quienes los reciben. Lo harán con una nueva óptica, desde la cual revisar las narrativas y ponerlas en perspectiva crítica y creativa que surge de su propia experiencia (2006: 47).

Es a partir de este distanciamiento hilvanado por el entrelazamiento de temporalidades –de pasado, presente y proyección al futuro– que los trabajos englobados dentro del paraguas de la posmemoria optan por alejarse, tal y como ya señalamos en páginas anteriores, de los mecanismos de la representación realista para recurrir, en su lugar, a un conjunto de estrategias en las que lo real y lo ficticio, la persona y el personaje, el original y la copia, se funden borrando límites y fronteras. Enmarcadas dentro del pensamiento posmoderno –que considera, por un lado, que tanto la noción de identidad como los intentos de representarla (ya sea mediante la escritura, ya sea mediante el lenguaje cinematográfico) se han despojado de toda trascendencia y esencialidad y, por el otro, sostiene que la imagen del pasado no puede ser una huella separada del presente y que el presente se resignifica continuamente a partir de una evocación siempre problemática del pasado–, las estrategias estéticas y narrativas a las que recurren tales obras persiguen, necesariamente, lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico. Así, frente a las narrativas clásicas, que priorizaban la uniformidad y la homogeneidad en un relato clausurado de antemano, los «sutiles pretéritos» –tal y como el escritor argentino Sergio Chejfec define, en *Lenta biografía*, los recuerdos heredados de su padre (2007: 22)– que dan forma a los discursos gestados en la posmemoria se caracterizan por la ambigüedad, la discontinuidad y la mezcla. Son relatos que, como apunta Liss, se presentan como aproximaciones que, lejos de ser concluyentes y absolutas, tratan más bien de indagar ciertos pasajes del pasado de un modo tentativo y parcial y, por lo tanto, completamente reinterpretable e intersubjetivo (1998: 114). También Apel, en *Memory*

Effects, sostiene, con las siguientes palabras, que el tabique que separa a esta generación de los hechos pretéritos la empuja a representarlos con todas sus contradicciones e imprecisiones:

Because of their distance from the events, (...) secondary witnesses do not deal with the Holocaust directly but in ways that bring to the surface the tensions and discontinuities between the past and the present, ambiguities, impasses and lacunas that are part of the «memory effects» of the Shoah (2002: 21).

De este modo, y en tanto que en los trabajos de esta segunda generación predomina la función metalingüística del lenguaje –debido a la atención que prestan a esas tensiones y discontinuidades a las que se refería Apel–, es habitual que, en lo que a géneros narrativos se refiere, éstos pertenezcan a terrenos marcadamente autorreferenciales, como pueden ser los de la autoficción –a la que nos referiremos con detalle a continuación– o la metaficción –que englobaría a aquel tipo de escrituras en las que el autor enfatiza, de manera consciente, el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre realidad y ficción²⁴. Tanto la autoficción como la metaficción tienen en común el hecho de englobar obras visiblemente autorreflexivas e hipertextuales, es decir, que, además de remitirse a sí mismas y a sus propios mecanismos de creación –o a los de otras obras del mismo autor o, incluso, a los de la tradición artística a la que pertenezca–, hilvanan su discurso como si de un mosaico o un *collage* de citas –de referencias a otras obras o a otros lenguajes– se tratase, incursionando muchas veces, de este modo, en el pastiche y la parodia. Aunque parezca una obviedad, debemos recordar que este tipo de discursos no puede desvincularse del paradigma cultural en el que tienen lugar y que no es otro que el de la posmodernidad. En este sentido, son muchos los autores que coinciden al afirmar que la literatura, el cine y, en definitiva, el arte posmoderno «se esfuerza por borrar las marcas y las referencias, por aplicarse a la polifonía del sujeto, a su dispersión, a su imposibilidad de encuadrarse en su propia imagen, mediante todo tipo de procedimientos de escritura, de puesta en texto, que van desde el doble a la ventriloquia» (Robin, 2005: 47).

²⁴ Toda obra metafictiva es una obra en segundo grado, o dicho de otro modo, partiendo de la definición que de ella hace, en el ámbito de la literatura, Francisco G. Orejas, un «texto en que se exploran los aspectos formales del texto mismo y que revela –por distintos procedimientos– su artificiosidad» (2003: 101). Dichos procedimientos serían, por ejemplo, la parodia, las referencias hipertextuales, la narración enmarcada o los relatos intercalados, las estructuras «en abismo», el registro audiovisual o escrito del propio proceso creativo o la ruptura de las convenciones formales del género (Orejas, 2000: 126-134).

Por otro lado, si a todo esto le sumamos el hecho de que, como ya vimos, una de las características inherentes a la posmemoria es la implicación personal del sujeto —la mayor parte de las veces por razones de parentesco— en la memoria que hereda de la generación que le precede, no puede sorprendernos que en estos relatos se tambalee la dicotomía que suele establecerse entre identidad y memoria. En consecuencia, y tal y como pudimos vislumbrar en el apartado anterior con las obras artísticas, literaria o audiovisuales de autores como Art Spiegelman, Jeffrey Wolin, W. G. Sebald, Muriel Hasbun o Alan Berliner —e igual como sucederá con los trabajos documentales que constituyen el corpus fílmico de la presente investigación— los relatos concernientes a la posmemoria suelen estar conducidos por un ‘yo’ fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. Y es precisamente por ello que todos estos homenajes «socavados por el sesgo de la sospecha» (Amado, 2005b: 105) le otorgan al silencio —esto es, al olvido y a la falta— un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha atorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo. Así, y mediante una explícita reutilización del decir autobiográfico —género por antonomasia de lo subjetivo, de lo íntimo y, no por casualidad, incansablemente reivindicado por la teoría feminista²⁵—, esta segunda generación se exhibe y a la vez se esconde bajo una primera persona que no puede ni quiere ocultar, en su performance, la imposibilidad de constituirse como una instancia comunicativa plena. De resultas de ello, no es nada extraño que la interpretación que este sujeto inexorablemente indefinido pueda hacer de la realidad que lo envuelve, de su búsqueda de la ‘verdad’, esté abocada al fracaso, a un no poder decir nunca del todo. Es éste, sin embargo, un fracaso productivo, esto es, un fracaso entendido, tal y como

²⁵ Una prueba de ello es la multitud de artículos y monografías que se han escrito, desde distintos ámbitos, sobre autobiografías escritas por mujeres. Una de las razones que explica que la autobiografía —junto con otros tipos de escritura personal, como el diario o el género epistolar— haya sido y siga siendo uno de los géneros a los que mayor atención ha prestado la teoría y crítica feministas es justamente su capacidad para dar voz a las minorías —étnicas y de género. Así, gracias a este tipo de narraciones, el movimiento feminista halló, sobre todo a partir de la década de los años sesenta y tal y como apunta Sidonie Smith, «un vehículo por medio del cual rescatar a las mujeres escritoras de los silencios de una historia oculta, para dotar de significado cultural a los escritos femeninos, para explorar la imaginación de la mujer y para trazar la relación entre mujeres escritoras y estructuras patriarcales» (Loureiro, 1994: 39). Antes de dicha recuperación de las autobiografías femeninas, éstas solían ser consideradas, en contraposición con las masculinas, más como un registro —espontáneo, fragmentario y, en ocasiones, incoherente— de preocupaciones privadas que como una vía de trascendencia.

reivindicó Thomas Bernhard, no como un «intento aproximativo interrumpido antes de tiempo», sino como «el hecho de probar el encuentro existencial (...) con la historia, concretamente con nuestra historia, y de fracasar en la comprensión de la existencia» (Kertész, 2002: 31). La victoria, de este modo, radica en descubrir –y decir, retratar y filmar– este fracaso, esta imposibilidad de comprender del todo lo ocurrido en otro tiempo y, consecuentemente, esta dificultad de saber a ciencia cierta no sólo de dónde venimos, sino, más bien, quiénes somos.

Antes de fijarnos con detalle en las modulaciones que adquiere lo autobiográfico en la posmemoria –pues, repetimos, las obras que ésta abraza resultan ser profundamente subjetivas– es necesario retomar la concepción que a propósito de este género homodiegético desarrolló Paul De Man en su conocido artículo «La autobiografía como desfiguración», escrito en 1979 desde una perspectiva claramente deconstruccionista y publicado en nuestro país quince años después. Allí, contraponiéndose al ‘Yo juro decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad’ que apenas cuatro años atrás había reivindicado Philippe Lejeune para la autobiografía, en su intento de validarla como género a partir de las pautas y los pactos que justifican su referencialidad²⁶, De Man hilvanó una teoría del género partiendo de su inevitable y obligatoria inclusión en el ámbito de la ficción. «La distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad *o/o*, sino que es indecible», señaló el autor en el mencionado artículo (1991: 114). Es paradigmático en este sentido que De Man defina la autobiografía como una figura del entendimiento cuyo emblema es la prosopopeya y cuyo mecanismo de funcionamiento consiste, consecuentemente, en dar voz a lo informe, a lo sin rostro, que queda, en este movimiento, doblemente desfigurado:

Es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe de una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar (...). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía (...). Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración (1991: 116).

²⁶ La honestidad a la que se adscribe la autobiografía vendría corroborada, según Lejeune, por un pacto referencial común a la ciencia y a la historia, a partir del cual, tales obras, aportándole al lector información sobre una realidad externa al texto, se someterían, consecuentemente, a un examen de verificación. «Su fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real: no *el* ‘efecto de realidad’, sino la imagen de lo real», asegura el teórico francés en *El pacto autobiográfico y otros escritos* (1994: 76).

De este modo, para De Man, en todo texto que se postule autobiográfico nos encontramos con la presencia de dos sujetos, ambos intercambiables y disímiles: uno que opera como máscara —o como rostro o voz prestada—, y otro que se presenta como un vacío velado y al mismo tiempo colmado —aunque infructuosamente— por ese otro ‘yo’ que dice. Desde esta concepción, la autobiografía pierde, consecuentemente, su carácter de testigo documental y se vuelve juego retórico de la figuración, en el que, como apunta Nora Catelli, «el ‘yo’, prisionero de sí mismo (...), postula una relación de semejanza» respecto a aquello que fue y sobre el cual hoy escribe (1991: 11).

Según José María Pozuelo Yvancos, ha sido este tipo de aproximación crítica al género el que ha dejado «virtualmente aquejado de muerte la creencia en el principio de identidad del ‘yo’ como fuente de un fundamento de verdad para el discurso autobiográfico» (1993: 202). Lo que él propone —y a lo que creemos preciso adherirnos para leer las obras producidas dentro de la posmemoria—, es alcanzar una posición intermedia, esto es, aquella que, sin dejar de considerar la autobiografía como un discurso ‘ficcional’, la sitúe, en su funcionamiento pragmático, «en la estructura que socialmente ordena los discursos de ‘verdad’» (1993: 204). De esta manera, la autobiografía —y, en consecuencia, también el testimonio— se definiría por su bifrontalidad, puesto que, al mismo tiempo que, en tanto que ‘escritura’, inventa un ‘yo’, se presenta, a través del pacto de lectura, como un acto fidedigno de transmisión de acontecimientos, de documentos y de relatos para la conformación de la memoria individual y colectiva. En ella, en definitiva, ficción y no ficción se corporeizarían ya no como mundos antagónicos, sino como las dos caras de una misma moneda o como dos polos que, pese a la conflictividad y complejidad de su relación, habitan una única superficie.

Si nos hemos detenido en la concepción demaniana de lo autobiográfico es justamente porque a través de ella podemos aproximarnos mejor a las escisiones de este sujeto autobiográfico que operan en gran parte de las obras firmadas por la posmemoria —un conjunto artístico que, aunque heterogéneo en sus modos de ejecución, suele estar conducido por un ‘yo’ pasado fuertemente impregnado de la voz espectral de los desaparecidos. En este sentido, es importante reparar en el hecho de que una de las estrategias más utilizadas para exponer narrativamente tal escisión sea, precisamente, el recurso a la autoficción, un género híbrido que, como veremos, posibilita, mediante la inclusión de una especie de *alter ego* de ficción, tanto el

desdoblamiento –o, a veces, incluso la multiplicación– del ‘abajo firmante’, como también la fragmentación del discurso en distintas voces y niveles textuales.

Antes de detenernos en alguno de los ejemplos más destacados de esta autoficción labrada desde la posmemoria, debemos recordar que dicho término fue acuñado en 1977 por el novelista francés Serge Doubrovsky, después de que dos años antes Lejeune diera cuenta, dentro del campo de los estudios literarios, de la existencia de un tipo de escritura en la que, partiendo del «pacto novelesco» –propio de toda narración que, aunque autodiegética, es atribuida a un narrador de naturaleza ficticia–, se daría esa coincidencia nominal entre personaje y autor propia de la autobiografía pura. Sin embargo, de la misma manera que Lejeune no consideró «serias» –de hecho, por entonces no se le ocurrió «ningún ejemplo» (1994: 70)– aquellas autobiografías declaradas que, paradójicamente, recurren a un nombre distinto del autor para hacer público a su personaje protagonista, tampoco creyó necesario prestar demasiada atención a aquellas novelas el nombre de cuyo narrador y héroe coincidiera con el de la ‘persona real’ que les dio vida. Pues bien, fue precisamente a partir de esta reflexión de Lejeune que Doubrovsky se animó no sólo a bautizar ese espacio ciego, sino también a rellenarlo con un ejemplo concreto, el de su propia ‘autonovela’, *Fils*, publicada en 1977. Efectivamente, fue él quien, inspirado por el texto del teórico francés y por los nuevos recursos implantados en la novela por parte de los escritores del Nouveau Roman, se aventuró a bautizar un tipo de escritura de la que su propio relato formaría parte. Así, en la misma contraportada de *Fils* –historia del narrador, de nombre Julien Serge Doubrovsky, a lo largo de una sesión de psicoanálisis– y a modo de aviso a sus potenciales lectores, apuntó lo siguiente:

¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva (Lejeune, 1994: 179).

Es evidente, pues, que su definición funciona como un pacto híbrido en el que, en este caso, emerge toda la ambigüedad de un contrato de lectura complejo y contradictorio en su propia naturaleza. Pues ésta, en efecto, eleva el texto literario al estatuto de la indecisión y de la tierra de nadie, al presentarse como ficcional y auto-referencial al

mismo tiempo, y al dar cabida en ella a una serie de obras que no son ni realidad ni ficción –o que convocan a una y a otra simultáneamente y de manera imperfecta²⁷. En este sentido, por tanto, la autoficción englobaría, en palabras de Alicia Molero de la Iglesia, autora de uno de los pocos estudios realizados sobre la autoficción en España, a todos aquellos «relatos protagonizados por el autor (...) que no pueden ser tomados al pie de la letra ni buscarles sentido indagando su mentira y su verdad» (1999: 145), en tanto que la disposición del material personal que en ellos se contiene adopta la forma de una enunciación inverosímil. A diferencia de la autobiografía pura, el sujeto que habla desde la autoficción ya no representa de manera sólida y fiel a la persona del autor, sino que habla de manera reflexiva y en nombre de un sujeto que se difumina «a través de los múltiples componentes creativos» (Molero, 1999: 401). En este sentido, la autoficción se asemejaría de manera notable al concepto de ‘autorretrato’ definido por Michel Beaujour, al entenderlo, y recurriendo a sus propias palabras, «comme un *fighler*, trait hérité de l'*inventio* rhétorique, comme un recours aux artifices de la mémoire et comme un métadiscours où le texte s'interroge sur les procédés de son invention» (1980: 294).

Una vez apuntalado brevemente el edificio teórico de la autoficción, debemos ahora reflexionar sobre el papel que ésta juega dentro de la posmemoria. Para hacerlo, consideramos necesario traer a colación uno de los proyectos artísticos más representativos en este aspecto, esto es, la obra de Christian Boltanski, circunscrita ya no en el terreno de la literatura²⁸ sino en el de la fotografía y las instalaciones que

²⁷ A raíz de su proyecto literario, a cuyo bautizo se unirán retrospectivamente otras autoficciones parecidas –como *Le Têtard*, de Jacques Lanzmann (1976)–, Lejeune recuperará, en 1984, esa nueva variante en la que nombre propio y ficción se dan la mano. Es así como, en «Autobiografía, novela y nombre propio» (1994: 149-189), se dedicará a desmenuzar los mecanismos autofictivos tanto de *Le Têtard* como de *Fils* para concluir que la autoficción depende de un contrato medio-autobiográfico sólo para el autor de la misma, que adopta dicha actitud, por un lado, por su convencimiento de que todo relato de vida, en tanto que selección y fragmento, es siempre una ficción, y, por otro, por la comodidad de evitarse posibles reproches por parte de terceras personas que pudieran sentirse ofendidas por el trato que de ellas se pueda hacer en el texto. En consecuencia, el lector sólo puede acercarse a la llamada autoficción en tanto que autobiografía, al no poder discernir qué situaciones son inventadas y cuáles no, y al tener más peso, en el proceso mismo de lectura, la coincidencia del nombre propio que la distinción genérica y paratextual de ‘novela’.

²⁸ En de este terreno y, dentro de la literatura concentracionaria de los supervivientes del Holocausto, es sobresaliente el proyecto literario de Jorge Semprún, cuyas obras, concretamente *El largo viaje*, *Aquel domingo*, *La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, se presentan como una mezcla de novela, ensayo, autobiografía y memorias en las que la ficción deviene para el escritor el único camino posible para poder decir un ‘yo’ que fue

evocan, desde la segunda generación, la experiencia del Holocausto. Nacido en París en 1944, Boltanski proviene de una familia marcada por el exterminio nazi. De hecho, su padre, un judío polaco convertido al catolicismo, pasó todos los años que duró la ocupación alemana de Francia escondido en el sótano de su casa. De ahí que su trayectoria artística explore, desde la sospecha, la muerte y la desaparición, la infancia y la búsqueda de los orígenes y, de modo obcecado, casi obsesivo, la pérdida de la identidad. Es así como, a lo largo de su trayectoria artística, que inició a finales de la década de los años sesenta, los títulos de sus obras –sobre todo las de su primera etapa, en las que comenzó a reconstruir su niñez a partir de fotografías y objetos usados y entre las que destacan los libros *Recherche et reconstitution de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950* (1969) y *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1969), así como el álbum fotográfico *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1970)—, testimonian en sí mismos la naturaleza ficticia de una biografía artificialmente reconstruida mediante la acumulación, la yuxtaposición y la actualización de un ingente archivo de memoria personal y ajena. Tal y como el propio artista reconoció en una entrevista, para él la autobiografía no puede más que sustentarse sobre la ficción, esto es, sólo puede ser válida en tanto que autoficción:

Une grande partie de mon activité est liée à l'idée de biographie, mais une biographie totalement fausse et donnée comme fausse avec toutes sortes de fausses preuves. On peut retrouver ceci dans toute ma vie: la non-existence du personnage (Fleischer; Semin, 1988: 6).

Su obra, conformada por falsos 'álbumes de familia' (Fig. 1), 'reconstrucciones' poliédricas y en constante transformación, libros, postales y cartas, 'vitrinas' de objetos e inventarios (Fig. 2) e instalaciones de todo tipo, ha sido considerada como una crítica al método histórico y como un intento de domesticar el pasado (van Alphen, 1997: 121), como bien ilustran los trabajos realizados a partir de la década de los años ochenta. En su gran mayoría obras en las que la ficción deja un tanto de lado la imagen del artista para centrarse en la imagen de los demás –o, dicho de otro modo, en las que

anteriormente aniquilado en el infierno de Buchenwald. En este caso, e igual como sucede con el resto de los relatos firmados por los testimonios directos del horror, el autor-testimonio no sólo debe enfrentarse a la desaparición del 'yo' en el mosaico intertextual de la escritura, sino que además debe re-construir su identidad a través del relato de su propia aniquilación. La narración, vuelta memoria, se convierte, pues, en una vía –tal vez la única– con la que reconstituirse como sujeto cuya firma esconde, en el mismo acto de rubricar, el dolor de una destrucción ontológica.

al 'yo' Boltanski le suma la compañía del 'otro'—, la relación que mantienen con la (pos)memoria del Holocausto es mucho más directa, aunque también ambigua y compleja, como bien prueba, por ejemplo, la serie titulada *Monuments* (Fig. 3). Conformada por distintos retratos de estudiantes anónimos (entre los que, en algunos casos, el artista opta por insertar el suyo) tomados antes de la Segunda Guerra Mundial y ahora iluminados por lámparas que funcionan a modo de velas de culto, esta serie pretende subrayar, desde la evocación de la ausencia, la imposibilidad de recuperar lo perdido, la incapacidad de la imagen —y, en definitiva, del arte— de cumplir con las expectativas de referencialidad, verdad y realismo que tradicionalmente se le han atorgado²⁹.



Fig. 1. Uno de los retratos que conforman *10 photographic portraits of Christian Boltanski 1946-1964* (1972). Con la intención de subrayar las paradojas de todo autorretrato, Boltanski decide, en este 'álbum', 'retratarse' de los dos a los veinte años de edad a través de un conjunto de fotografías que tomó a diez extraños que se encontró un día en un parque de París.



Fig. 2. *Vitrine de référence* (1971). Caja de madera pintada con plexiglás en la que Boltanski dispone alguna de sus 'pertenencias': fotografías, cabellos, tierra, alambre, tejidos, etc.

²⁹ Además de *Maus*, el ya comentado cómic de Spiegelman, en que éste autoficcionaliza su identidad mediante la animalización de su personaje, otra de las obras más claramente autofictivas dentro del amplio corpus de la posmemoria está firmada, precisamente, por una hija de desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. Se trata de *Los Rubios*, un documental de Albertina Carri, en el que la cineasta no sólo es interpretada por una actriz que reconoce su papel ante la cámara —«Soy Anal Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri», anuncia convencida en los primeros minutos de la cinta—, sino que además la propia cineasta aparece en pantalla, filmada por una segunda cámara que va registrando todo el proceso de creación del documental. Nos aproximaremos con más detalle a este trabajo en el tercer bloque de la presente investigación.

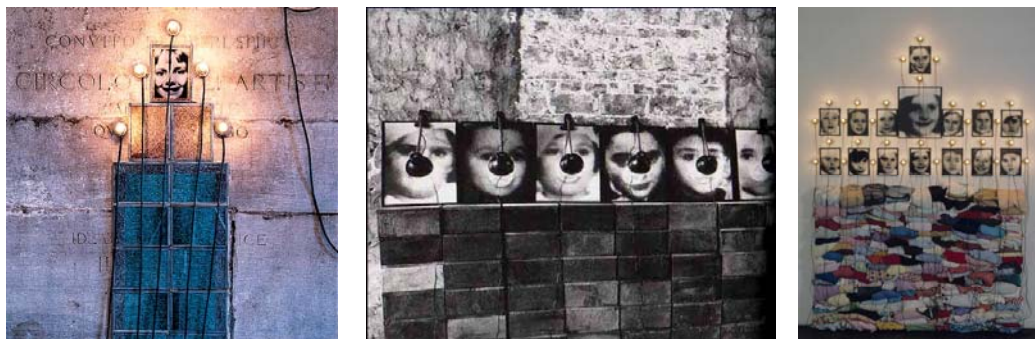


Fig. 3. *Les enfants de Dijon* (1986), *La Fête de Pourim*, (1988) y *Monument* (1989).

Establecidos los puntales de lo que podríamos bautizar como las estéticas de la posmemoria, nos surgen ahora algunos interrogantes. ¿A qué responde la proliferación, especialmente dentro de las producciones realizadas por la segunda generación –tanto la vinculada con el Holocausto como las que trabajan sobre otros genocidios y sistemas totalitarios de la historia reciente–, de este tipo de obras autorreferenciales y autorreflexivas que se mueven en la difusa y titilante frontera que separa realidad y ficción? ¿Qué validez puede alcanzar la inmersión que estos creadores hacen en la ficción para explorar y exhibir su propia subjetividad? ¿Hasta qué punto la recuperación de sus respectivas historias de vida que tiene lugar en sus obras se proyecta y se constituye como una memoria socialmente compartida?

Para empezar a responder a estas cuestiones, debemos retomar de nuevo las palabras de Hirsch, quien, haciendo referencia al célebre ensayo de Sontag, se plantea la cuestión de qué postura tomar «ante el dolor de los demás»³⁰, es decir, de cómo hacer memoria con la memoria de quienes han sido víctimas de la barbarie:

How, in our present, do we regard and recall (...) the ‘pain of others’? What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? (2008: 103)

³⁰ El libro de Sontag se titula precisamente *Ante el dolor de los demás* (2003). En él la autora, partiendo de una profunda empatía y compasión ante el sufrimiento ajeno, analiza la utilización y la recepción de las imágenes fotográficas, televisivas y cinematográficas captadas en diferentes guerras y catástrofes de la historia occidental contemporánea.

Bajo todos estos interrogantes subyace, sin duda alguna, el compromiso ético que comparte la generación de la posmemoria para con su generación precedente: el de descubrir sus cicatrices y medir su dolor para, de este modo, poder amortiguar el horror de una historia, la universal, «casi sólo compuesta por calamidades», como bien apunta el narrador de *Los anillos de Saturno* (Sebald, 2003: 300). Se trata éste de un compromiso que, consiguientemente, los convierte en herederos y guardianes de una memoria colectiva e histórica que, pese a sus ausencias y vacíos, les permite habitar éticamente el presente. En estas obras, por lo tanto, lo biográfico se insiere, por lo general, en lo público para, tal y como hace notar Arfuch a propósito de la obra de Boltanski, transfigurarse, más allá de toda auto-ironía, «en un espacio de configuración grupal, generacional» (1996: 9). Y lo documental –conformado por testimonios orales y escritos, archivos, cartas o, entre otros elementos, fotografías de las víctimas y supervivientes de la tortura y el asesinato masivo– se funde de tal modo con lo estético –en el proceso creativo, en lo artístico–, que la artificiosidad de la dicotomía que por lo común siempre se ha establecido entre ambos –esto es, entre lo factual y lo ficticio, entre la prueba y la recreación– cae por su propio peso.

Por otra parte, aunque relacionado igualmente con la implicación ética de esta generación ‘vicaria’ para con la historia y la memoria de la que procede, cabe añadir que, si algo la diferencia de la generación de sus padres es justamente su rechazo categórico a la función redentora que tradicionalmente ha pretendido ostentar el arte. En efecto, según Young, los integrantes de esta segunda generación consideran intolerable la creencia de que el horror y el dolor que supuso Auschwitz a sus víctimas y supervivientes pueda ser redimidos a través de las producciones culturales o mediante los actos conmemorativos que se celebran a nivel institucional:

At the ethical level, this generation believes that squeezing beauty or pleasure from such events afterwards is not so much a benign reflection of the crime as it is an extension of it. At the historical level, these artists find that the aesthetic, religious, and political linking of destruction and redemption may actually have justified such terror in the killers' minds (2000: 72-73).

Para concluir este apartado, podemos decir, pues, que, en este tipo de producciones (pos)memorialistas de los familiares de las víctimas y de los supervivientes de los capítulos más trágicos de nuestra historia, las múltiples vías de ejecución a las que aquellos recurren para plasmar la autorreferencialidad, la autorreflexión y la autoficción

que caracteriza sus obras, ya no se plantea como una trampa lúdica –o, por lo menos, no exclusivamente como un juego retórico y paródico– con la que confundir al lector, sino más bien como una manera –para algunos la única– de fabular una realidad volviéndola así verosímil. Efectivamente, si, como bien señala Benoît Denis, consideramos que el testimonio inmediato –sin artificiosidad alguna– es «la maldición del escritor comprometido», al estar desprovisto del poder evocador de la ficción (2000: 49), no es de extrañar que, de este repulso a la historización pura de lo factual, surja en esta generación la necesidad de re-inventarlo, de crear una ‘mentira-verdad’ –una autoficción, en definitiva– que dé lugar finalmente a una decir verdaderamente testimonial y verdaderamente creativo. De hecho, tomar el camino de la autoficción o de la metafiction –un camino circunvalado por la ironía, el fracaso, la intertextualidad, la autocrítica, el pastiche o la hibridación genérica– es, de alguna forma, una manera de reconocer la imposibilidad de conocer plenamente la propia identidad o de acceder sin trabas ni fisuras al pasado; es un modo de asumir, en última instancia, los olvidos inherentes (y necesarios) a la memoria, así como también esos «hongos podridos» del lenguaje³¹ y esos ‘otros’ que, como fantasmas, habitan un sujeto que hace tiempo que dejó de ser el centro y señor del universo.

³¹ Hemos tomado prestada esta expresión de Hugo von Hofmannsthal, quien a principios del siglo pasado quiso ilustrar, en la famosa *Carta de Lord Chandos a Francis Bacon*, la imposibilidad del lenguaje de decir el mundo de manera unívoca y completa. «Encontraba imposible dar un juicio en mi interior acerca de los asuntos de la corte, los sucesos del parlamento o lo que queráis, porque las palabras abstractas que usa la lengua de modo natural para sacar a la luz cualquier tipo de juicio se me deshacían en la boca como hongos podridos», le confiesa Lord Chandos a Bacon en 1902 (1996: 30).

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

3. CINE DOCUMENTAL

3.1. Cine documental y posmodernidad

De todos los títulos que, dentro del ámbito cinematográfico, han escrito y dirigido en los últimos años hijos de desaparecidos o compañeros de generación sobre las causas, los hechos y las consecuencias de la última dictadura militar argentina, una amplísima mayoría de ellos son, como veremos más adelante, películas documentales. En efecto, exceptuando algún caso aislado –como es, por ejemplo, el trabajo de Lucía Cedrón, concretamente su cortometraje *En Ausencia* y su ópera prima *Cordero de Dios*–, es sorprendente el volumen de trabajos que, desde la posmemoria, se han realizado recientemente dentro de los marcos de un tipo de cine considerado, desde sus orígenes, como la práctica fílmica por excelencia a la hora de encauzar audiovisualmente –y también políticamente– memoria e historia, y, en un sentido lato, lo real. Asimismo, la difusión que en la contemporaneidad está teniendo el documental como vehículo creativo e innovador para plasmar la realidad social no sólo se explica por la flexibilidad y diversidad de puntos de vista, recursos estilísticos y estrategias narrativas que se han incorporado al lenguaje y a los códigos que lo rigen –y que irían desde los juegos intertextuales, irónicos y autorreflexivos a la incorporación de la voz poética o a la autobiográfica, pasando, finalmente, por una reapropiación crítica, y a veces incluso experimental, de una variada gama de materiales de archivo–, sino también a una cuestión puramente práctica, esto es, el abaratamiento de los costes de producción y la maleabilidad que permite el sistema de registro y posproducción digital.

Por otra parte, si hasta hace poco más de una década y media el cine documental se encontraba casi por entero relegado a la televisión –un medio que, a instancias prácticas, y por una cuestión de audiencias y programación, apenas da cabida a la experimentación o, cuando lo hace, ésta queda relegada a horarios intempestivos–, actualmente el auge del que está gozando ha abarcado múltiples y heterogéneos circuitos de exhibición, que van desde las salas comerciales o independientes, a festivales de cine de proyección internacional, pasando por el mercado del DVD y por la revolucionaria y popular ventana en la que se ha convertido Internet, hasta llegar

incluso a los museos o a las galerías de arte¹. De nuevo la revolución tecnológica explica buena parte de dicha expansión del documental en tan variados canales. Tal y como así lo constata Michael Chanan, el vídeo digital, además de constituir un medio de producción mucho más económico, posibilita, cuando se libra del dominio omnicompreensivo de la televisión, «rodar un tipo de documental que no habría resultado viable filmar en celuloide y, por si fuera poco, le proporciona la forma de entrar en las salas de cine gracias a la tecnología de transferencia de vídeo a película» (2007/2008: 81)². Finalmente, es preciso tener en cuenta que este auge del cine documental corre en paralelo, y, de hecho, tiene mucho que ver, con el «boom de la memoria» y el «giro subjetivo» propios de la posmodernidad, dos coyunturas a las que ya nos referimos en apartados anteriores y que retomaremos más adelante.

Sin embargo, y aunque a primera vista parezca paradójico si tenemos en cuenta la evidente popularidad de la que hoy en día goza el documental —especialmente en lo que concierne a la atención recibida por parte de la teoría y la crítica cinematográficas—, referirnos a él implica, como asegura Weinrichter, abrir el grifo de «una incesante fuente de quebraderos de cabeza» (2005: 15) o, dicho de otro modo, hacer alusión a un fecundo entramado de cuestiones que atañen a los principios que tradicionalmente sirvieron para definirlo y para diferenciarlo del cine de ficción. Es evidente que tanto las discusiones teóricas sobre el cine documental —especialmente aquellas concernientes a las relaciones que este tipo de metrajes mantiene con la realidad y el artificio, por un lado, y la objetividad y la subjetividad, por el otro— como las películas que, dentro de este ámbito, se han producido a nivel mundial en las dos o tres últimas décadas, constituyen un fértil y complejo territorio que sobrepasa, con creces, los marcos y parámetros dentro de los cuales originariamente se enmarcaron estas prácticas fílmicas. ¿Cómo podemos definir, en una época que privilegia la mezcla de formatos, la ambigüedad de los discursos y la dispersión de las categorías genéricas, el documental, un tipo de cine que etimológicamente sigue remitiendo a su función probatoria y que hasta los años sesenta se había definido a partir de su exclusión incuestionable del terreno de la ficción? ¿Qué ha ocurrido en las últimas décadas para que la vinculación

¹ En cuanto a su conquista del espacio del museo y las galerías de arte, Antonio Weinrichter sostiene que ha sido la tecnología digital «el agente culpable de todo este proceso» (2003: 85).

² Esta declaración de Chanan merece ser puntualizada, pues actualmente países como Estados Unidos están empezando a equipar las salas comerciales de cine con proyectores digitales. De este modo, cabe esperar que en un futuro cercano ya no será necesaria la costosa transferencia de estas películas al formato del celuloide.

del documental con el mundo histórico o con la realidad profílmica (esa materia prima que es al mismo tiempo su razón de ser) se haya vuelto mucho más opaca e indirecta? ¿Hasta qué punto los principios éticos que lo rigen y la información peri y paratextual que acompaña a estos textos, presentándolos y publicitándolos ante su público potencial, son garantía de que éste, cuando consuma esta clase de productos audiovisuales, lo haga como si se tratara de pruebas testimoniales, esto es, de relatos veraces sobre los hechos y los sujetos encuadrados por el objetivo de la cámara? ¿Qué lugar ocupan y qué consideración merecen, entonces, en todas estas cuestiones, el falso documental, el docudrama u otras formas más periféricas –e híbridas– de la no ficción?

Una parte altamente significativa de teóricos del cine que ha tratado de desentrañar esta compleja madeja de interrogantes y problemáticas, lo ha hecho partiendo de las «borrosas fronteras» (Nichols, 1994) que separan la ficción de la no ficción. Así, por ejemplo, Carl Plantinga, uno de los teóricos del documental más citados hasta la fecha, decide explorar, en el capítulo con el que inaugura su libro *Rhetoric and representation in nonfiction film* (1997), los intersticios, trampas y puertas secretas del cine de no ficción, un concepto que él decide utilizar en muchos pasajes de su ensayo como sinónimo de ‘documental’, pese a la controversia que tal equiparación provoca en otros pensadores del cine³.

Antes de empezar su aproximación personal a las paredes maestras del cine de no ficción, Plantinga reconoce, en una especie de *captatio benevolentiae*, que los factores que lo separan de su polo opuesto son ciertamente imprecisos, sobre todo si realizamos dicha confrontación teniendo en cuenta el lugar que el documental ocupa dentro del conjunto conformado por los llamados discursos de sobriedad, con quienes mantiene una relación en cierto modo compleja. En efecto, tal y como señala Bill Nichols en *La representación de la realidad*, el documental, pese a mantener un fuerte parentesco con este tipo de narrativas, entre las que encontramos, asimismo, las de la ciencia, la economía, la política o la religión, por citar sólo algunas, «nunca ha sido aceptado como igual» (1997: 32). Nichols argumenta que, aunque comparte con estos discursos el recurso a la palabra, la preocupación por la realidad social y la búsqueda de una respuesta colectiva, el documental ha quedado marginado de ese conjunto de «vehículos de dominio y conciencia» (1997: 32) debido «a las compañías imagísticas con que se codea» (1997:

³ Entre ellos se encuentran Paul Ward, para quien, si bien todos los documentales pertenecen al campo de la no ficción, no todo lo que habita en este terreno puede considerarse como cine documental (2005: 7).

33), mucho menos poderosas a nivel pragmático y expositivo que los textos orales o escritos. «Las imágenes pueden fascinar pero también distraen. La fuerza productiva reside en las palabras. El documental también puede basarse en palabras pero la función de éstas es en parte distraernos de las imágenes a las que acompañan», concluye el teórico norteamericano (1997: 33)⁴. Asimismo, es necesario añadir a este respecto que si, desde sus orígenes, la relación que el documental ha mantenido con los discursos de sobriedad ha sido de por sí problemática, en la actualidad se ha vuelto todavía más complicada con la llegada del cine digital y la consolidación de la telerrealidad y de Internet. Así lo sostienen Josep Maria Català y Josetxo Cerdán en un momento de su artículo, significativamente titulado «Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy»:

Quando todo es digital, una suma de bits, ya no quedan espectros a los que acudir, ni sombras a las que rendir homenajes. Esa onto-ética baziniana no solo está en crisis sino que se ve rechazada por la nueva naturaleza de los media (2007/2008: 9).

Ciertamente, la revolución tecnológica de la que estamos siendo testigos desde hace algunos años ha transformado profundamente el carácter de la relación que existía entre el mundo histórico y la imagen, que ahora puede manipularse digitalmente. Sin embargo, y posicionándonos a este respecto del lado de Stella Bruzzi y Brian Winston, no consideramos que esta transformación haya perjudicado o pueda hacerlo en un futuro próximo la reputación del cine documental, sino que, contrariamente, lo ha vuelto todavía más interesante, complejo y productivo (Bruzzi, 2006: 6). «The post-Griersonian documentary should be as various in its forms as is the fiction cinema», sostiene Winston refiriéndose a las nuevas formas que ha adoptado el documental en la posmodernidad (1995: 258).

Tras esta aclaración, y de nuevo postergando la definición de lo que para él significa y supone el cine de no ficción, Plantinga arremete contra quienes, siguiendo la estela de André Bazin –como sería el caso de Jean-Louis Comolli, Jacques Aumont o el de algunos de los documentalistas más representativos del *direct cinema*, como Albert

⁴ En 1936 Walter Benjamin aludió ya, en su artículo «El arte en la época de su reproductibilidad técnica», el siempre sospechoso papel que juega la imagen a la hora de abordar la realidad. Así, refiriéndose a la técnica cinematográfica en general, señaló lo siguiente: «Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible» (1982: 43).

Maysles, Richard Leacock y Frederick Wiseman—, sostienen que toda manipulación del material cinematográfico —como la que tiene lugar, por ejemplo, en la misma sala de edición o en el momento de elegir qué porción de la realidad se registra— instala en la película una aura de ficción, alejándola así de la pura y prístina transparencia —o de la discreción de la prácticamente invisible ‘mosca en la pared’, recurriendo a la terminología del *direct cinema*— que tendría que caracterizar al cine de no ficción. Para Plantinga, este planteamiento resulta más que cuestionable, en tanto que, tal y como él arguye, si se considera que cualquier manipulación del material es ficción, entonces sea cual sea la película o el registro audiovisual al que nos queramos referir pertenecerá, inevitablemente, a dicho terreno. Y respecto a esta cuestión se pregunta lo siguiente:

For how could any film present reality transparently, or offer reality *itself* rather than a representation of reality? If that is our requirement for nonfiction films, then we must admit that none exist (1997: 11).

De la misma forma, Plantinga pone también en suspenso otras aproximaciones que, aunque hechas desde planteamientos opuestos al de Aumont y compañía, le parecen igualmente imprecisas a la hora de proponer una acepción adecuada del cine documental. Entre ellas destaca, por la popularidad que ha adquirido y por las controversias que ha ido levantando a lo largo de la historia de la teoría del cine, la del considerado como el padre del documentalismo británico, John Grierson, quien, en la reseña que escribió de *Moana*, de Robert J. Flaherty, en 1926, definió el documental como la forma de tratar creativamente la realidad, dejando fuera de esta etiqueta, por lo tanto, aquellas cintas puramente informativas que desestimaran la importancia de la dramatización a la hora de representar los distintos asuntos de la actualidad. Sin embargo, para Plantinga, esta definición cae igualmente, aunque en sentido contrario, en el relativismo del que también es víctima la postura escéptica de quienes sostienen que toda manipulación implica la pertenencia inevitable del metraje a las tierras de la ficción. «Does not fiction also explore actual political, religious, and personal issues?», le pregunta a Grierson, a quien también reprocha que no delimite como es debido los conceptos de realidad y actualidad (1997: 13). También Winston cuestiona la aproximación griersoniana al documental en *Claiming the Real*, cuando, considerándola una auténtica arma de dos filos, concluye que su formulación es en sí misma contradictoria y polémica. «The supposition that any ‘actuality’ is left after ‘creative

treatment' can now be seen as being at best naive and at worst a mark of duplicity», declara en un momento de su ensayo, posicionándose en el mismo lugar que Plantinga (2006: 11). Por su parte, Stella Bruzzi rebate también, en *New Documentary*, tales planteamientos, al sopesar que, tanto desde un extremo –el representado por Bazin, que abogaría por una representación objetiva de la realidad– como desde su contrario –en el que ella sitúa a Baudrillard (quien considera que la realidad no es más que una imagen), pero en el que, en esta discusión, podría situarse también Grierson–, anulan radical e injustificadamente la diferencia entre un campo y otro. «A documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational», argumenta atinadamente a este respecto (2006: 6).

Por lo tanto, para Plantinga, igual que para Winston y Bruzzi, así como también, como veremos a continuación, para Nichols, la distinción entre el cine de ficción y el de no ficción no debe hacerse ni partiendo del grado de elaboración, manipulación o tergiversación del material filmado o de la misma realidad que se registra –pues, de acuerdo con otros teóricos del cine, como Michael Renov o Noël Carroll, da por sentado que tanto una cara como la otra del binomio contienen necesariamente numerosos elementos y estrategias característicos de su contraparte⁵–, ni tampoco sopesando la dosis de creatividad con la que se decida moldearla cinematográficamente. Para todos estos pensadores, la anteriormente referida distinción entre un polo y el otro tiene que asentarse, más bien, en la función social que juegue la película dentro y fuera de la sala de cine, así como en el tipo de expectativas y convenciones con las que el espectador acuda a verla. Estas expectativas estarán modeladas, por un lado, por la información con la que se publicite y se presente el film y, por el otro, por la educación audiovisual de cada sujeto, esto es, por los conocimientos que éste tenga del cine documental como práctica fílmica utilizada para representar la realidad social y el mundo histórico (Plantinga, 1997: 21). Tal y como defiende Bruzzi, al asentar las bases del documental en la recepción que se hace del mismo –una recepción, por otra parte,

⁵ En la introducción de *Theorizing Documentary*, Renov afirma que el documental «shares the status of all discursive forms with regard to its tropic or figurative character and that it employs many of the methods and devices of its fictional counterpart». Esta consideración lo lleva a rechazar el concepto mismo de 'no ficción' en tanto que categoría operativa, pues, en efecto, su propio nombre excluye los elementos de ficción que, en realidad, habitan en ella (1993: 3). Por su parte, Carroll considera que la distinción entre el cine de ficción y el de no ficción no debe hacerse a partir de las técnicas y estrategias formales propias de cada uno, justamente porque, tal y como él mismo sostiene, «when it comes to technique, fiction and nonfiction filmmakers can and do imitate each other» (1996: 286).

que es consciente y asume las trabas, desvíos y complicaciones que tienen lugar inexorablemente en cualquier proceso de representación cinematográfica—, evitamos que éste quede invalidado como objeto y como práctica fílmica (2006: 7). Así lo argumenta igualmente Winston cuando, en el capítulo de su ensayo dedicado precisamente a desplegar su propia teoría ‘post-griersoniana’ del cine documental, anota lo siguiente:

Grounding the documentary idea in reception rather than in representation is exactly the way to preserve its validity. It allows for the audience to make the truth claim for the documentary rather than the documentary implicitly making the claim for itself (2006: 253).

De igual forma, en *La representación de la realidad* Nichols considera que el hecho de que, por un lado, los rasgos estructurales y formales más característicos de este tipo de cine —como podrían ser «la dependencia de las pruebas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento», así como «la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto» (1997: 55)— pueden darse igualmente dentro de una película de ficción, y que, por el otro, los documentales pueden llegar a ser considerados por los más acérrimos defensores de las teorías posmodernistas como una ficción «con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra» (1997: 149), no significa que entre un lado y el otro de esta compleja y a veces difusa línea divisoria no existan importantes diferencias. Coincidiendo con Plantinga, Bruzzi y Winston, Nichols sostiene que aquello que distingue en última instancia al documental del resto de formatos audiovisuales se encuentra en un lugar extrínseco al texto, concretamente en los «supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado» del mismo (1997: 55). De esta manera, mientras que el espectador de una película de ficción leerá el mundo representado en el film más como una similitud que como una réplica, aquél que se adentre en una construcción documental la considerará «como una representación del mundo histórico en vez de como una semejanza o imitación del mismo» (1997: 153).

En definitiva, podemos decir que el estatuto —ficticio o documental— que el espectador otorgue a un film, y, en consecuencia, el hecho de que éste proyecte en él unas u otras expectativas, depende, en gran medida, del peritexto (el título, el subtítulo, los créditos, etc.), así como también del paratexto (reseñas y críticas periodísticas que se publiquen de la película, entrevistas con su director, carteles y anuncios publicitarios,

etc.). En uno y otro caso, se trata de informaciones que, al presentar la obra como ficción o como no ficción, pueden modificar las expectativas originales que el público pueda tener con respecto a la película y orientarlas en una dirección u otra. Pero, ¿qué se promete, en esos peritextos y paratextos, al potencial espectador del documental? Pues, en primer lugar, que las imágenes y sonidos contenidos en el metraje tienen, como señala Nichols, «una relación indicativa con el mundo histórico» (1997: 58), esto es, y ahora citando a Plantinga, que «the states of affairs represented are asserted to occur in the actual world as portrayed» (1997: 17). Con ello se establece un pacto con el espectador similar al que, desde el ámbito de la literatura, la antropología o la historia, sella la validez del testimonio. En efecto, igual que éste, el documental puede ser considerado como un quehacer que no se acaba en sí mismo, por cuanto que incluye, en su recorrido, la valoración y la validación –el fallo, en definitiva– que sobre éste debe hacer el espectador. Es a partir de este pacto, por tanto, que resulta comprensible que Plantinga entienda el documental no tanto como una modalidad textual y audiovisual sino, más bien, como un «tipo de lectura» (1997: 20). Finalmente, la respuesta a la pregunta sobre el sentido del cine documental gira en torno a una cuestión de recepción: «the difference is to be found in the mind of the audience», corrobora Winston a este respecto (2006: 253).

Ahora bien, del mismo modo que, tal y como comprobamos en páginas anteriores, entre el ‘pacto autobiográfico’ y el ‘pacto novelesco’ han germinado en los últimos años ciertos híbridos –como sería el de la autoficción– que juegan con las normas y códigos de ambos registros, también en esa tierra de nadie que separa y al mismo tiempo une el cine de ficción con el de no ficción hallamos algunos ejemplos ciertamente significativos que operan de un modo similar. Por un lado, y moviéndose de la ficción al documental, destaca el *mockumentary*, también conocido como *fake*, falso documental o, como irónicamente lo traduce del inglés Jordi Sánchez Navarro, «mofumental (de documental y mofa)» (2005: 90). El *mockumentary* podría definirse como un tipo complejo de discurso que, surgiendo de un amplio abanico de intencionalidades –que van desde la parodia y la sátira hasta la búsqueda de un mejor resultado dramático de la cinta–, se organiza alrededor de un relato inventado que «se apropia de los *estilos de representación* de los códigos y convenciones del verdadero documental» (Hight, 2007/2008: 179). Cine, por lo tanto, indudablemente autorreflexivo e intertextual –pues, como bien señala Eve Oishi, «call into question the

reliability of all images» (2006: 197)—, la imitación que en él tiene lugar de los atributos del referente al que parodia no siempre resulta reconocida como tal desde un principio por el espectador, hecho del que se deriva su carácter de simulacro disfrazado que, en ocasiones, durante tantos minutos de la cinta puede desconcertar y confundir al público⁶. También ubicado en el mismo espacio limítrofe que el *mockumentary*, pero realizando un movimiento distinto —concretamente, y como bien vislumbra Cerdán, aquel que parte del mundo histórico, materia prima de todo documental, para acabar incursionando en el campo de la ficción (2005: 128)— hallamos el híbrido conocido como ‘docudrama’. Documental por lo general pensado para emitirse en el medio televisivo, en el docudrama «la realidad está enteramente reconstruida» (Barroso, 2005: 175), en tanto que en él se incluyen escenas en las que o bien los actores sociales se interpretan a sí mismos, o bien los encarnan actores profesionales. En consecuencia, y a diferencia del documental convencional, en el que, como señalamos, se perjura que aquello que se ha inscrito en el fotograma ha ocurrido realmente en el mundo social, en el docudrama dicha aseveración se da de un modo mucho más oblicuo, esto es, mediante la analogía que se establece entre la realidad y la recreación que de ésta haga la película en cuestión (Plantinga, 1997: 22). Según el parecer de Nichols, es precisamente esta analogía la que pone en peligro la credibilidad de este tipo de artefactos audiovisuales, puesto que en toda reconstrucción «se produce una ruptura en el nexo indicativo entre imagen y referente histórico» (1997: 52).

Hecho este breve paréntesis, necesario para aludir a dos de los híbridos audiovisuales que más resonancia están teniendo en la teoría y crítica del cine contemporáneos⁷ y que, a primera vista, podría parecer que ponen en duda la validez del ‘pacto documental’, hay que apuntar ahora que, si existe algo —además del tipo de recepción que del film pueda hacer el espectador—, que delinee, con más o menos

⁶ Como ejemplos de *mockumentaries* Plantinga cita el trabajo de Mitchell Block, *No Lies* (1973), en el que una joven —que en realidad es una actriz— confiesa y describe ante pantalla la ficticia violación de la que fue víctima, y *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978), un falso documental que reflexiona sobre las convenciones de las películas domésticas.

⁷ La larga lista de ensayos y monografías centradas en el falso documental y en otras hibridaciones similares así lo demuestran. Mientras que en el ámbito español destacan las compilaciones de artículos *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (Sánchez-Navarro; Hispano, 2001) y *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Ortega, 2005), en el terreno anglosajón merece la pena mencionar *No Other Way to Tell It: Dramadoc/docudrama on Television* (Paget, 1998), *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality* (Hight; Roscoe, 2001) y *F is for phony. Fake Documentary and Truth's Undoing* (Juhasz; Lerner, 2006).

precisión, los contornos de lo que se ha convenido en llamar cine documental, es el conjunto de postulados éticos que se circunscribe y se desprende de él –esto es, un cierto grado de honestidad y de responsabilidad del cineasta para con el espectador y para con los actores sociales que participen en su filmación. En efecto, en tanto que «forma audiovisual que trata preferentemente sobre los sujetos» (Català; Cerdán, 2007/2008: 11), en tanto que «registro de una mirada» –la del realizador sobre el mundo que decide registrar (Nichols, 1997: 119)– y, finalmente, en tanto que práctica política por naturaleza –pues «invita a la sociedad a observar a sus propios individuos y sus propias preocupaciones» (Chanan, 2007/2008: 94)–, todo documentalista debería sustraerse del arte del engaño sistemático, un método que roza la amoralidad y que, si se pusiera en práctica, desestabilizaría aún más la relación de poder que ya de por sí suele darse entre el cineasta y los agentes sociales que su cámara captura, por un lado, y, entre el cineasta y los espectadores que acuden a ver el resultado final, por el otro. En este sentido, por tanto, y tal y como así lo sostienen Català y Cerdán, «el documental no tiene por qué estar basado en la verdad visual para seguir siendo documental, pero en lo que no puede estar basado es en la mentira, tenga esta las características que tenga» (2007/2008: 13). No sería este el caso de los *mockumentaries* a los que hemos aludido anteriormente, pues, aunque la revelación del carácter ficticio del material filmado no tenga lugar muchas veces hasta la aparición de los créditos finales de la película, el cineasta termina informando al espectador del engaño al que lo ha estado sometiendo. Además, se trata de un engaño que no se erige como un fin en sí mismo, pues, tal y como apunta Fernando de Felipe, la mayoría de falsos documentales «aspira no ya a confundir a sus potenciales espectadores (...), sino a reactivar la conciencia crítica de su auditorio, cuando no a provocar deliberadamente la risa cómplice» (2001: 36). Por el contrario, sí violarían dichos principios éticos fundamentales los documentales que, persiguiendo fines puramente propagandísticos o publicitarios, tergiversaran a conciencia la realidad histórica. Este sería el ejemplo de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), en el que Leni Riefenstahl intenta hacer creer al espectador que el Congreso de Nuremberg tuvo lugar, tal y como apunta Nichols en su artículo titulado «Cuestiones de ética y cine documental», «con independencia del cineasta, cuando en realidad el suceso se había orquestado con el objetivo de filmarlo» (2007/2008: 40). Cuando, en estos casos, la mentira sea descubierta por el público, éste «tildará al realizador de incompetente y deshonesto o recalificará el documental como cinta

propagandística o publicitaria ya que intencionadamente se ha simplificado, idealizado, distorsionado y fabricado una realidad» (Plantinga, 2007/2008: 50).

Tanto la tentativa de Plantinga como la de Bruzzi, Renov, Carroll, Winston y Nichols de establecer los parámetros que definan aquello que se ha acordado en llamar documental tienen en cuenta la dosis de complejidad, subjetividad, reflexión e hibridación que se ha apoderado de una gran franja de las películas que, dentro de este campo, se han estrenado en las últimas décadas –una ambigüedad que, como vimos, ha acarreado en algunos casos cierta dificultad a la hora de interpretar dichos textos fílmicos como ficción o no ficción. Esta flexibilización y disparidad de ingredientes, estrategias y puntos de vista que se han sumado a la práctica documental contemporánea queda justificada, en el ámbito de la teoría, precisamente por el hecho de redefinir el cine documental no tanto por su grado de vinculación con la realidad o por su dosis de creatividad, sino por la lectura que de él hace o deja de hacer el espectador⁸. Está claro que si éste último asume el inevitable proceso de mediación y manipulación que habita en toda realización fílmica –esto es, que no lee como un fracaso o como una pérdida de efectividad documental la imposibilidad de capturar la realidad objetiva y cristalinamente–, entonces este tipo de cine puede, finalmente, abandonar «its limited, and always serious, tone» (Winston, 2006: 254) en aras de una marcada y estilísticamente mucho más variada subjetividad y experimentación; puede, en definitiva, y en palabras de Bruzzi, ser interpretado como un acto performativo, capaz de hacerle visible al espectador «the impossibilities of authentic documentary representation» (2006: 185).

A consecuencia de la fluidez que se ha apoderado de la definición y evolución misma del cine documental, autores como Plantinga o Nichols –ambos proclives a establecer genealogías y categorías documentales– se han visto obligados a acoger, en sus respectivas clasificaciones, las nuevas formas del documental contemporáneo. De este modo –y además de reconocer que existe un abanico específico de películas, entre las que destaca *JFK*, de Oliver Stone (1997: 23), cuya pertenencia a uno u otro campo es prácticamente imposible de discernir–, Plantinga dedica un capítulo entero en su monografía a aquellas ‘voces’ del documental –como la abierta y la poética– que se escapan de su vertiente más formal, es decir, de aquella que se estructura a partir de la

⁸ En este sentido, el documental ya no puede pensarse como un objeto aislado, sino, más bien, como una cuestión relacional en la que intervienen diferentes elementos.

que tradicionalmente se ha considerado la función por antonomasia del documental, esto es, la de suministrar información al espectador, ya sea a través de la explicación, la observación o la exploración de la realidad social (1997: 171)⁹. Para Plantinga, y en contraposición con la voz formal –contundente, plena e incuestionable– las voces abierta y poética del cine de no ficción estarían o bien revestidas de una menor autoridad epistémica –en el caso de la voz abierta, propia por ejemplo del *direct cinema*, en el que las preguntas y las respuestas no se formulan de un modo tan concluyente como en los documentales inscritos dentro de la voz formal– o bien completamente desposeídas de ella –en el caso de la voz poética, que, centrada en intereses fundamentalmente estéticos, abarcaría desde el documental poético al reflexivo, pasando por el paródico y por el cine vanguardista (1997: 106).

Por su parte, Nichols se ve impelido a ampliar, en 1994, la categorización de modalidades de producción documental que estableció en la primera edición de *La representación de la realidad* (publicada originariamente en inglés en 1991 bajo el título de *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*) para tener en cuenta, así, el documental performativo, un tipo de metraje que, contrariamente al documental formalmente más clásico, pone el acento «en las cualidades evocativas del texto, no en su representacionalismo» (2003: 209), al integrar en el relato «la dimensión afectiva de la experiencia desde el punto de vista del autor» (2003: 203)¹⁰. Esta modalidad, que centrará nuestra atención en el apartado dedicado a las relaciones entre el documental y la posmemoria, se sumaría, pues, a aquellas cuatro que hasta esa fecha Nichols había establecido en su personal categorización: la modalidad expositiva, marcadamente didáctica y estructurada a partir de un relato omnisciente que se dirige directamente al

⁹ A diferencia de Nichols, quien, como veremos a continuación, prefiere esbozar su personal tipología de documentales a partir de sus posibles modos de representación, Plantinga recurre, para hacerlo, a la terminología de la ‘voz’, entendida como la actitud general que rige el discurso en torno al que se estructura una película determinada. Tal predilección se explica, de hecho, por la concepción misma que tiene del cine de no ficción, al que considera ya no como una representación –es decir, como un género de imitación, que reproduce lo real–, sino más bien como un género retórico –o, en otras palabras, como un género que, como ya apuntamos líneas más arriba, asevera algo sobre lo real (1997: 38).

¹⁰ Debemos entender estas modalidades de representación del mismo modo en que las considera Nichols, esto es, como «patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos» (1997: 65). Se trata de sistemas transnacionales que, si bien resultan predominantes en una época determinada, atraviesan distintos periodos históricos y, por tanto, pueden coexistir unos con otros. Eso sí, tal y como señala el teórico estadounidense, «la aparición de un nuevo modo se produce a resultas del reto y el enfrentamiento con respecto a una modalidad previa» (1997: 54).

espectador con la voluntad de proporcionarle una argumentación pretendidamente objetiva y racional acerca de la realidad¹¹; la modalidad de observación, propia del *direct cinema*, caracterizada por la voluntad del realizador de intervenir lo mínimo posible en el retrato –generalmente exhaustivo– del mundo histórico que su cámara va registrando¹²; la modalidad interactiva, factible a finales de los años cincuenta gracias a la utilización de equipos ligeros de registro sonoro sincronizado, que permitieron al cineasta «actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película» (Nichols, 1997: 79), esto es, a intervenir abiertamente en el desarrollo de la trama, sobre todo mediante una relación conversacional con los sujetos protagonistas del film¹³; y, finalmente, la modalidad reflexiva, instaurada de modo definitivo a partir de los años ochenta, cuando algunos documentalistas como Errol Morris, Ross McElwee o Trinh Minh-ha, entre otros, decidieron realizar un tipo de documental cuyo tema vertebral no fuera tanto el mundo histórico en sí mismo, sino el cuestionamiento y la meditación sobre las convenciones, códigos y estrategias narrativas utilizadas tradicionalmente para representarlo. Teniendo en cuenta este hecho, por lo tanto, es natural que sea precisamente esta modalidad –de la que, como veremos, se derivará, a finales de la década de los ochenta y a principios de la de los noventa, la modalidad performativa– la que ponga sobre la mesa el carácter híbrido o ‘impuro’ de todo film, al tiempo que, de acuerdo con los postulados del postestructuralismo, arroje una contundente sombra de sospecha a la pretendida capacidad del cine de representar límpidamente la realidad. Así lo corrobora Nichols cuando afirma lo siguiente:

¹¹ Esta modalidad prevaleció desde principios de la década de los años treinta, una vez el documental quedó definitivamente asentado e institucionalizado como práctica cinematográfica propiamente dicha, hasta principios de la década de los sesenta, cuando el sonido dejó de ser asincrónico. Nichols pone como ejemplos significativos de esta modalidad los documentales *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936), *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1945) y *Victory at Sea* (1952, M. Clay Adams), así como las noticias que han alimentado los telediarios a lo largo de la historia de la televisión (1997: 68).

¹² Como ejemplos paradigmáticos de documentales puramente observacionales, Nichols propone y explora buena parte de la filmografía de Frederick Wiseman, de la que destaca *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968) y *Hospital* (1970). Nichols prefiere obviar como ejemplos de esta modalidad los documentales más representativos del *cinema vérité* –como serían *Les racquetteurs* (Michel Brault y Gilles Groulx, 1958) o *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960)–, en tanto que considera que, si bien hay quienes sostienen que el *direct cinema* y el *cinema vérité* son intercambiables, éste último, al incluir el recurso de la entrevista y una mayor presencia en el metraje de un documentalista que ya no actúa como observador sino como provocador de la realidad profílmica, formaría parte de la modalidad interactiva (1997: 72-73).

¹³ Además de la obra de Rouch, Nichols ilustra esta modalidad con otros trabajos de distinta índole y procedencia, como serían *Shoab* (Claude Lanzmann, 1985) o *Hotel Terminus* (Marcel Ophüls, 1988), entre otros.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica de la cultura occidental (1997: 97-98).

Con respecto a la famosa categorización de Nichols, es necesario añadir que, en un ensayo posterior –concretamente en *Introduction to Documentary*, publicado en 2001– el teórico estadounidense no sólo rebautiza la modalidad interactiva con el nombre de «modalidad participativa», sino que, además, traslada el inicio de su particular cronología documental a finales de la década de los años veinte, en la que, según sostiene, surge la modalidad poética, que se caracterizaría por sacrificar «the conventions of continuity editing and the sense of a very specific location in time and space» y por crear asociaciones y patrones «that involve temporal rhythms and spatial juxtapositions» (2001: 102). Sería ésta, por lo tanto, la modalidad representada por el cine de vanguardia de base fotográfica, concretamente por películas como *Rain* (Joris Ivens, 1929), *Play of Light: Black, White, Grey* (Laszlo Moholy-Nagy, 1930) o *L'Age d'or* (Luis Buñuel, 1930), todas ellas intentos de representar la realidad a partir de la fragmentación de la misma en subjetivas, abstractas e incoherentes impresiones y perspectivas (2001: 103).

Asentadas brevemente las bases que, según Nichols, rigen cada una de estas seis modalidades, podemos constatar cómo las dos últimas –la reflexiva y la performativa– se inscriben y se explican, en parte, a partir del giro epistemológico de la posmodernidad. Este giro ha conllevado, entre otras cosas, que el interés que en otro tiempo las ciencias sociales y las humanidades prodigaban a conceptos absolutos como los de objetividad, realidad y verdad haya sido sustituido por una manifiesta atención a un tipo de referente de carácter sígnico, intertextual o declaradamente subjetivo, como serían, en el caso que nos concierne, el que supone el propio lenguaje audiovisual, la tradición e historia del cine o la vida íntima y personal del cineasta. En este sentido es urgente aclarar que, aunque las nociones de realidad e individualidad han sido puestas bajo sospecha –o, directamente, han sido condenadas a muerte por las posturas más

extremistas¹⁴—, y pese a que las últimas tendencias del cine documental podríamos decir que han provocado que éste pierda su ‘pureza’ original (Cerdán, 2005: 111) —en tanto que se han despojado de todo pudor a la hora de autoproclamarse construcciones y de cortejar el tentador terreno de la ficción y la experimentación—, éstas no pueden ser leídas, en nuestra opinión, como un simple juego retórico o como un entramado infinito de vueltas de tuerca sin sentido. Para empezar porque, si bien es cierto que en los últimos años ha predominado un tipo de producciones que precisamente apela al carácter mediático, fabricado y, en ocasiones, falaz de las representaciones y discursos de la contemporaneidad, también es verdad que la mayor parte de ellas, en tanto que inscritas en una práctica «de veracidad expresa» (Plantinga, 2007/2008: 50) como es la del documental, están al mismo tiempo intensa e indefectiblemente arraigadas en lo social y, en muchos casos, también en lo político. De este modo, muchas de las transformaciones y giros que, dentro del paradigma posmoderno, están teniendo lugar dentro del epicentro del género han contribuido, sorprendentemente, no sólo a renovarlo formalmente, sino también a que el espectador recupere la confianza en lo real y en la posibilidad de que éste pueda ser representado de un modo crítico y colectivamente enriquecedor.

Para ilustrar este hecho sólo hay que pensar, sin ir más lejos, en la extensiva presencia que está adquiriendo, en el cine documental contemporáneo, la primera persona, esto es, la voz de un cineasta que, además de dirigir, suele actuar e interactuar con los sujetos que su cámara registra. Se trata ésta de una «nueva modalidad del discurso» (Chanan, 2007/2008: 87) que, a simple vista y al privilegiar la mirada y el estar en el mundo de aquél cuyo lugar tradicionalmente se ha situado siempre detrás de la cámara, podría leerse únicamente como un síntoma más del individualismo narcisista que impera en la actual sociedad de consumo. Sin embargo, si bien dicha consideración no deja de ser parcialmente cierta, también es verdad que precisamente esta proclividad a la autofilmación —de nuevo posible, a nivel técnico, gracias a los medios digitales y a su facilidad de acceso y de uso— ha permitido, por un lado, dar voz y visibilidad a quienes, dentro del sistema institucional, difícilmente pueden encontrar un espacio en el

¹⁴ Dichas posturas consideran, por un lado, que en este mundo ‘hiperreal’ todo es un gran ‘simulacro’ en el que resulta imposible discernir entre lo falso y lo verdadero, la imagen y el referente, la realidad y sus representaciones (Baudrillard, 1993: 11) y, por el otro, que la identidad es pura narratividad, mera ficción (Robin, 1996: 37).

que proyectarla¹⁵, y, por el otro, conseguir que el público reflexione mucho más activamente no sólo acerca de los engranajes de la propia representación audiovisual, sino, finalmente –y no por ello menos importante– acerca del propio sujeto humano y del mundo que le ha tocado habitar. De modo parecido lo entiende Chanan, cuando, refiriéndose a la filmografía de Michael Moore y a otros documentales que se mueven en una órbita parecida, afirma lo siguiente:

No nos hallamos ante la reencarnación del espíritu revolucionario de los años sesenta y setenta ni mucho menos, pero la verdad es que, a su manera, estas películas animan a cuestionar la hegemonía del neoliberalismo por medio de la desobediencia y el debate (2007/2008: 93).

Asimismo, y tal y como veremos más adelante, también la representación documental de la historia y la memoria colectivas y personales, especialmente cuando éstas se presentan teñidas de violencia, opresión y muerte, ha incorporado, en los últimos años, una multiplicidad de estrategias, formatos y modalidades discursivas – como serían las del humor, la animación, la inclusión de personajes ficticios o de fragmentos de películas familiares, así como la práctica extensiva del *found footage*, también conocido como ‘cine de compilación’ o ‘cine de metraje encontrado’– que hubieran sido inimaginables en los tiempos en los que la imagen era interpretada únicamente como simple evidencia histórica o como un eficaz, aunque tramposo, vehículo de propaganda. Tampoco aquí la convergencia en un mismo metraje de las maleables fronteras que separan ficción y no ficción, imaginación y materialidad, observación y ensayo, ironía y seriedad, ha supuesto ni mucho menos una traba a la hora de considerar muchos de estos trabajos como referentes indiscutibles dentro de la tradición del documental histórico y/o político.

Sea como sea, y antes de adentrarnos en las igualmente complejas y fascinantes relaciones que se establecen entre el cine documental y la representación de la historia, la memoria y la posmemoria, podemos afirmar, a modo de conclusión de todo lo dicho hasta ahora, que, bien se trate de documentales interactivos, reflexivos o performativos, bien recurran éstos a la primera persona como instancia enunciativa, a la reapropiación

¹⁵ Este sería el caso, por ejemplo, de ciertas comunidades indígenas, que han encontrado en el vídeo un sugerente instrumento de expresión identitaria, o, también, del movimiento piquetero, que tras la gran crisis económica que asoló Argentina en el año 2001, tomó las cámaras para mostrar una realidad –la de la pobreza y la de la lucha obrera– que los grandes medios de comunicación querían mantener oculta, convirtiendo con ello la práctica fílmica en una arma de «contra-información» y de «militancia» (Ruffinelli, 2005: 338).

y reconstrucción de materiales de archivo, a las referencias intertextuales o a los guiños paródicos, los nuevos caminos que está tomando el documental en la posmodernidad funcionan –excepto en aquellos casos basados en la mentira y el engaño injustificado– como ‘invenciones veraces’, esto es, como estrategias narrativas que, al rechazar las pretensiones de objetividad y verdad de la Historia en mayúsculas, consiguen lo que muchos de los documentales de corte más clásico no logran por ningún medio: hacer que la realidad –con toda la absurdidad y las paradojas que puedan llegar a caracterizarla– se vuelva, finalmente, creíble.

3.2. Historia y memoria en el cine documental contemporáneo

Tras la suma de aproximaciones que, desde la teoría, se han hecho en los últimos años al cine documental –planteamientos que, como hemos corroborado líneas más arriba, parten de la problemática relación que esta práctica fílmica mantiene con la realidad, o, dicho de otro modo, con el mundo histórico–, subyace una de las facetas claramente más genuinas –pero al mismo tiempo también más controvertidas– de este tipo de trabajos fílmicos. Nos estamos refiriendo a su dimensión histórica o, recurriendo a las palabras de Marc Ferro, que aluden, en su caso, al cine en general, a su papel como «agente y fuente de la historia» (1980: 11).

En efecto, prácticamente desde sus orígenes y hasta el día de hoy, el cine documental no sólo se ha fijado en el presente –esto es, en la representación del mundo histórico en el que habita el cineasta o en la de una realidad social que, si bien le resulta espacial y culturalmente ajena, tiene lugar de modo simultáneo a la suya–, sino que también ha tratado de reflejar capítulos pretéritos de la historia universal. Así, descubrimientos geográficos y científicos, guerras civiles y mundiales, batallas y rebeliones populares, reinados y dictaduras, biografías de destacadas personalidades públicas o la propia historia del cine se han convertido no sólo en el argumento central de muchas películas y series televisivas de ficción –que han encontrado en la Historia un filón de notables dimensiones de temas, tramas y personajes–, sino que, en el caso que nos concierne, han sido objeto de una labor de investigación, a veces ardua y extensa, por parte de un buen número de documentalistas que se han decidido a ilustrarlos y a reflexionar sobre ellos con los recursos y posibilidades del lenguaje audiovisual.

Es precisamente mediante dichas revisitaciones que podemos afirmar que el cine y la televisión –y, dentro de este ámbito, destaca el documental, «consensuado hoy más idóneo que la ficción para dar vida a un referente histórico», tal y como sostiene Vicente Sánchez-Biosca (2005: 38)¹⁶– se constituyen, desde variantes, estilos y puntos

¹⁶ También José Enrique Monterde considera que el documental resulta mucho más efectivo que la ficción a la hora de reflexionar y divulgar el pasado histórico –aunque eso sí, siempre desde un punto de vista ubicado en el presente. Así lo reconoce en su artículo titulado, precisamente, «Algunas observaciones sobre el documental histórico»: «La pluralidad de recursos de que dispone el documental histórico puede facilitar algunas opciones que parecen

de vista distintos, como medios retórica y visualmente privilegiados a la hora de evocar el pasado y de modelar un tipo de memoria que, sobre todo en el caso de las producciones que no están supeditadas a los sistemas de poder, se escinde de la memoria institucional y actúa, por lo tanto, como contrapoder, proponiendo «una visión del mundo inédita, que le es propia y que suscita una nueva toma de consciencia» (Ferro, 1980: 12). Es en este sentido, esto es, en tanto que promotor de un posicionamiento social y cultural determinado y difusor de una memoria popular y una tradición oral muchas veces acalladas por las instituciones, que el documental se erige, también, como ‘agente’ de la historia.

Por otra parte, si a la tendencia del cine a mirar hacia el pasado le sumamos la capacidad de la propia imagen audiovisual de constituirse como una huella de un presente que, en el preciso momento de quedar registrado, ya forma parte de la Historia, entonces tampoco puede sorprendernos que el cine y, posteriormente, la televisión, se hayan convertido –de modo similar a como lo hizo la fotografía desde su nacimiento, en 1816– en los archivos visuales y audiovisuales por antonomasia del siglo XX y, por ello, en una valiosa fuente de información y documentación históricas. Así lo sostiene Ferro cuando, en su ensayo sobre las relaciones que el cine mantiene con dicha disciplina, apunta lo siguiente:

El film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. (...) aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia (...). Cada película posee un valor como documento, sea cual sea su naturaleza aparente (1980: 26 y 67).

Sin embargo, de igual modo que, como apuntamos en el apartado anterior al hacer alusión a la tensa relación que, por su carácter eminentemente visual, el documental mantiene con los discursos de sobriedad, también el reconocimiento que el cine ha recibido como generador en sí mismo de documentos históricos no ha estado exento de ciertos recelos y prejuicios. En efecto, las imágenes –vinculadas en gran medida al artificio, a la manipulación y al engaño– son vistas como documentos poco fiables a ojos del historiador que se acerca a ellas con las lentes del positivismo más

menos factibles en el campo de la ficción; no sólo se trata de unas posibilidades interpretativas distintas –la ficción ‘se deja’ interpretar, el documental propone interpretaciones–, sino que la variedad y ductilidad de los materiales a disposición del cineasta permite abordar aspectos como la Historia cuantitativa o la Historia económica» (2004: 35).

ortodoxo. Así, y tal y como señala Ferro, «sin papeles, huérfana, prostituyéndose al pueblo, la imagen no podrá intimar con esos egregios personajes que constituyen la Sociedad del historiador: Artículos de leyes, Tratados de comercio, Declaraciones ministeriales, Órdenes operacionales, Discursos» (1980: 23-24). Si bien esta situación empezó a cambiar a partir de la década de los años treinta con la introducción, en el campo de la historiografía, de la *nouvelle histoire* y su interés por la microhistoria y la memoria y la cultura populares –y, por lo tanto, por el cine y otros documentos audiovisuales, que pasaron a ser leídos no sólo como espejos del pasado histórico sino también como valiosas informaciones sobre el presente en el que fueron producidos–, podemos decir que dicho escepticismo renace de sus cenizas –aunque, eso sí, transformado– en la contemporaneidad. En efecto, las suspicacias que ha provocado la introducción de la tecnología digital en la producción y posproducción de documentales, reportajes y noticiarios y la subsiguiente proliferación de «fraudes informativos» en los medios de comunicación (Fecé, 2001: 60), han degenerado, especialmente en los más férreos defensores del pensamiento posmodernista, en una absoluta descreencia en la veracidad y honestidad de todos ellos¹⁷.

Dicho esto, detengámonos ahora en listar las que consideramos las tres vías fundamentales mediante las cuales el cine documental –esa especie de almacén de la memoria de los tiempos modernos– ha tratado de establecer, a lo largo de su fascinante y controvertida historia, su diálogo con el pasado. Esta tríada de estrategias narrativas y retóricas estaría conformada, en primer lugar, por aquella que se decanta por aludir a un hecho histórico determinado a través de la ‘reconstrucción’ –ficticia, por lo tanto– del mismo. En segundo lugar, hallamos un tipo de narración histórica que se basa en las opiniones, monólogos, confesiones, entrevistas u otros relatos orales de los distintos

¹⁷ El primer «fraude informativo» que Josep Lluís Fecé considera digno de mención es la cobertura mediática, intencionadamente manipulada, que tuvo la Guerra del Golfo. A ésta le seguirían «el falso enterramiento de Timisoara, los conflictos en Somalia, las luchas entre *butus* y *tutsis*», así como reportajes como *The Connection* (Marc de Beaufort, 1996) –cuyo retrato sobre el tráfico de cocaína entre Colombia y el Reino Unido se descubrió que estaba totalmente reconstruido, actuado y, en definitiva, falsificado–, o *talk shows* como *Vanessa Show*, emitido en la BBC, cuyos participantes, en principio ciudadanos anónimos que acudían al programa para confesar sus penas, resultaron ser actores (2001: 59-60). Como es de suponer, en todos estos casos la reconstrucción está imbuida por el engaño –es decir, y citando a Winston, no es ni «sincera» ni puede «justificarse» de ningún modo (2006: 120)–, pues, al presentarse –bien sea en los títulos de crédito o bien en los textos paratextuales concernientes a la cinta–, no como ‘recreación’ sino como ‘realidad’, «el fraude difícilmente puede ser descubierto a partir del estricto análisis textual» (Fecé, 2001: 67).

actores sociales que participan en el documental. Dichos sujetos, entre los que a veces se cuenta el propio cineasta, pueden ser o historiadores, científicos, economistas, antropólogos, etc. que, desde el presente de la filmación y siempre circunscribiéndose dentro del ámbito de su especialidad, se refieren a un acontecimiento determinado ocurrido en otro tiempo, y/o testimonios directos que, por lo tanto, lo vivieron y, muchas veces, lo sufrieron, en carne propia. Finalmente, el tercero de los procedimientos más comunes con los que los documentalistas tratan de dar cuenta de alguna porción de la historia es aquel que recurre a la ‘apropiación’ de imágenes y materiales de archivo vinculados directa o indirectamente con el episodio u episodios sobre los que verse el film. Antes de centrarnos más detenidamente en cada uno de estos procedimientos, es necesario aclarar que, si bien hallamos documentales que se estructuran, como veremos, única y exclusivamente alrededor de uno de ellos, la mayoría de los trabajos que, dentro de este ámbito, proponen una lectura de algún evento o capítulo histórico, lo hacen eligiendo más de uno o incluso la totalidad de estas tres opciones.

En cuanto al proceso de ‘reconstrucción’ se refiere, cabe decir que, ya en los primeros años de vida del cinematógrafo, podemos encontrar ejemplos significativos de películas que, o bien por no contar con ninguna imagen ni documento de archivo de los hechos, o bien por querer reforzar dramática y narrativamente el relato, recurren a la recreación de los mismos haciendo uso de una artificiosa puesta en escena. Esta escenificación puede incluir, por lo tanto, decorados, maquetas y vestuario, así como la incorporación de actores, sean éstos profesionales del mundo del espectáculo que interpretan a quienes realmente participaron en el acontecimiento en cuestión, sean éstos testigos y supervivientes del mismo que, transcurrido un tiempo desde que ocurrieron los hechos, actúan ahora ante cámara para recrear el papel que jugaron en ese capítulo concreto del pasado. Así, desde las recreaciones que, a finales del siglo XIX y principios del XX, ponían en práctica productoras como Vitagraph para cubrir determinadas noticias –como sería la de la Batalla naval de Santiago de Cuba o la de San Juan Hill, ocurridas en 1898 (Winston, 2006: 120)–, pasando por conocidos documentales como *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922), *Las hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), *Nightmail* (Harry Wat y Basil Wright, 1936), *Les ordres* (Michel Brault, 1974), *Roses in December* (Ana Cardigan y Bernard Stone, 1982) o *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (Laurence Rees, 2005), todos ellos trabajos que se asientan

total o parcialmente en la puesta en escena de una determinada parcela de la realidad histórica, hasta llegar a los docudramas propiamente dichos, una tipología documental que, de unos años a esta parte, ha llegado a ocupar un espacio nada despreciable en la parrilla televisiva, podemos decir que las reconstrucciones –operativas no sólo para remitir al espectador a un capítulo lejano de la historia, sino también para ilustrar algún aspecto de su presente– no han dejado nunca de habitar, a veces controvertidamente, a lo largo y ancho de la historia del cine documental.

Antes de aproximarnos a la segunda de las vías para modelar cinematográfica o videográficamente la historia y la memoria –esto es, la de la inclusión de declaraciones y opiniones de expertos en una determinada materia o de otro tipo de testimonios– es necesario hacer un pequeño inciso en las relecturas, reutilizaciones y reflexiones que hoy en día se están llevando a cabo sobre el hecho de incorporar actores, decorados o maquetas a la hora de reconstruir ciertos hechos históricos. Para empezar, cabe decir que, si bien en sus orígenes estos tipos de maniobras nunca fueron puestas en duda –sino que, más bien, se leían o bien como licencias artísticas que el documentalista optaba o no por tomar, o bien como la única manera de ilustrar un acontecimiento que, por cuestiones cronológicas o logísticas, no se dejaba filmar directamente–, esta situación cambió a partir de la década de 1950. Así es, con el desarrollo de los equipos ligeros de registro sonoro, el acercamiento del documental al noticiario cinematográfico y el surgimiento de un nuevo periodismo televisivo que, de modo similar a lo que propugnaba el *direct cinema* en el ámbito cinematográfico, abogaba por el método de no intervención y observación de la realidad, las reconstrucciones y dramatizaciones de hechos reales comenzaron a perder el sentido que tuvieron originalmente y a ser vistas como una herramienta en segundo grado –y, de hecho, de segunda categoría respecto a otras opciones consideradas mucho más ‘auténticas’, como sería la de recurrir a las entrevistas de testimonios o de especialistas– a la hora de acceder y dar cuenta del mundo histórico. Así lo constata Fecé cuando, refiriéndose a las producciones pensadas para ser emitidas en la pequeña pantalla, afirma lo siguiente:

La información televisiva, y su culto al *directo*, han acabado por imponer y justificar unos procedimientos, ciertamente inventados por el *direct cinéma* y el *cinéma vérité*, que excluyen, en nombre de la ‘verdad’ o de la ‘transparencia’, la posibilidad de reconstrucción de unos hechos determinados (2001: 66).

Efectivamente, tanto «el cuerpo ‘de más’ del actor» (Nichols, 1997: 312) que interpreta a un personaje histórico –y con el ‘de más’ Nichols se está refiriendo al carácter inevitablemente mediado de su labor, esto es, a su función de engranaje entre «el texto y la vida a la que hace referencia» (1997: 312)–, como la utilización de otras técnicas y elementos comúnmente utilizados en el cine de ficción –como serían el vestuario, los decorados o una elaborada iluminación y puesta en escena–, brindan al espectador un acceso ciertamente distinto al mundo histórico. Es una puerta de entrada, en definitiva, que no puede estar regida por los mismos criterios de autenticidad que los que ponen en marcha aquellos documentales que prescinden de este tipo de estrategias en las que la construcción tiene lugar ya en el propio espacio profilmico. Sin embargo, dentro de esta coyuntura, y aunque pueda resultar un tanto paradójico, el periodismo televisivo ha convertido el *docudrama* en uno de sus productos estrella. Y lo ha hecho o bien por el impedimento legal de filmar ciertos acontecimientos –como podrían ser algunos juicios o determinadas ceremonias de carácter privado–, o bien por la desaparición física de los personajes reales de los hechos históricos susceptibles a ser abordados por la cámara, o bien simplemente impulsado por la confusión genérica que descansa en la esencia misma de este medio de comunicación –un medio que podríamos definir como «un relato, un discurso, una enunciación sin interrupción en la que las diferentes propuestas (...) se suceden sin solución de continuidad» (Barroso, 2005: 174).

Por su parte, el cine documental de las últimas décadas también ha sido testigo de un resurgimiento de reconstrucciones y dramatizaciones de la historia que, en muchos casos, funcionan en sí mismas ya no como ‘representaciones de la realidad’, sino, más bien, como espacios de reflexión sobre la ‘realidad de la representación’ y como respuestas contestatarias a las versiones oficiales de determinados capítulos o acontecimientos concretos de la Historia. Entre ellas destaca, por su alto grado de autorreferencialidad, *The Battle of Orgreave* (2001), la filmación que Mike Figgis hizo para Channel 4 de la reconstrucción que, a su vez, el artista británico Jeremy Deller llevó a cabo del sangriento capítulo de la historia del Reino Unido que dio nombre a la cinta. Dicha batalla tuvo lugar el 18 de junio de 1984 al sur de la localidad de Yorkshire y enfrentó a un numeroso grupo de mineros huelguistas con las fuerzas policiales del gobierno de Margaret Thatcher. Documental, por lo tanto, sobre el proceso mismo de recreación de una insurrección de gran envergadura histórica y política –una recreación en la que participaron más de ochocientas personas, algunas de ellas antiguos mineros

que decidieron revivir parcialmente, en tal simulacro, lo que aconteció en aquella trágica jornada—, en él la escenificación misma de la lucha minera viene contrapunteada por la inserción de entrevistas a quienes participaron tanto en la huelga real como en su posterior dramatización. Asimismo, y en tanto que metraje eminentemente reflexivo, *The Battle of Orgreave* pretende, en última instancia y tal y como así lo reconoce Paul Ward en su ensayo sobre el cine documental, «lead to a more truthful version of events than was officially sanctioned at the time» (2005: 56). En efecto, el trabajo de Figgis logra, mediante la recreación y el (re)montaje de la escena que tan nefasta e injusta cobertura recibió por parte de los informativos de la BBC —esto es, aquella en la que, tras la manipulada y tergiversada edición que llevó a cabo la cadena inglesa, mostraba cómo la policía cargó contra los huelguistas después de que éstos le lanzaran piedras—, contraponerse a la historia y la memoria oficiales de aquel episodio concreto y demostrar, a través de una astuta mezcla entre la ficción y la no ficción, que la secuencia de los hechos tuvo lugar justamente en sentido inverso¹⁸.

Otra de las herramientas que debemos tener en cuenta en esta breve cartografía de los modos y maneras en que el cine documental se sumerge en las aguas de la Historia es, sin lugar a duda, la de la ‘palabra’ de los sujetos que el cineasta decide incluir en su metraje. Se trata de un material que, como veremos, puede vehicularse a través de un amplio y diverso abanico de modulaciones y tonos —que comprenden desde la intimidad de la confesión del testigo a la cientificidad de la opinión del especialista, pasando por el intercambio dialógico entre el documentalista y el actor social, o de los propios actores sociales entre sí—, y que remite, en última instancia, a la entrevista, uno

¹⁸ La lista de títulos que, como *The Battle of Orgreave*, recurren a la reconstrucción justamente para aportar una lectura crítica o reflexiva de la historia y la memoria, no es precisamente corta. Pese a dejar en el tintero muchos de ellos, pues mencionarlos todos es una tarea titánica que excedería, por tanto, los límites de la presente investigación, merece la pena mencionar *JFK* (Oliver Stone, 1991), cuyo recurso a la incorporación de actores y a la ficcionalización de un hecho real funcionan, igual que en el trabajo de Figgis, como estrategias que desafían la versión institucional de los hechos, es decir, en este caso, «the official line on the assassination of John Kennedy» (Bruzzi, 2006: 44); *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987), en el que la estilizada reconstrucción del asesinato de un policía de Dallas no sirve tanto para ilustrar el testimonio contradictorio de los dos hombres que estuvieron presentes en el momento del crimen, sino más bien para dar cuenta de que «es imposible que ninguna afirmación confirme su propio estatus de verdad» (Nichols, 1997: 142) y de que, siempre que pretende asirla, «la imagen devine opaca» (Ortega, 2007: 78); o, finalmente, *Las Madres de la Plaza de Mayo* (Lourdes Portillo y Susana Muñoz, 1985), documental sobre la lucha de estas mujeres por recuperar a sus hijos desaparecidos en el que las escenas recreadas logran plasmar, mediante un depurado blanco y negro, la experiencia particular —y, por tanto, subjetiva— de los testimonios concretos de algunas de las madres que aparecen en el film.

de los formatos más recurrentes en la historia del cine documental y que más cuestiones de responsabilidad moral y ética plantea al realizador. ¿Es lícito incorporar en el documental el testimonio de alguien sin su autorización, por muy trascendentales que sean sus declaraciones para el resultado final de la película? ¿Hasta qué grado y en qué situaciones está justificada la recreación, la distorsión y/o el engaño en el desarrollo o en el montaje de una entrevista? ¿Cómo debería abordar el cineasta a los sujetos a quienes interroga para que éstos pudieran testimoniar con la mayor sinceridad y naturalidad posibles? Estas y otras preguntas similares salen a la superficie cada vez que nos encaramos a este tipo de documentales marcadamente dialógicos.

Desde la institucionalización del documental, que Nichols hace coincidir a finales de la década de los años veinte (no por casualidad el mismo momento en que se produce la transición del cine silente al sonoro) con la instauración de la modalidad expositiva, la entrevista ha sido utilizada asiduamente por los cineastas, aunque no siempre con propósitos coincidentes. En unos casos –como en el de los documentales pertenecientes a esta primera modalidad–, lo han hecho para apoyar, justificar o «aportar pruebas» (Nichols, 1997: 71) de la argumentación y la lógica textual –esto es, de la voz de autoridad– ofrecida por la propia película. En otros casos, por el contrario –como, por ejemplo, y siguiendo con la categorización de Nichols, en los documentales interactivos o participativos, posibles, recordemos, gracias a la introducción, a finales de los años cincuenta, de equipos magnéticos ligeros en la producción de las películas– la entrevista ha servido para que dicha autoridad textual se traslade o bien a los propios actores sociales que participan en el film –cuyas respuestas, comentarios y soliloquios constituyen, en este caso, «la parte esencial de la argumentación de la película» (1997: 79)– o bien a la relación propiamente dicha que con ellos mantenga el realizador –que se convierte, consecuentemente, en protagonista estelar de la cinta¹⁹. En cualquiera de estos casos, la entrevista permite que el sujeto que testimonia desde el presente se

¹⁹ Como ejemplo significativo de este último caso, Nichols trae a colación el documental de Ross McElwee, *Sherman's March* (1986), un trabajo planteado en su inicio como un documental histórico sobre las hazañas del general Sherman y los efectos que tuvo en el Sur su avance, durante la Guerra Civil Americana (1861-1865), a través de Georgia y Carolina del Sur, y, poco después transformado en un documental 'histórico' (Fischer, 1998: 333), performativo, irónico y un tanto apocalíptico sobre la búsqueda del 'amor romántico' por parte del propio director, que irá dialogando con distintas mujeres a lo largo de su viaje por Estados Unidos. Al rehacer el camino de Sherman –y al hacerlo filmándose a la caza de la mujer perfecta– McElwee no sólo vuelve más compleja su voz autoral, sino que lleva a cabo un sagaz y cómico juego de identidades en el que su personaje y el del mítico estratega funcionan como el anverso y el reverso de una misma moneda.

enfrente a sus recuerdos, a su experiencia pretérita, de modo que «la representación que de este pasado tiene el testigo» quede confrontada con «la realidad de dicho pasado» (Ferro, 180: 127). Sin embargo, no siempre la narración que se teje a partir de dichas intervenciones adquiere la multiplicidad y complejidad de perspectivas y planteamientos necesarios para que dicha estrategia se convierta –como lo hacía la de la reconstrucción en *The Battle of Orgreave*, o como puede hacerlo, tal y como veremos más adelante, la de la apropiación y el remontaje de materiales de archivo en la filmografía de Emile de Antonio, por citar un ejemplo–, en una herramienta eficaz en lo que a la reflexión sobre la memoria y la historia se refiere. Así lo considera Nichols, para quien la mayoría de documentales históricos que echan mano del testimonio oral lo hacen de un modo acríptico y superficial:

En vez de eso [de rebatir nociones de historia recibidas como producto de voces que reivindican la autoridad para representarla] parecen ofrecer una forma más ingenua de apoyo a puntos de vista que siguen siendo parciales, en ocasiones con tendencia a protegerse a sí mismos, e incompletos, en vez de sugerir los cimientos para una concepción alternativa de la propia historia (1997: 315).

Afortunadamente, sin embargo, hay excepciones. Entre ellas sobresale por su magnitud –casi once años de trabajo, 350 horas de material filmado, más de cinco años para realizar el montaje final, de nueve horas de duración– y por el lugar que ocupa en la historia del cine y, más específicamente, en el de la representación documental del Holocausto, *Shoah*, de Claude Lanzmann. Película a la que ya nos referimos en páginas anteriores y que consideramos oportuno recuperar en este punto por el hábil y sugerente uso que en él se hace de la figura del testimonio y, en concreto, del formato de la entrevista, en ella van intercalándose las declaraciones de quienes sobrevivieron a los campos de concentración, de quienes fueron testigos presenciales de los mismos y, finalmente, de los funcionarios que trabajaron para el Tercer Reich. Insertando únicamente algunas tomas del estado actual en el que se encuentran los campos de exterminio y de algunos paisajes naturales polacos –bellas y por ello siniestras vistas que funcionan como decorado y «contrapunto al ritmo de la palabra de los entrevistados» (Sánchez-Biosca, 2006: 123), pero también como presencia/ausencia (como ruinas) del horror–, Lanzmann se niega en rotundo a incorporar o a dramatizar cualquier tipo de documento de archivo de la época. Con esta decisión logra, tal y como señala Alejandro Baer, «establecer con firmeza dónde están los límites de la representación del

Holocausto» (2005: 121)²⁰. Subyace, por tanto, en esta renuncia, una marcada postura ética: Lanzmann considera que el único modo posible de aludir audiovisualmente al carácter innombrable de la experiencia concentracionaria es partir de los silencios o de la imposibilidad misma en la que caen los que la sufrieron de contar plenamente su paso por ese infierno. Es precisamente desde este posicionamiento, desde esta lucha por recuperar una palabra que fue radicalmente destruida por el nacionalsocialismo, que el cineasta no sólo termina interrogando, más que entrevistando, a algunos de los testimonios que protagonizan su proyecto fílmico, sino que además, y tal y como bien vislumbra Sánchez-Biosca, los convierte «en actores de su propio drama» (2006: 125). Quizás una de las escenas del documental que mejor ilustra dicha escenificación del testimonio, de esta lucha de Lanzmann por arrancar a la memoria un fragmento de ese pasado inasible, sea la que protagoniza Abraham Bomba, uno de los peluqueros judíos que se vio obligado a cortar el cabello a las mujeres deportadas en Treblinka antes de ser gaseadas. Lanzmann decide situarlo desempeñando aquella tarea que marcó su experiencia concentracionaria, esto es, realizando un corte de pelo, en este caso, a un cliente de su peluquería de Israel. Así, aparentemente concentrado en su labor y con una notable impasibilidad, Bomba comienza a desgranar todos los detalles de su traumática experiencia. Sin embargo, el relato no puede completarse: Bomba se emociona en un punto de su narración y cae en un denso y emotivo silencio. Lanzmann decide registrarlo y conservarlo en el montaje final, pues considera que ese tenso y emocionante instante supone el momento álgido en que el pasado se funde con el presente, en el que se reencarna esa verdad ‘irrepresentable’. Es a partir de esta intervención –y al mismo tiempo de este respeto– que Linda Williams, en «Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary» incluye *Shoah* dentro de lo que ella denomina el ‘documental posmoderno’, en el que la Historia es leída no como un todo completo y aprehensible, sino como un conjunto desigual de piezas

²⁰ Aunque en su caso incluyéndolos en el metraje, Alain Resnais realizó mucho antes que Lanzmann una crítica a la utilización de documentos de archivo (fotografías y fragmentos de noticieros) del régimen nacionalsocialista en tanto que acceso objetivo y transparente a ese pasado. Así, en su mediometraje documental *Nuit et brouillard* (1955), Resnais consideró que dichas imágenes debían ir acompañadas por tomas en color de los campos de exterminio en su estado actual –en un presente cubierto, como el de Lanzmann, por la hierba y el silencio–, así como también por la voz del poeta francés Jean Cayrol, superviviente de Mauthausen, cuya ‘escritura’ le permitió ofrecer al espectador una lectura crítica y personal de ese infame capítulo de la Historia.

invocadas por la memoria (1998: 388). Refiriéndose al trabajo de Lanzmann y a *The Thin Blue Line*, de Errol Morris, apunta lo siguiente:

We thus see the power of the past not simply by dramatizing it, or reenacting it, or talking about it obsessively (though these films do all this), but finally by finding its traces, in repetitions and resistances, in the present (1998: 387).

Otro modo de inducir al espectador a que reflexione sobre las aristas y ambigüedades subyacentes en todo relato testimonial, adopte éste la forma de la entrevista, de la confesión o de la mera opinión personal, es el de evidenciar dichas contradicciones y fallas a lo largo del propio texto fílmico. A diferencia, pues, del documental testimonial más clásico –en el que, por lo general, todos los titubeos, silencios y contradicciones de los testimonios han sido previamente pulidos, si no directamente eliminados, en la sala de montaje y en el que, como ya apuntamos, la integridad que los lustra los convierte al mismo tiempo en pruebas irrefutables de la postura argumental de la película–, la incorporación de la figura del testigo en estos casos es sumamente crítica. Los documentales que, en los últimos años, se han distanciado de la concepción del testimonio como fuente incuestionable de verdad, no son pocos. Entre ellos merece la pena citar *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994), un documental de búsqueda en el que la cineasta intenta inútilmente esclarecer las circunstancias de la muerte de su tío Óscar –familiar que ella conserva mitificado en su memoria juvenil y cuyas controvertidas y heterogéneas caras irá mostrando a lo largo de la cinta. En él Portillo, además de recrear uno de los testimonios que presta declaración en su película²¹, opta por mostrar el carácter parcialmente ficticio –y muchas veces discordante– de las declaraciones de los familiares y conocidos de Óscar que participan en su documental. Y lo hace mediante tres vías distintas: por un lado, proyectando algunos de estos testimonios, como el del señor Caballero, antiguo socio

²¹ Se trata de la segunda mujer de su tío, quien, tras mantener una conversación con la cineasta, se niega a aparecer en la película. Ante la disyuntiva de incorporar sin su permiso este testimonio o de suprimirlo por completo del metraje, Portillo opta por escenificar para la cámara el diálogo que mantuvo por teléfono con la señora, cuya voz es adoptada en esta ocasión por Soco Aguilar, integrante del equipo de producción del documental. Pese a ser consciente de haber «cruzado los límites» de lo ético, Portillo justifica la amoralidad de su proceder cuando confiesa haber llegado demasiado lejos en su investigación como para detenerse. También Lanzmann, en *Shoah*, decide incorporar el testimonio –en este caso filmado con cámara oculta y bajo la promesa por parte del cineasta de no revelar su identidad– de Franz Suchomel, ex subteniente de las SS.

de su tío, en el espejo derecho de sus gafas de sol²²; por otro, apoyándolas en ocasiones con la inclusión de algunas de las leyendas y supersticiones que envuelven la atmósfera social mexicana; y, finalmente, complementándolas con fragmentos de telenovelas mexicanas, que la cineasta observa atenta ante el televisor y que no sólo añaden o subrayan la información que ofrecen los familiares de Óscar, sino que también consiguen teñir de ficción el argumento y los personajes del documental. Es ésta su apuesta formal para ratificar la confesión que abre la película y en la que Portillo reconoce, por un lado, que en su tierra natal, Chihuahua, «la historia es como un melodrama» y, por otro, que ha sido justamente el conservadurismo y los tabúes que impregnan los valores de esa ciudad de provincia los culpables de «oscurecer los terribles detalles» de la muerte de su tío. En realidad, su trabajo documenta el ‘culebrón’ de su historia familiar, pues las pistas que pretendía encontrar en su retorno a casa se convierten, al final, en un baúl de secretos, rencillas y, como afirma ella misma en la conclusión de la cinta, «verdades a medias y tentadoras preguntas».

También en el documental de Alan Berliner, *Nobody's Business* (1996), hallamos incorporados los titubeos, reticencias y rotundas negativas de los personajes entrevistados por el cineasta estadounidense, que con ello pretende exhibir los recovecos y trampas de todo acto testimonial. Contraponiendo estas declaraciones fallidas a la rigurosidad de los materiales de archivo —en los que descubre la fecha de nacimiento de su bisabuelo, un dato que no puede encontrar en el testimonio de su padre, que ni siquiera sabe cuándo es el cumpleaños de sus propios progenitores—, Berliner monta las respuestas de los familiares a quienes entrevista de tal modo que éstas adoptan ante el espectador la forma de un macro-testimonio de la ignorancia. Los «jamás pregunté», «nadie me contó», «no sé más que...» se suceden en el documental para demostrar cómo este desconocimiento del pasado común convierte, inevitablemente, a estos parientes en *'Intimate Strangers'* (así se titula otro de sus trabajos,

²² En otras ocasiones, Portillo proyecta en el mismo cristal de sus lentes otro tipo de materiales, como es el caso de *Catch 22* (Mike Nichols, 1970), un film en el que su tío colaboró ordenando construir una pista de aterrizaje en Chihuahua, para que se pudiera rodar allí justamente la escena que ahora la cineasta mexicana incluye en su documental. Una estrategia similar de distanciamiento con respecto a la voz testimonial la encontraremos luego en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). En efecto, tal y como detallaremos en el tercer bloque de la presente investigación, dedicado al análisis de nuestro corpus fílmico, en *Los Rubios* Carri desacredita los testimonios recabados en las entrevistas a los amigos de sus padres al reproducirlos en los distintos monitores que pueblan su habitación. En efecto, aquello que éstos acaban proyectando no es más que una masa descontextualizada de imágenes azuladas que Analía Couceyro, la actriz que interpreta el personaje de la documentalista, apenas mira ni escucha.

éste centrado en la imposibilidad del director de descubrir la verdadera personalidad de su abuelo Joseph Cassuto, casi un completo extraño para sus propios hijos) que únicamente comparten aquello que desconocen.

Sin embargo, si el modo en que Portillo y Berliner introducen en sus trabajos el formato de la entrevista les sirve para dar cuenta de los peligros que ésta puede acarrear a todo aquel que le prodigue una fe ciega en tanto que herramienta de conocimiento absoluto, la documentalista vietnamita Trinh Minh-ha lleva al extremo tal cuestionamiento al fundir, en *Surname Viet Given Name Nam* (1989), el testimonio oral con la estrategia de la recreación. Documental rodado en Estados Unidos y protagonizado por cinco estudiantes que interpretan a cinco mujeres campesinas que parecen estar hablando sobre su experiencia en el Vietnam de la posguerra, al concluir el film el espectador descubre que las respuestas que éstas van dando a las preguntas que estructuran la entrevista fueron escritas previamente por la propia directora a partir del testimonio real de un grupo de mujeres vietnamitas. Trabajo, por lo tanto, profundamente reflexivo y crítico con respecto a la pretendida veracidad de esta técnica, *Surname Viet Given Name Nam* logra, tal y como bien lo percibe Nichols, atenuar «la naturaleza de la referencia histórica», de tal modo que los testigos, lejos de albergar la verdad de lo acontecido, «se convierten en instrumentos de una narrativa histórica, o mito, que pertenece principalmente al realizador» (1997: 316).

Finalmente, el tercero de los mecanismos más utilizados por los cineastas que pretenden abordar el pasado y/o instaurar una memoria que escape de la rigidez y el carácter unidireccional de la memoria institucional, es el relativo a la ‘apropiación’ de imágenes y materiales de archivo cuya procedencia, disposición y particularidades son ciertamente heterogéneas. En efecto, escenas extraídas de títulos de ficción de todo tipo –desde películas históricas a films de terror o de dibujos animados–, anuncios publicitarios, fragmentos de noticiarios, reportajes u otros programas televisivos, recortes de periódico, mapas, diagramas, fotografías, grabados, carteles e imágenes audiovisuales de conocimiento público o instantáneas y cintas producidas dentro del ámbito familiar, son, desde prácticamente los orígenes mismos del cine, materiales completamente aptos para que el documentalista se los ‘apropie’ y los incorpore a su trabajo fílmico. De hecho, y tal y como sostiene Weinrichter, el recurso a este tipo de material, además de no esperar «al advenimiento de la TV ni de los archivos para

constituirse», es «el formato preferido para construir una narrativa no ficcional de la Historia» (2005b: 45).

Por otra parte, e igual que sucede con las recreaciones –que, como vimos, tanto pueden ocupar todo el metraje como convivir con estrategias y formatos de otra índole dentro de una misma película–, el recurso a la apropiación de archivos es, también, ambivalente. Por un lado, puede servir como un apoyo ilustrativo e informativo más dentro de un film determinado, que, por lo tanto, incorporará tales materiales a otros registrados exclusiva y expresamente para la película en cuestión –como podrían ser determinadas entrevistas o tomas de localizaciones y situaciones relacionadas con el eje temático de la cinta. En estos casos, el material de archivo acostumbra a tener una procedencia institucional y suele servir para contextualizar y legitimar el discurso que sustenta el film, normalmente mediante la incorporación en la banda sonora del comentario en off de un narrador que, en palabras de Monterde, «las más de las veces (...) acaba imponiendo una determinada ‘legibilidad’ al material visual» (2004: 33). Sería este el caso de títulos como *La República Perdida I y II* (Miguel Pérez, 1983 y 1986), una revisión de la historia de Argentina del siglo XX, *The Nazis: a Warning From History* (Laurence Rees y Tilman Remme, 1997), que hace un recorrido por la historia del nazismo, *Asaltar los cielos* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 1996), que indaga sobre la figura de Ramón Mercader, el agente español de la KGB que asesinó a Trotski en 1940 y, en realidad, de la mayoría de las producciones que recurren a este tipo de recurso para representar la historia.

Asimismo, también cabe la posibilidad de que estos documentos ‘apropiados’ monopolicen el metraje «de ‘punta a punta’» (Ferro, 1980: 93), dando lugar a un tipo de cine que, basado fundamentalmente, y en lo que a su aspecto visual se refiere, en la yuxtaposición de materiales de archivo, ha recibido, según la intencionalidad que lo mueva, un sinnúmero de etiquetas. Así, si para algunos cabe distinguir entre el *compilation film* o cine de compilación propiamente dicho, tras cuya labor de montaje y ‘re-montaje’ subyace una marcada intención persuasiva y retórica –cuyo límite serían las películas de propaganda (Weinrichter, 2005: 77) y su origen el cine de Esther Shub y Dziga Vertov (Bruzzi, 2006: 26)–, y el *found footage* o cine de metraje encontrado, que, inserido dentro de la institución del cine experimental, trasciende el trabajo de recontextualización que tiene lugar en la tipología anterior para centrar su atención en las posibilidades y expresivas de la imagen cinematográfica, otros teóricos, como Catherine Russell,

prefieren leer estos metrajes bajo una misma óptica: la que los engloba en el «collage, montage, or archival film practice» (1999: 238).

Sea cual sea la forma final que adquiera el cine de apropiación y la intención última –política y/o experimental– que lo anime, se trata de un ‘cine de las ruinas’, tal y como así lo denominará Russell, en tanto que, según sus propias palabras, «its intertextuality is always also an allegory of history, a montage of memory traces, by which the filmmaker engages with the past through recall, retrieval, and recycling» (1999: 238). Es decir, al trabajar con archivos del mundo histórico caracterizados, tras su remontaje, por la hibridación, la fragmentación y a menudo también la extrañeza, tanto el cine de compilación como el cine de metraje encontrado pueden elaborar una lectura de la historia y la memoria distanciada, crítica, reflexiva y, muchas veces, fuertemente subversiva con respecto a aquellas interpretaciones encauzadas por el poder institucional. Es en este sentido que este tipo de películas bordean o directamente incurren en el terreno del ensayo, en tanto que el tipo de montaje audiovisual que las constituye no sigue, como señala Weinrichter en su artículo sobre el film-ensayo, las convenciones del cine tradicional: «la secuencialidad que establece no crea una continuidad espacio-temporal y casual, sino una continuidad discursiva» (2007: 28). Y más adelante añade lo siguiente:

El ‘principio’ del montaje se hace, por fuerza, más efectivo en el remontaje de fragmentos apropiados: al volver a mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esa distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto) que puede servir para introducir un componente ensayístico sin necesitar de la voz, como sucede en el ensayo ortodoxo (2007: 31).

Dicho de otro modo, si estos films recuperan imágenes ajenas es, precisamente, para poner su sentido y función originales bajo sospecha y, en definitiva, bajo la visión subjetiva del cineasta que las lee y las combina en la sala de montaje. Es precisamente este uso omnicomprendivo de la ‘apropiación’ el que, tanto en el ámbito del cine político como en el del experimental, ha posibilitado la existencia de toda una serie de películas que, estructuradas, como dijimos, a partir del montaje –elemento clave, no por casualidad, en el cine de vanguardia, que lo convirtió en la herramienta por excelencia generadora de metáforas visuales y conceptuales–, modulan y proyectan su voz de un modo que poco tiene que ver con el que adopta el cine documental formalmente más clásico –un cine que aboga por el registro inmediato de la realidad y que, como sería el

caso del *direct cinema* o el *cinema vérité*, se muestra reticente a la hora de incorporar cualquier tipo de material de archivo. En otras palabras, a partir del reciclaje de material filmado y montado de otras películas, tanto el cine de compilación como el de metraje encontrado, plantean una nueva lectura de elementos ya vistos a partir de su remontaje en un nuevo contexto y con unos objetivos distintos a los de su uso inicial.

Uno de los ejemplos paradigmáticos en esta utilización crítica del material de archivo es, sin lugar a dudas, *The Atomic Cafe* (Jayne Loader, Kevin y Pierce Rafferty, 1982), que no sin razón María Luisa Ortega considera como el «máximo exponente del poder del cine de apropiación puro para la sátira política» (2005: 58). La película está tejida a partir de la irónica yuxtaposición de fragmentos de documentales propagandísticos producidos durante los primeros años de la guerra fría, mediante los cuales el gobierno de Estados Unidos pretendía inculcar a sus ciudadanos la necesidad e inexorabilidad de la bomba atómica, así como convencerlos de que su país ganaría la guerra nuclear en caso de que ésta tuviera lugar. ‘Desmontando’ las piezas utilizadas décadas atrás por el poder estadounidense y volviéndolas a montar dialécticamente en el film, *The Atomic Cafe* logró consolidarse como un precedente ineludible a la hora de denunciar, a través de la técnica de la apropiación y compilación de documentos de archivo –que incluyen no sólo materiales visuales, sino también fuentes sonoras (programas de radio, entrevistas, etc.)– los discursos oficiales basados en la manipulación y la mentira. También es ilustrativa en este sentido la filmografía de Emile de Antonio, conformada por un grueso notable de trabajos de compilación –desde *Point of Order* (1964) a *Mr Hoover and I* (1989)–, en los que el archivo no sólo se utiliza, según declara Weinrichter, «para revisar la Historia» sino para dar cuenta y reflexionar sobre «la representación de la Historia»–o, dicho de otro modo, para que «lo historiográfico (la reflexión sobre la evidencia de la imagen)» prevalezca por encima de «lo histórico (la imagen como mera evidencia histórica)» (2005b: 49). Así, por ejemplo, en *In the Year of the Pig* (1968), sin duda uno de sus trabajos más representativos, realizado en plena guerra del Vietnam, de Antonio realiza una apabullante crítica a la política intervencionista de Estados Unidos y en general al imperialismo de Occidente a partir de la compilación de materiales de archivo conjugados con entrevistas a historiadores, periodistas e intelectuales franceses –como Jean Lacoutoure y Phillippe Devillers– que, en voz en off, reflexionan sobre la historia y los males del colonialismo. Articulando su reflexión sobre la Historia desde un punto de vista reconocidamente marxista (Crowdus

y Georgakas, 2005: 94), que explica asimismo la función dialéctica y provocadora que le otorga al montaje, el documentalista norteamericano consigue extraer, en este trabajo y en el resto de su filmografía, «the subsidiary, buried, unofficial text» de las versiones oficiales e institucionales del pasado (Bruzzi, 2006: 30).

Como hemos podido comprobar, en estos ejemplos la apropiación de materiales de archivo se presenta como una técnica que niega la transparencia de la representación tradicional y plantea nuevas vías de montaje (o, mejor dicho, de remontaje) y reescritura del lenguaje cinematográfico, deconstruyendo sus mecanismos para posteriormente reconstruirlos y dar a luz un nuevo significado. Como apunta Russell, a través de la intertextualidad, la fragmentación y la discursividad inherentes a este tipo de cine, se produce un desafío a los conceptos tradicionales de autoría, memoria y visión, que se transforman, en este tipo de metrajes, en un problema de subjetividad, autoridad e historia (1999: 239). En efecto, la trascendencia que en estas películas adquieren los procesos de resemantización y reinterpretación de los materiales es posible, precisamente, gracias al complejo entramado de capas de significado que el cineasta va creando a partir de las distintas manipulaciones que lleva a cabo sobre el celuloide.

En definitiva, mediante el uso extensivo de la apropiación de materiales de archivo, muchos de estos documentales se articulan, por lo tanto, alrededor de la reivindicación no tanto de la producción de un lenguaje sino de la lectura —o mejor dicho, la mala lectura— del mismo. De este modo, esta re-utilización del metraje original no sólo posibilita una reconstrucción subjetiva y subversiva de la historia, sino que también permite cuestionar el poder simbólico de las imágenes fílmicas y el papel que juega el espectador frente a la historia de la representación cinematográfica. Valiéndose de una manera de proceder similar a la del bricolaje, estos re-metrajes pueden definirse, en última instancia, como nuevos discursos intelectuales y mitopoéticos, en los que se abandona toda referencia a un origen para iluminar el ‘cine de la periferia’, esto es, el ‘metraje olvidado’ por la historia institucional. A este respecto es paradigmático el trabajo realizado por Bill Morrison en *Decasia* (2001). Película tejida por viejos fragmentos de celuloide en descomposición, filmados entre 1914 y 1954 y recuperados de un archivo de Carolina del Sur, la narración que los resignifica es la que proviene del derviche Sufí que abre la cinta. Asimismo, a la banda sonora del film se le añade la música de Michael Gordon, cuya sinfonía, previamente grabada, Morrison intentó

sincronizar con el montaje de cara a la presentación en directo del proyecto en Basel²³. Dividida en cuatro ‘movimientos’ –Creación, Civilización, Enigma y Desintegración y Renacimiento–, *Decasia* emprende aquel camino de la destrucción –o la deconstrucción– en el que, animado por unos sonidos extáticos, el deteriorado celuloide aparece y desaparece en medio de nubes gaseosas, neblinas rayadas y momentos decolorados. Estas breves des-apariciones guardan un poder hipnótico, donde la memoria y la amnesia se debaten formando una gran tragedia paradójica. «La idea es que el cine es un fósil de la memoria, o que es una memoria compartida y común que ha sido olvidada y archivada. Nosotros como cineastas somos las pequeñas sinapsis cerebrales que recordamos estos elementos perdidos en un gran cerebro en alguna parte», argumenta a propósito de la estrecha relación que el cine establece con la memoria el autor de *Decasia* (Morrison, 2004)²⁴. De este modo, y partir del juego que se establece entre la superficie borrosa e inestable del nitrato y el fondo representativo en el que se mueven las sombras humanas, Morrison huye de revisitaciones cinéfilas y reconstruye su propia visión de la historia de la primera mitad del siglo XX²⁵.

Esbozadas las principales estrategias y formatos que podemos encontrar en el documental contemporáneo de corte histórico y político, así como las nuevas posibilidades expresivas que éste ha hallado en cada una de ellas, conviene que subrayemos de nuevo, para cerrar este apartado, los modos en que buena parte del cine documental realizado en los últimos años ha logrado escapar de las versiones estancas de la Historia para ofrecernos unos detallados y sugerentes trabajos de investigación. Nos estamos refiriendo a todos aquellos proyectos cinematográficos que, recurriendo a la reconstrucción, al testimonio oral y/o al material de archivo, se antojan de una riqueza fundamental para comprender y compartir no sólo un pasado común, sino también un presente en constante transformación. Condenados a vivir en un mundo

²³ Una vez el espectáculo fue interpretado en directo por una orquesta de 55 músicos y con *Decasia* proyectándose simultáneamente en tres paredes, Morrison reeditó las imágenes a fin de ajustarlas a la grabación de la música. Finalmente, se consiguió la integración audiovisual de cara a la distribución del filme en salas y vídeo doméstico.

²⁴ Véase la página www.channel.creative-capital.org/project_270.html

²⁵ Desde otra tradición pero también estableciendo una estrecha y sugerente relación entre el cine y la historia (y la memoria), no podemos obviar la monumental obra de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Conformada por 8 episodios realizados en vídeo, la serie de Godard lleva a cabo una profunda reflexión sobre el arte cinematográfico a partir de citas textuales, fotografías, fragmentos de películas, pinturas, piezas musicales y lecturas a cargo de distintos narradores. Para una aproximación más detallada a esta obra véase *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, compilado por David Oubiña (Paidós, 2003).

cambiante e inestable, controlado por un nuevo orden global y multimediático, los espacios de reflexión, innovación y crítica propuestos por estos metrajes ‘desviados’ del discurso homogéneo sobre el devenir de la historia son precisamente los que les otorgan, en definitiva, su indudable valor en tanto que, tal y como ya señalamos al principio de este capítulo, ‘fuentes’ y ‘agentes’ de una Historia y una memoria que van más allá del burdo reconocimiento, esto es, del lugar común.

3.3. Cine documental y posmemoria

Referirnos al documental producido dentro de los marcos de lo que, en un apartado anterior, convenimos en llamar ‘posmemoria’ implica no sólo retomar las formas y caminos que en la contemporaneidad –o en la «era del postcine», como también se ha etiquetado a esta época en la que los nuevos *media* están revolucionando la cultura audiovisual (Català; Cerdán, 2007/2008: 8)– está siguiendo este tipo de películas – caminos, recordemos, que transitan terrenos tan diversos como el de la hibridación genérica, la subjetividad, la parodia o la reflexividad–, sino que también supone tener en cuenta los nuevos modos en que éstas incurren en la escritura audiovisual de la Historia y la memoria. Asimismo, y como claramente denota el propio título de este capítulo, no podemos obviar, para la consideración de este peculiar conjunto de películas, las particularidades éticas y estéticas que se derivan del epicentro mismo de la posmemoria, un tipo de discurso que, como vimos, si bien aboga por la transmisión de la memoria entre generaciones y su continuidad en el futuro, implica la presencia, por su misma idiosincrasia, de vacíos, silencios, recreaciones y, en definitiva, (auto)ficciones que, normalmente desde la primera persona, dan fe de un sujeto fracturado por los traumáticos y complejos orígenes de su genealogía familiar.

Partiendo de esta base, esto es, recordando el grado de mediación, afectividad e introspección que alcanzan este tipo de trabajos, es necesario recuperar una de las modalidades documentales no sólo más recurrentes en el panorama cinematográfico actual, sino también, como comprobaremos a lo largo de las páginas que siguen, más populares en lo que concierne a las producciones audiovisuales vinculadas a la posmemoria. Nos estamos refiriendo al documental performativo, un tipo de metraje al que ya aludimos brevemente en el primer capítulo de este bloque dedicado al cine documental y que, como bien prueba el considerable volumen de títulos realizados bajo su estela, puede considerarse como el formato más idóneo a la hora de encauzar los nudos conceptuales que orbitan alrededor de una tipología de memoria marcada por la reflexión en torno a la identidad, el duelo y la filiación de quien la activa y la proyecta.

Varios son los teóricos del cine que se han esforzado en la última década en delimitar las fronteras del documental performativo, recurriendo para ello a un significativo corpus de trabajos filmicos que ilustran de modo paradigmático las particularidades definitorias de esta contemporánea ‘modalidad’ documental. Tal y

como ya dijimos en el apartado anterior, Nichols da cuenta en *Blurred Boundaries* de la emergencia, a partir de la década de los años ochenta, de un tipo de producciones que, siguiendo la impronta dejada por voces tan personales como las de Dziga Vertov, Jean Rouch, Jonas Mekas, Jean-Luc Godard o Chris Marker²⁶, estaría caracterizado por querer «distraer nuestra atención de todo el aspecto referencial» de la obra (2003: 199). De este modo, en el documental performativo el elemento predominante deja de converger en el mundo histórico propiamente dicho –como ocurre en el caso del documental de corte más clásico– o, si pensamos en el documental reflexivo, en los rasgos formales y la naturaleza misma del texto fílmico, para hacerlo en «la expresividad, la poesía y la retórica, en flexible combinación» (2003: 2000). Así pues, según el teórico estadounidense, en estas películas la representación realista y pretendidamente objetiva del mundo se ve aplazada, diseminada, interrumpida y pospuesta, siendo el espectador quien encarna el aspecto referencial del mensaje y quien juega, consecuentemente, un papel clave en la articulación y configuración del sentido de la obra cinematográfica. Como ejemplo para ilustrar el poder apelativo del documental performativo y el protagonismo que en él adquiere el espectador como garante final de la construcción del sentido último de la película, Nichols trae a colación el cortometraje documental *Sari Red* (1988), en el que su directora, la cineasta británica Pratibha Parmar, reflexiona sobre la violencia racial inherente a las grandes ciudades europeas a partir de la muerte de Rabinder, una mujer del sur asiático que fue asesinada brutalmente en Londres por tres hombres de raza blanca. En palabras de Nichols, y como sucede con otros documentales performativos, esta especie de poema visual hilvanado por una voz *over* marcadamente intersubjetiva, «apunta hacia una ética de

²⁶ En su capítulo dedicado al documental performativo, publicado en castellano en *Postverité*, Nichols traza una ‘genealogía’ fílmica para dar cuenta de los precursores del mismo, entre los cuales, podemos encontrar esta ristra de realizadores. Además de éstos, en el árbol genealógico Nichols sitúa el cine soviético de Alexandr Dovzhenko y Sergei Eisenstein, con sus técnicas de montaje proclives a producir en el espectador el efecto de desautomatización; los documentales más poéticos de la modalidad expositiva, de los que cita, entre otros, *The Bridge* (*De Brug*, Joris Ivens, 1928), *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934) y *Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948); el cine producido dentro de la tradición vanguardista, en la que insiere, por un lado, alguno de los trabajos de Godard, Jan Jost y David Rimmer, y, por el otro, las cintas ‘autobiográficas’ de Kenneth Anger, Maya Deren, Stan Brakhage y del ya referido Jonas Mekas; los filmes afines al realismo mágico, como *Fever* (*Goraczka*, Agnieszka Holland, 1981), *La casa de agua* (Jacobo Penzo, 1984) o *Condores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), todas ellas películas comprometidas, según Frederic Jameson, con una «history with holes», con una «perforated history» (1986: 303); y, finalmente, algunos documentales pertenecientes a la modalidad interactiva o reflexiva, entre los que destacan los también citados *Las madres de Plaza de Mayo* o *The Thin Blue Line* (Nichols, 2003: 213-215).

respuesta de parte del espectador, y no hacia un programa de acción colectiva o un análisis de la ideología del sujeto» (2003: 208). Cabe decir, por último, que dicha reacción parte de un efecto de ‘desfamiliarización’ similar al que, desde la Estética de la recepción, autores como Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser propugnaron para las obras literarias²⁷. En efecto, al no versar tanto sobre los mecanismos textuales y audiovisuales de la representación histórica –como podría hacerlo el documental reflexivo–, sino sobre la realidad misma que emerge de la película, el documental performativo anima al espectador a revisar, recurriendo a la terminología utilizada por Nichols, «las premisas ocultas de la epistemología documentalista en su conjunto» (2003: 208).

Asimismo, si tenemos en cuenta que estos filmes tienden a reorganizar de un modo profundamente evocativo, sugestivo e íntimo la historicidad inherente al documental –puesto que la experiencia colectiva que estos trabajos vehiculan no puede desvincularse de la biografía particular y del punto de vista del autor– entonces podemos decir que en todos ellos se forja lo que Nichols conviene en llamar como ‘subjetividad social’, un término que él concibe como «una categoría de conciencia colectiva» que «evoca un discurso de afinidades viscerales», en las que el deseo se transforma en «memoria popular, comunidad política, orientación compartida y anhelo utópico por lo que todavía no existe» (2003: 218-219). Para alcanzar esta definición, Nichols recurre al concepto de «voz mediana», una voz propia del griego clásico que, a diferencia de la voz activa, expresa un proceso verbal –como el de la acción de ‘obedecer’, por ejemplo– en el que el sujeto que lo acomete queda al mismo tiempo implicado en él, bien porque le afecta de modo íntimo y personal, bien porque entra en su esfera de dominio. De igual modo, y citando de nuevo a Nichols, «la subjetividad social no sólo conectaría la persona que actúa con la persona sobre la que actúa, en una acción auto-constituyente, sino que también vincularía la condición simultánea de *actor/receptor* experimentada por uno mismo, con la que experimentan los demás». Y a

²⁷ Para esta corriente de la teoría literaria, la obra interroga y transforma los criterios cotidianos con los que el lector aborda y ‘desautomatiza’ –como dirían los integrantes del formalismo ruso, sobre el que, por otra parte, se asienta gran parte del primer cine soviético– sus hábitos de percepción, obligándole con ello a tomar distancia de ellos. De este modo, en el acto de leer, las suposiciones convencionales pierden su carácter familiar, al grado que el lector puede criticarlas y revisarlas. Para un crítico como Iser, lo que verdaderamente importa en la lectura es que profundiza nuestra propia conciencia, logrando una transformación importante. De esta forma, el lector adquiere una importancia vital en la constitución de sentido, poniendo de manifiesto la estructura apelativa del texto, el cual, consecuentemente, «ni describe objetos ni los produce en el sentido expuesto», sino que, «en el mejor de los casos describe reacciones producidas por los objetos» (Iser, 1979: 135-136).

continuación añade: «La subjetividad social, como el imaginario social que suplanta, es una categoría de conciencia colectiva» (2003: 218).

Desde este planteamiento, pues, en el documental performativo lo político y lo personal, lo general y lo particular, lo social y lo familiar, lo colectivo y lo privado y, por último, lo factual y lo actuado corren en paralelo. De ahí se desprende que, pese a su marcada modulación expresiva y confesional –y, por ello, eminentemente subjetiva–, este tipo de metrajes sean igualmente o incluso más válidos que otras modalidades del cine de no ficción a la hora de llevar a la pantalla y abordar críticamente cualquier acontecimiento histórico. Es evidente, sin embargo, que el enfoque de la Historia que defiende este tipo de metrajes hace prevalecer, por su potencial evocativo y por su interés por la experiencia personal del propio cineasta, lo concreto por encima de lo general, la excepción por encima de la norma. Así, afín a «los instrumentos de indagación histórica llamados formalista y contextualista» (2003: 216) –que abogan por una aproximación al acontecimiento histórico que huya de la generalización en aras de un retrato mucho más local, heterogéneo y disperso del mismo–, los documentales performativos no buscan tanto traducir la cosmovisión de toda una comunidad, sino más bien, y tal y como así lo percibe Nichols, tratar sobre «las cualidades específicas que rodean a ciertas personas, acontecimientos dispares, subjetividades sociales y encuentros históricamente localizados entre el documentalista y sus sujetos» (2003: 211). Las etiquetas más genéricas, entre las que hallaríamos la del racismo, el sexismo, el exilio, la exclusión social o la homofobia, quedarían latentes en estas películas, esto es, en un discreto y sutil segundo plano cuyo relieve, textura y profundidad sólo podrían ser desvelados por iniciativa del espectador. Para Nichols este giro hacia lo cotidiano y hacia lo personal supone una refrescante alternativa a las «trampas que nos tiende la referencialidad de la epistemología etnográfica» (2003: 193), esto es, el salvavidas al que puede aferrarse el cine etnográfico para que, en primer lugar, deje «de ser considerado como un simple adjunto pintoresco de la literatura etnográfica y desarrolle su propia manera de ver y de saber» (2003: 211) ²⁸.

²⁸ También para Renov, este vuelco del sujeto hacia la autorreflexión ha hecho entrar en crisis la autoridad incontestable con la que tradicionalmente el etnógrafo se había relacionado con el 'Otro'. Así, en la nueva etnografía aquél no sólo adopta «a particularly appropriate self-conscious posture», sino que además apela a la «coevalness, evocation, fragmentation, magic, 'understanding' short of the violence of comprehension, the unlearning of privilege, even silence» (2004: 217). Este planteamiento también es defendido por Russell en «Otra mirada», un artículo en el que sostiene que «la tarea de la etnografía poscolonial no consiste solo en incluir al Otro

Cuatro años después de que Nichols esbozara los parámetros que a su parecer delimitan esta reciente y posmoderna modalidad documental, Bruzzi publicó *New Documentary: A Critical Introduction*, un ensayo en el que redefine el cine documental a partir de la revisión de las últimas aproximaciones teóricas que se han hecho del mismo y en el que dedica todo un capítulo al documental performativo. Distanciándose del planteamiento de Nichols, que como hemos visto incide en el grado de subjetividad social de este tipo de metrajes y en el papel del espectador para que aquél finalmente se materialice, Bruzzi inicia su acercamiento a esta modalidad partiendo de la importancia central que en ella adquiere la actuación, ya sea la del cineasta, ya sea la de los actores sociales que éste decida incluir en el desarrollo diegético de su película. A este respecto es necesario puntualizar que para Bruzzi dicha interpretación, lejos de activar la identificación o empatía del espectador para con los personajes que protagonizan el metraje, funciona, dentro de este tipo de documental, como un mecanismo «enajenante» y «distanciador» destinado a «llamar la atención sobre la imposibilidad de cualquier representación documental auténtica» (2003: 224). De este modo, pues, el grado de reflexividad inherente al documental performativo pivotará alrededor del carácter indefectiblemente construido y artificial de todo producto fílmico, sin por ello renunciar a su apego al mundo histórico ni a su voluntad por representarlo. Bruzzi alude a dicha responsabilidad de los documentales performativos para con la realidad con las siguientes palabras:

Así, lejos de romper con la tradición en el sentido de compromiso con la realidad, constituyen precisamente una extensión lógica de los fines de esa tradición: no menos preocupados por la representación de la realidad que sus predecesores, pero mucho más conscientes de las subjetividades y falsificaciones que ello inevitablemente implica (2003: 227).

Contraria a quienes consideran que la performatividad va en contra de la esencia y la función última del cine documental convencional –esto es, la representación objetiva, transparente y neutra de la realidad–, Bruzzi considera que es justamente en su abierta exhibición del carácter eminentemente subjetivo y ficticio del género donde radica la honestidad de este tipo de películas.

Planteadas las bases sobre las que, según Bruzzi, el documental performativo adquiere su razón de ser, la teórica del cine advierte del peligro de englobar, dentro de esta categoría, aquellos documentales que, sin ser inherentemente performativos, tratan sobre temas que sí que lo son. Este sería el caso, por ejemplo, de *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), un metraje que, si bien versa sobre lo performativo –pues se adentra en el mundo del baile y las *performances* de los travestis afroamericanos y latinos de Nueva York–, se limita a contemplar «acciones performativas ajenas» (Bruzzi, 2003: 229) sin que su directora se entrometa reflexivamente en su contenido. Sin embargo, sí pueden considerarse documentales performativos aquellas cintas en las que el espectador es totalmente consciente de la actuación llevada a cabo o bien por los sujetos capturados por la cámara –como sería el caso de *Unmade Beds* (Nicholas Barker, 1998), documental sobre la búsqueda de pareja de cuatro solteros neoyorquinos, a quienes el director entrevista según un guión acordado previamente con ellos y mediante un estilo fotográfico abiertamente reflexivo–, o bien por el propio cineasta, que participa entonces en la diégesis de la película como si fuera un personaje o incluso el protagonista indiscutible de la misma.

Es precisamente este último subgrupo de documentales performativos –entre los que Bruzzi destaca la obra cinematográfica de Nick Broomfield, Molly Dineen y Michael Moore–, el que nos interesa, en tanto que su grado de performance remite, sin duda, a la autoficción, ese género híbrido al que nos referimos en un capítulo anterior y al que con tanta frecuencia recurren fotógrafos, cineastas y otra índole de artistas de segunda y tercera generación para trabajar narrativa y estéticamente la memoria legada por la generación precedente. Así, en la filmografía de este conjunto de documentalistas, en el que podríamos englobar otros nombres como el de Avi Mograbi, Alan Berliner, Judith Helfand, Ross McElwee, Jonathan Caouette o, sin ir más lejos, los de algunos de los cineastas que centrarán nuestra atención en el tercer bloque de la presente investigación –como serían Albertina Carri, Nicolás Prividera, María Inés Roqué, Ana Poliak, Lupe Pérez García o Natalia Bruschtein²⁹–, está conducida por

²⁹ En efecto, se trata en todos estos casos de artífices de una filmografía eminentemente performativa en la que lo público –encarnado ya sea, en el caso de Moore, McElwee, Dineen, Helfand, Berliner o Caouette, en las distintas problemáticas que ensombrecen la realidad norteamericana, ya sea, en el de Mograbi, en la violencia político-social y militar que habita en el Estado de Israel y los territorios palestinos, o ya sea, en el de Carri y Prividera, en las cicatrices que ha dejado la dictadura militar en la sociedad contemporánea argentina– se engarza con lo privado, esto es, con la lucha que desempeña cada uno de ellos, en tanto que

directores-actores cuya interpretación ante cámara no sólo hace posible el carácter fragmentario, hipertextual e imaginativo de sus producciones, sino que, como resultado de ello, supone asimismo el quebrantamiento de la ilusión fílmica y el carácter siempre cambiante, condicionado, absurdo y, en definitiva, sumamente paradójico del mundo histórico. Bruzzi así lo constata con las palabras que siguen a continuación:

La visibilidad del autor anuncia la defunción definitiva de la idealización teórica del film imparcial, porque pregunta, categóricamente y desde el propio cuerpo de la obra: ¿qué es un documental sino el diálogo entre un director, un equipo y una situación que, si bien existía antes de la llegada de los cineastas, está irrevocablemente cambiada por ella? (2003: 240)

Como bien puede deducirse tanto del planteamiento de Nichols como del de Bruzzi, este *auteur* que pulula en estos documentales performativos y que tan contrario se muestra a las modalidades expositiva y observacional del cine documental³⁰, no se presenta como un sujeto inocente, sino que, mediante estrategias diversas, como la del desdoblamiento, el travestismo o la caricatura, a menudo termina riéndose de sus propias flaquezas y obsesiones, acentuando, al hacerlo, el carácter ambiguo y plural de su subjetividad posmoderna. Así lo advierte Jim Lane en su ensayo sobre el documental autobiográfico norteamericano cuando sostiene que «the use of irony also develops the conceptualization of self, relying less on existential action and more on complicating of subjectivity as multiple and indeterminate» (2002: 120). En este sentido, y tal y como apunta Paul Arthur a propósito de algunos documentales performativos estrenados en Estados Unidos a finales de la década de los ochenta y principios de la de los noventa, el cineasta abandona el trono immaculado desde el que ostentaba su poder en el documental tradicional para convertirse, en estos casos, en un auténtico antihéroe tragicómico cuya empresa cinematográfica se asienta, en gran medida, sobre entrevistas fallidas, imprevistos incontrolables y fracasos rotundos (1993: 127). De todo ello se deriva, pues, que gran parte de estos documentales performativos sean, al mismo

cineastas, y en tanto que, también, ciudadanos y sujetos sociales y políticos, por desentrañar – evidentemente con poco éxito– la absurdidad de todas estas situaciones.

³⁰ También para Weinrichter, la actitud que subyace bajo este tipo de documentales se ubicaría en el polo opuesto a la ‘voz de Dios’ del documental expositivo y a la ‘mosca en la pared’ del observacional. Sería, para él, una actitud que podría conocerse como la del ‘documentalista en el plano’: «el cineasta aparece claramente como la presencia (y/o la voz) que mueve los acontecimientos y las películas ponen en primer término las relaciones, *contratos, sobornos*» (1998: 112) y, en definitiva, los distintos pactos e intercambios que se establecen entre el cineasta y los sujetos sociales.

tiempo, *work-in-progress* filmicos, ya que, como apunta Clara Kriger en su artículo dedicado al documental subjetivo producido en Argentina, en ellos los cineastas «no disimulan sus procedimientos de la puesta en escena, ni naturalizan los encuentros ‘casuales’ que permiten a todo investigador avanzar en su trabajo» (2007: 37). El azar, pues, juega un papel fundamental en todo el desarrollo creativo de estas «películas en proceso», como así las llamará también Ortega (2007: 38), unos metrajes que casi nunca terminan cumpliendo las expectativas que los habían abierto.

Esbozados, pues, los nudos conceptuales que arman lo que se ha acordado en llamar ‘documental performativo’, conviene en este punto que nos centremos en la forma que éste adopta cuando se insiere en los senderos de la posmemoria, unos caminos bordeados por la ausencia, el duelo y, en muchas ocasiones, también por la represión y la violencia institucional. Labor memorialística como vimos explícitamente íntima, subjetiva y posible a partir de una transmisión de la memoria predominantemente familiar y traumática, no es extraño que muchos de los documentales que surgen dentro de esta cartografía discursiva se presenten, asimismo, como «family portraits documentaries», tal y como así define Lane aquellos metrajes en los que la historia de vida del cineasta se inscribe en el mosaico de la biografía familiar. Así, en este tipo de documental autobiográfico, cuyos orígenes Lane ubica a principios de los años setenta, paralelamente a la emergencia del diario filmico, el cineasta inscribe su vida dentro de un conjunto de coordenadas marcadas por la historia familiar (2002: 95). Es en este sentido, esto es, en tanto que en la posmemoria el documentalista proyecta y define su subjetividad a partir de un ‘Otro’ con el que comparte apellidos y genealogía, que Renov aúna estos ‘retratos familiares’ bajo lo que él llama «domestic ethnography», en sus propias palabras «a form of self-portraiture in which the self is bound up with its familial other» (2004: xiii). La genealogía familiar, por lo tanto, se convierte en un fértil campo de investigación –un terreno sembrado de informaciones y documentos diversos, que van desde el testimonio oral a la fotografía familiar o a las *homes movies* y *home videos*, pasando por el diario íntimo u otros objetos también de carácter sumamente personal– a los que el cineasta acude e interroga para conformar una versión de la historia que suele entrar en tensión, por un lado, con las medias verdades que ha ido heredando a lo largo de su biografía, y, por el otro, con las versiones monolíticas que circulan públicamente a nivel institucional. De hecho, la mayoría de quienes recurren a este modo documental para vehicular su voluntad y

necesidad de escarbar en la memoria y la historia privada y pública de sus familias, lo hacen presentándose en sus obras no sólo como cineastas, sino también, y sobre todo, como hijos, sobrinos o nietos de personajes a menudo enigmáticos cuya traumática supervivencia o brutal desaparición parece constituirse como el motor que da pie al proyecto fílmico de cada uno de ellos. Es el caso, por ejemplo, de Jack Fisher, hijo de un matrimonio que sobrevivió a los campos de concentración y que, al convertirse él mismo en padre, decidió dirigir *A Generation Apart* (1984), un «documental personal» que profundiza sobre la comunicación inter y transgeneracional de la Shoah, tal y como así lo define Alan L. Berger en su libro dedicado a la generación Post-Holocausto (1997: 136). Producido por su hermano Danny, el film se asienta fundamentalmente sobre el formato del diálogo y la discusión entre el cineasta y sus progenitores, entre ambos hermanos, y entre éstos y otros hijos de supervivientes. Asimismo, estas escenas tomadas en el presente de la filmación, van intercalándose con imágenes de archivo que, en blanco y negro, remiten a ese traumático capítulo de la Historia. De este modo, Jack Fisher parte de su experiencia personal –esto es, de su vivencia como niño que creció «in a house with Holocaust imagery», como bien apuntará su hermano Danny en un momento de la cinta–, para, por un lado, definir su papel como heredero y, en tanto que padre, también transmisor de la memoria de sus progenitores y, por otro, proyectar todas estas inquietudes a la generación de la que forma parte y, en un sentido amplio, a aquellas que lo preceden y lo suceden³¹.

Si, como apunta Renov, la ‘etnografía documental’ tiene como resultado el «self-portraiture refracted through a familial Other» (2004: 216), es preciso subrayar en este punto la predominancia de mujeres cineastas que, dentro de este ámbito, han tratado de autorretratarse a partir de la cosmovisión y el recorrido vital de sus antepasados más

³¹ Son varios los documentales que a lo largo de las últimas décadas se han centrado en la problemática relación que los descendientes de judíos que lograron escapar de las cámaras de gas mantienen con la traumática biografía de sus padres y familiares más cercanos y, en última instancia, con el paso del tiempo, la memoria y la búsqueda de los orígenes. Entre ellos podemos destacar la filmografía de Abraham Ravett, conformada, entre otros, por títulos que, como en *Half Sister* (1985), *Everything's For You* (1989), *In Memory* (1993) y *The March* (1999), «moves between the poles of self and history» (Berger, 1997: 149); *A la recherche du lieu de ma naissance* (Boris Lehman, 1990), un viaje exploratorio e intimista que el cineasta, descendiente de una familia de judíos que lograron huir de las zarpas del nazismo, emprende a Lausanne, el lugar en el que nació pero del que no guarda recuerdo alguno; y *A Letter Without Words* (Lisa Lewenz, 1998), un interesante documental realizado a partir de las filmaciones caseras que su abuela, hija de un banquero judío, tomó en Alemania y otros países europeos entre 1934 y 1938, y a partir de nuevas escenas que la cineasta filmó en los mismos lugares por los que pasó su antepasada alemana.

cercanos. Desde Rea Tajiri y Lorena Giachino –cuyos trabajos abordaremos seguidamente–, hasta el notable número de documentalistas que ocuparán nuestra atención en el tercer bloque de esta investigación –y en el que se incluyen nombres como el de Albertina Carri, María Inés Roqué, Alejandra Almirón, Natalia Bruschtein, Ana Poliak o Lupe Pérez García–, pasando por otras cinematografías que contemplan trabajos como el de Mona Hatoum (*Measures of Distances*, 1988), Janice Tanaka (*Memories from the Department of Amnesia*, 1989, y *Who's Going to Pay for These Donuts, Anyway?*, 1992), Ruth Ozeki Lounsbury (*Halving the Bones*, 1995), Naomi Kawase (*Ni Tsutsumarete*, 1992 y *Kya ka ra ba a*, 2001) o Christiane Burkhard (*Vuela angelito*, 2001)³², es significativo el volumen de documentales que, desde el registro autobiográfico, apelan a una posmemoria protagonizada por una subjetividad que se constituye a partir y alrededor de la condición de la mujer en el mundo social. La razón que puede explicar esta tendencia hacia lo autobiográfico por parte de directoras que, desde distintos contextos familiares, sociales y políticos, han querido retratar audiovisualmente los complejos y fragmentarios vínculos que se establecen entre su generación y la precedente, la detalla Julia Lesage en su artículo titulado precisamente «Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video». Para Lesage, y en tanto que registro intrínsecamente subjetivo, personal e íntimo, la autobiografía fílmica –con todas sus variantes y estrategias narrativas, que incluyen desde el recurso de la voz *over* en primera persona hasta el del diario videográfico, pasando por la inclusión de actores profesionales e incluso de escenas de animación– ha resultado ser el formato idóneo para que las mujeres no sólo exploren y expresen su individualidad, fragmentada como consecuencia de su degradado y degradante rol dentro del sistema patriarcal (1999: 310), sino también para que puedan representar y reconfigurar la coyuntura socio-cultural en la que se inscriben. Así lo constata Lesage a propósito de *Trick or Drink* (Vanalyne Green, 1984), un documental performativo en el que la directora va narrando

³² Todas ellas mujeres despojadas de la presencia de alguno de sus progenitores o de sus abuelos, tanto Hatoum, como Tanaka, Ozeki, Kawase y Burkhard, inscriben en el celuloide el trauma personal que les ha supuesto el abandono forzado del hogar –en el caso de Hatoum–, la muerte de algún familiar cercano –en el de Tanaka, Ozeki y Burkhard– o, finalmente, el hecho de no haber conocido nunca al padre o haber estado prácticamente toda la vida separada de él –en el caso de Kawase y de nuevo de Tanaka. Es, por tanto, la experiencia de la pérdida y del duelo la que se convierte, en estas cineastas, en el motivo argumental que las impulsa a desplegar una personalísima poética de la memoria y de la ausencia.

las penalidades que tuvo que sufrir en el pasado como hija de un matrimonio de alcohólicos:

Autobiography's *textuality* allows the artist to conduct an epistemological investigation into the components of selfhood and indeed recuperate the self by reconstructing the social, historical and emotional context in which self is embedded (1999: 314).

Alejándose, por lo tanto, del discurso hegemónico del sistema establecido, reticente a incorporar en sus preocupaciones la realidad en la que viven las mujeres –o, por lo menos, a hacerlo de manera profunda y crítica–, las cineastas han hallado en la performatividad que la autobiografía les ofrece una vía excelente con la que evocar, desde la intimidad del ‘Yo’, un pasado que condiciona y determina su vida cotidiana y la de otras mujeres en su misma condición³³. Asimismo, al rechazar toda representación que abogue por una concepción uniforme y estable de la identidad personal y colectiva, la mayor parte de dichas autobiógrafas optan por experimentar no sólo con los recovecos de su propia subjetividad desde múltiples narrativas y puntos de vista, sino también con todas las posibilidades que despliega el lenguaje audiovisual. Tal y como lo corrobora Lesage, «they create new connections among established discourses, and they reshape the video medium, both in terms of process and aesthetic technique, more adequately to represent women’s daily lives» (1999: 311).

Un ejemplo paradigmático en este sentido es el que encontramos en *History and Memory (for Akiko and Takesigie)*, el trabajo documental que Rea Tajiri realizó en 1991 con el fin de iluminar uno de los capítulos más oscuros y silenciados de la historia de Estados Unidos, esto es, el de los campos de internamiento en el que fueron encerrados aproximadamente 110.000 ciudadanos americanos de origen japonés –entre ellos sus padres– de 1942 a 1948, en respuesta al ataque a Pearl Harbor, durante la II Guerra Mundial. De modo similar al que recurrirá poco después Janice Tanaka en *Who’s Going to Pay for These Donuts, Anyway?* para evocar igualmente la dura experiencia por la que también tuvieron que pasar sus padres en el campo en el que los confinaron, Tajiri hace

³³ Recordemos que no por casualidad uno de los *leitmotifs* del movimiento feminista de la década de los setenta fue precisamente aquel que reza que ‘lo personal es político’, un lema cuya finalidad última es la de desarticular la dicotomía público/privado que tanto daño ha hecho a las mujeres a lo largo de la historia. De ahí que el género autobiográfico haya sido fuertemente reivindicado por la teoría feminista en tanto que espacio expresivo que, a diferencia de otros y tal y como ya apuntamos en un apartado anterior, da cabida a la voz del género femenino y de otras minorías socio-culturales.

patente con su película la necesidad que siente de recuperar la memoria de sus antepasados para, con ello, evidenciar la falibilidad y las injusticias que subyacen en la historia oficial de aquel acontecimiento histórico. Para alcanzar tal objetivo, Tajiri recurre al tono confesional que le proporciona su propia voz para describir la terrible experiencia por la que tuvieron que pasar sus padres y abuelos en el campo de Poston, en Arizona. Paralelamente, y también desde esa primera persona ubicada en el espacio extradiegético, Tajiri va reflexionando sobre el imperativo que la mueve a dar cuenta de lo que ella considera la verdadera historia de los hechos, a pesar de ser consciente de la dificultad que esto conlleva. Documental, pues, profundamente subjetivo, no por ello está privado de la palabra colectiva, esto es, del testimonio de quienes fueron acallados en la versión propagandística y patriótica –es decir, la oficial– de la reubicación de este importante grueso de población estadounidense. En efecto, decidida a armonizar lo personal con lo político y lo familiar con lo social –interrelaciones, por otro lado, constituyentes de aquella ‘subjetividad social’ que reclamaba Nichols para el documental performativo–, Tajiri incorpora todo un conjunto de coordenadas testimoniales a partir de las cuales intenta comprender quién es y de dónde procede. Así, la cineasta acoge en su proyecto filmico la voz –que no la imagen– de su padre, registrada en 1990, que explica cómo en esos años los japoneses no podían tener nada de su propiedad, la de su tío, que va describiendo su experiencia a través de una carta leída por la propia Tajiri, y, finalmente, la de su tía Yoshiko, grabada en 1989. También a nivel visual, *History and Memory* se caracteriza por la pluralidad y heterogeneidad de distintas texturas y registros. Recurriendo a un uso complejo, crítico y, muchas veces, irónico, del montaje, Tajiri decide compaginar lo que convenimos en denominar líneas más arriba como *found footage* –y que en este caso abraza desde filmaciones realizadas en los campos por la Signal Corps de la Armada de Estados Unidos, hasta fotografías, *home movies* y fragmentos extraídos de películas del Hollywood clásico–, con escenas recreadas específicamente para el documental. Quizás la más significativa de ellas sea –por encima de las filmaciones que Tajiri realiza en el lugar donde décadas atrás se levantó el campo en el que estuvo encerrada su familia– aquella que abre y puntea el film. Se trata de la imagen de una mujer (supuestamente su madre) sosteniendo una tinaja de agua, en medio de un paraje polvoriento y desértico. Tajiri explicita el sentido de esta poética escena cuando reconoce, siempre fuera de cámara, que es precisamente esta especie de visión la que le ha acompañado desde que era pequeña. «I don't know where this came

from, but I just had this fragment, this picture that's always been in my mind», se sincera al inicio de la película. Es pues, esta escena difusa y casi onírica, producto de su memoria 'vicaria', la que la inducirá a querer transformar la memoria familiar en memoria histórica y, finalmente, a conseguir que ésta pierda su carácter estereotipado, abstracto y deshumanizado para adquirir, como señala Renov, «the sounds and images of experiences, memory, counterhistory» (2004: 65). En este sentido, no es extraño que Tajiri decida concluir su trabajo no sólo con la imagen de su madre llenando la vasija, sino también con las siguientes palabras: «For years I've been living with this picture, without knowing the story. But now I found I could connect the picture to the story. I could forgive my mother her loss of memory and could make this image for her». Como en muchos de los trabajos enmarcados dentro de la posmemoria, también aquí la película termina en una especie de reconciliación entre Tajiri y los silencios, ausencias, pérdidas y dolor que precedieron su nacimiento; pues, como ocurre igualmente en otros casos, la cineasta logra, mediante las armas de la creatividad, el ensayo, la ironía y la autobiografía, hacer visible al espectador tanto aquello que la Historia en mayúsculas quiso desterrar de sus páginas, como también aquello que el paso del tiempo hizo que quedara para siempre oculto en la (des)memoria de quienes, como su madre, ya no pueden recordar³⁴. Igual que sucederá en el documental de Lorena Giachino que comentaremos a continuación, en el documental de Tajiri la memoria intergeneracional corre a cuenta de las mujeres. Confinadas al espacio doméstico –en su rol de madres y esposas– la construcción de la imagen de la familia y de los sujetos que la integran ha recaído históricamente en las mujeres, encargadas tanto de configurar el 'álbum familiar' como de preservarlo para las generaciones venideras.

También Giachino en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) se presenta, como Tajiri, como una hija en búsqueda de otra versión de la historia. En su caso, sin embargo, lo hace como hija de Jacqueline, una madre amnésica que sólo conserva retazos y vagos recuerdos de la amistad que la unió en su juventud a Reinalda del

³⁴ Es significativo el volumen de documentales autobiográficos realizados por descendientes de japoneses americanos trasladados a campos de internamiento durante la II Guerra Mundial. Además del ya mencionado documental de Tanaka, *Who's Going to Pay For These Donuts, Anyway?*, podemos destacar *Family Gathering* (Lise Yasui, 1988) y *Rabbit in the Moon* (Emiko y Chizu Omori, 1999), realizados ambos por hijas cuyas familias fueron confinadas por la fuerza a esos lugares. Para más información sobre estos trabajos, véase «La crónica histórica a través de la mirada autobiográfica. Las huellas de la II Guerra Mundial en los japoneses-americanos» (Cuevas, 2006: 193-200) y «Warring Images: Stereotype and American Representations of the Japanese, 1941-1991» (Renov, 2004: 43-68).

Carmen Pereira, dirigente comunista desaparecida en 1976 durante la dictadura de Augusto Pinochet, cuando estaba embarazada de seis meses. Condicionada igualmente por ese tabique temporal, insalvable y carcomido por la falta —de experiencia, de recuerdos, de información, de testimonios fehacientes—, que aleja a esta segunda generación del retrato sin fisuras de sus padres y de sus familiares más cercanos, Giachino no desiste en su lucha por llevar a cabo una empresa tan compleja y arriesgada como es la de descubrir dónde se encuentran los restos de la amiga detenida-desaparecida de su madre y qué tipo de amistad había entre ambas mujeres. «Intuía que la necesidad de recordar, reconstruir y recuperar la memoria se trasladaba desde mi madre hacia mí y quedaba en mis manos», reconoce la cineasta en un momento de la cinta, a modo de breve e íntima confesión y después de que su madre sufra un ataque diabético que malmete aún más su débil memoria y la obliga, por prescripción médica, a abandonar el proyecto fílmico de su hija³⁵. Y es con esta urgencia por desvelar el pasado para instaurarlo y proyectarlo hacia el futuro que la joven chilena decide hacerse cargo en solitario de los datos y los testimonios relativos a la brusca desaparición de Reinalda. Es así como, en este cambio de rumbo, Giachino abandona el camino de la posmemoria —por el que había transitado, junto a su madre, los escenarios de esa antigua amistad— y se adentra en el de la investigación periodística, recorriendo juzgados, rastreando en archivos y entrevistando a médicos forenses, ministros, abogados y testimonios del secuestro de la amiga de su madre. Pero también aquí sentirá la impotencia surgida de la distancia temporal y el olvido, pues quienes aceptan aparecer en pantalla lo único que manejan son confusas hipótesis y más preguntas. De hecho, mientras que la médico forense que se encargó de desenterrar los restos óseos

³⁵ De similares características es el camino que emprende Carla Subirana en *Nadar* (2008), un documental familiar en el que la joven directora barcelonesa recurre igualmente al relato en primera persona para narrar, también, una historia de mujeres que, en este caso, hay que decir que está marcada por la ausencia en la familia de las figuras masculinas (el abuelo y el padre de la directora). En este caso, la intimidad que el género autobiográfico brinda a Subirana, le permite articular audiovisualmente el emotivo vínculo que la une a su abuela, víctima del Alzheimer, y a su madre, que terminará corriendo la misma suerte. Es ésta su única familia, pues su padre las abandonó siendo ella muy pequeña y su abuelo, Juan Arroniz, fue condenado a muerte en 1940, acusado de haber cometido tres atracos relacionados con su militancia antifranquista. De hecho, será la visualización 'heroica' que la joven ha hecho siempre de éste último aquello que la impulse a iniciar una profusa investigación sobre su vida y su desaparición. Como le sucede a Giachino, la memoria familiar se pierde con la terrible enfermedad que fulmina los recuerdos de quienes generacionalmente la anteceden. A la cineasta no le queda otro remedio, por lo tanto, que zambullirse ella sola en las aguas del pasado, en busca de respuestas que sabe de antemano imposibles.

en Cuesta Barriga –la mina en la que supuestamente el régimen militar arrojó el cuerpo de Reinalda del Carmen y el de sus compañeros del Partido Comunista– quiere creer que, por su fragilidad y tamaño, algunos de esos huesos podrían ser los de ella y los de su bebé nonato, Karla Moscoso, actual jefa de la Unidad de Identificación de Detenidos Desaparecidos del Servicio Médico Legal, asegura, por un lado, que hasta la fecha la tecnología no permite saber si un hueso pertenece a un hombre o a una mujer y, por otro, que ninguna de las personas cuyos restos se certificó que estaban en Cuesta Barriga consta en sus registros como identificada³⁶. Las incertidumbres, por lo tanto, que en el inicio del film rodeaban el destino de Reinalda del Carmen siguen persistiendo en su conclusión. Sin embargo, el fracaso que da forma y final a este documental de búsqueda no deja de ser fructífero, pues si bien poco esclarece sobre las figuras familiares en torno a las que giran las historias, permite un autoconocimiento más profundo de ese sujeto que, en primera persona, conduce y sustenta el esqueleto narrativo de las historias: un yo que, aunque escindido y multiplicado en variados e informes rostros, termina de algún modo encontrándose a sí mismo.

Cartografiados brevemente los documentales de Tajiri y Giachino, metrajes que no sólo nos han permitido incidir en el importante papel que adquiere la voz de la mujer en el documental performativo contemporáneo, sino que además nos han posibilitado rastrear cómo el registro de la autobiografía y el retrato familiar opera dentro del cine vehiculado por la posmemoria, conviene detenernos por último en el análisis de uno de los materiales audiovisuales más recurrentes en este tipo de trabajos. Nos estamos refiriendo a aquél relativo a lo que se conoce como ‘cine doméstico’ o, recurriendo a la terminología anglosajona, a las *home movies*, unas imágenes que en la posmemoria funcionan, juntamente con las fotografías del álbum familiar, como emblemas por excelencia de la persistencia en el presente de un pasado que no se vivió

³⁶ Es significativo en este sentido que el testimonio que más impresiona a la directora sea el de Antonia, la hija del detenido-desaparecido Horacio Cepeda. Se trata de un testimonio cuyo discurso se centra, precisamente, en la ficción que tuvo que inventarse para poder superar la súbita pérdida de su padre y a cuya irrealidad también se verá obligada a recurrir la cineasta para recuperar a su madre y a la propia Reinalda: «Antonia se inventó una historia para no seguir esperando un cuerpo. Antonia recuperó a su padre y se recuperó a ella misma. Una de las primeras mentiras que le conté a mi mamá fue que Carmen se me había aparecido en sueños y me había dicho que todo iba a estar bien cuando nada estaba bien. Ahora que lo pienso, creo que le menté para recuperarlas», confiesa en voz en off en un momento del film, haciendo alusión al grado de creatividad e imaginación que, como vimos, comparten todos los trabajos realizados bajo el paraguas de la posmemoria, y que ella necesita para rescatar la memoria de su madre y la de Reinalda del Carmen.

en carne propia y, por lo tanto, como uno de los documentos más valiosos a los que el cineasta recurre para configurar su personal –y muchas veces profundamente emotiva– versión tanto de su propia historia y la de su familia, como, en general, de la de la realidad socio-cultural en la que aquéllas se insieren. En efecto, tal y como sostiene Efrén Cuevas en su artículo titulado «Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta», este tipo de cine se caracteriza precisamente por «la inevitable imbricación de lo personal en lo familiar», posibilitando con ello la construcción de «una versión ‘extendida’, más afín a las potencialidades del medio audiovisual, de las formulaciones autobiográficas convencionales» (2008: 103).

Es, pues, desde esta consideración del cine doméstico como garante de la memoria visual y sonora de la genealogía familiar, que muchos de los cineastas que trabajan desde los postulados de la posmemoria recuperan, para sus películas, esta clase de filmaciones *amateurs*. En este sentido, cabe decir que es a partir de dicha reutilización que estos bancos de memoria adquieren un valor histórico similar –e incluso podríamos decir que superior– a aquel que tradicionalmente ostentan los documentos oficiales. Así pues, estas imágenes originariamente privadas terminan recontextualizándose en estos documentales, ya sea mediante la inserción de una nueva banda sonora que las acompañan y/o comentan, o ya sea compartiendo minutos de metraje con escenas registradas en el presente de la filmación y/o con materiales de archivo de carácter puramente institucional –como serían los noticiarios u otras imágenes y registros sonoros tomados por los medios de comunicación o por otros organismos estatales. Además de la transformación –de documento privado a documento público, de documento con un valor eminentemente sentimental a documento con un valor que también es histórico– que tiene lugar en el cine doméstico, merece la pena señalar que, como ya apuntamos con motivo de la reutilización del álbum familiar en las producciones posmemorialísticas, en muchos de estos retratos audiovisuales –como, por ejemplo, en el ya mencionado *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), en *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2004) o en *The Watershed* (Mary Trunk, 2004)–, la visión idílica del mundo que por lo común ofrece esta tipología de imágenes entra en crisis cuando el cineasta las emplea para abordar los traumas que oscurecen su pasado familiar³⁷.

³⁷ Este contraste no se daría tanto en el video doméstico, que, por su coste, ligereza e inmediatez de uso tanto ha proliferado en los últimos años. Tal y como sostiene James M. Moran en su libro dedicado precisamente al *home video*, éste «may increase opportunities for representing a greater of social intentions less likely to emerge on celluloid». Y un poco más

Para concluir este apartado sólo es preciso añadir que, pese a que encontramos ejemplos en los que el cineasta o bien esculpe los contornos de la posmemoria desde un posicionamiento que prescinde de la experiencia personal y que quiere mostrarse como neutro y externo con respecto al acontecimiento histórico que el film pretende abordar, o bien lo hace desde otros registros cinematográficos, como el que le brindan las películas de ficción o los docudramas³⁸, la mayor parte de las producciones fílmicas que, tanto en Argentina como en otros contextos se están llevando a término alrededor de la transmisión intergeneracional de la memoria traumática, están marcadas por lo confesional y lo autobiográfico, y, en definitiva, por lo performativo. Asimismo, aunque los modos y herramientas que el cineasta utiliza para remodelar la historia familiar – pero también social e histórica– y con ello asentar las bases de su propia subjetividad son variadas –pues, como hemos visto, abrazan desde aquellos procedimientos que, desde la introspección, recurren al relato en primera persona, a la lectura de escritos personales como cartas o diarios o a las narraciones confesionales, hasta aquellos otros más experimentales que incluyen, por ejemplo, la inclusión de escenas de ficción, totalmente recreadas para la película–, en general los documentales que se inscriben dentro de esta estela desembocan en reflexiones e interrogantes similares. Se trata de cuestiones relativas a la configuración de la identidad –bien sea la de los sujetos sobre los que se centre el metraje, bien sea, sobre todo, la del propio realizador–, al proceso de duelo y a la asimilación de la pérdida de los seres queridos³⁹, a la reformulación de la historia y la memoria heredadas en una versión personal de las mismas y, en definitiva, a las trampas, metamorfosis y máscaras del recuerdo, especialmente aquél incrustado en

adelante concluye lo siguiente: «In short, home video reveals that families have always been more complex and contradictory than home movies have generally portrayed them» (2002: 43).

³⁸ En cuanto a los docudramas se refiere, Berger destaca, en el contexto de la posmemoria sobre el Holocausto, *The Dr. John Haney Sessions* (1983) y *Open Secrets* (1984), ambos dirigidos por Owen Shapiro, casado con una hija de supervivientes de los campos de concentración. Renuente a incorporar imágenes de archivo de los campos, en palabras de Berger, Shapiro logra, en ambos films –en el primero mediante la dramatización de una terapia de grupo con hijos de supervivientes y, en el segundo, a través del personaje de un niño judío que descubre el verdadero origen de su familia–, «make explicit the role played by the *Shoah* in helping shape contemporary Jewish identity» (1997: 153).

³⁹ Además de los documentales citados a lo largo de este apartado, también vale la pena mencionar otros títulos como *Los pasos de Antonio* (Pablo Baur, 2007), *Phantom Limb* (Jay Rosenblatt, 2005), *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002), *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 1999), *Un tal Ragone: deconstruyendo a Pa* (Vanessa Ragone, 2002) o *Must Read After My Death* (Morgan Dews, 2007), todos ellos trabajos fílmicos que, desde la estética más experimental a aquella de corte más clásico, registran asimismo la lejana, reciente o inminente pérdida de familiares cercanos de cada uno de sus realizadores.

la niñez o en la memoria ajena del padre o la madre. Y es precisamente la potencialidad visual y metafórica de la imagen en movimiento la que convierte al cine –y también al video– en el medio más ventajoso a la hora de llevar a cabo la compleja y por ello sugerente tarea de intentar darle forma. Con las siguientes palabras –y con ellas damos por cerrado este bloque– lo considera de igual forma Jorge Ruffinelli en su artículo sobre los relatos que, desde el cine y la literatura, se han hecho alrededor del tema de la búsqueda de la figura del padre:

Debido al carácter mitopoiético del cine –y su simultánea facultad de reordenar los usos de la mente como un instrumental del imaginario tanto de la vigilia como del sueño– la ‘ficción’ del cine provee los recursos para establecer las secuencias del recuerdo en la vida real. Sigmund Freud denominaba ‘novela familiar’ a la fantasía que el paciente elaboraba sobre su propio lugar en la familia, fantasía ordenada en su mente con el modelo de una ‘novela’. Ahora, en vez de ‘novela’, podría decirse ‘película’ (2002: 450-451).

Segunda parte

CONTEXTUALIZACIÓN

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

1. POLÍTICAS DE LA MEMORIA EN ARGENTINA

1.1. *La Argentina del Proceso: Secuestros, torturas y desapariciones*

Muchos de los historiadores, sociólogos y otros pensadores que, desde diversos ámbitos, se han aproximado a la dictadura militar acaecida en Argentina en el intervalo comprendido entre 1976 y 1983, han acordado en considerar ese período como el más sangriento y brutal de la historia del país, o, en palabras de Hugo Vezzetti, uno de los intelectuales que más profusamente ha reflexionado sobre las consecuencias que esa etapa tuvo y tiene todavía hoy, como «una fractura política y cultural» que empujó a la sociedad hacia «un abismo que no tenía comparación posible ni antecedentes en la historia anterior» (2002: 29)¹. En efecto, el régimen gobernado primero por Jorge Rafael Videla (1976-1980), y luego, y sucesivamente, por Roberto Eduardo Viola (1980-1981), Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982) y Reynaldo Benito Bignone (1982-1983) abrió, con su largo y violento historial de secuestros, torturas y desapariciones de personas, un oscuro y aterrador capítulo cuyas secuelas siguen pesando con gran fuerza en el presente de la sociedad. Sin embargo, y a diferencia del Holocausto –cuyos supervivientes necesitaron varios años, incluso décadas, para poder dar testimonio y dotar de significado a su aberrante experiencia–, en Argentina la respuesta al trauma social causado por el terrorismo de Estado se caracteriza, por un lado, y tal y como veremos en los próximos apartados, por haberse dado prácticamente de modo simultáneo a la comisión de los crímenes y, por el otro, por haber ido adoptando modos y fórmulas heterogéneas –y en ocasiones contradictorias– a lo largo de estas dos últimas décadas y media de democracia².

Antes de esbozar los entresijos de la política del terror desplegada por el gobierno militar del general Videla, así como de trazar las circunstancias de su posterior

¹ También Beatriz Sarlo le otorga a la dictadura un carácter singular respecto a otros periodos totalitarios de la historia argentina. «La dictadura fue excepcional en un sentido, el de su extremismo», reconoce en *Tiempo presente* (2002: 45-26).

² Esta diferenciación entre la distinta velocidad de reacción que determinados sectores sociales tuvieron ante el exterminio nacionalsocialista y la represión totalitaria argentina se explica asimismo por el contexto histórico en que una y otra catástrofes tuvieron lugar. Así, mientras que el Holocausto certifica el final del proyecto racional como proyecto de la modernidad, la última dictadura militar se inscribe ya en un periodo plenamente posmoderno, donde tanto el poder como la sociedad civil han adoptado, como veremos, estrategias de actuación muy diferentes en la esfera pública.

desintegración y caída, es necesario rastrear los distintos acontecimientos históricos que, de un modo u otro, contribuyeron a alimentar el clima de violencia armada que terminaría explotando en el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Ese día la Junta de Comandantes en Jefe, conformada por el general Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti, depuso y arrestó a la entonces presidenta de la República Argentina, María Estela Martínez de Perón, popularmente conocida como Isabel Perón, para dictar los instrumentos legales del llamado Proceso de Reorganización Nacional, cuyo objetivo último era el de poner fin al «fantasma del caos» y al «despedazamiento del cuerpo social» (Vezzetti, 2002: 56). En realidad, esta urgencia por restablecer el orden y la autoridad en un mundo amenazado por las luchas facciosas y, en definitiva, por ‘el mal del comunismo y la subversión’, fue precisamente el discurso que utilizó la Junta de Comandantes en Jefe para justificar su irrupción militar en el gobierno constitucional y para conseguir el beneplácito de amplias capas sociales, incluyendo, por muy paradójico que parezca, la que estaba conformada por la organización montonera. En efecto, los dirigentes de Montoneros festejaron el golpe de Estado y la posterior designación del general Videla como presidente de la Nación «como el comienzo de una escalada de guerra que los llevaría a la victoria» (Vezzetti, 2002: 56).

Si bien, como señala Hugo Quiroga, «los meses previos al golpe pusieron en evidencia la crisis de autoridad que paralizaba al gobierno nacional» (2005: 36) – controlado por el Partido Justicialista, profundamente desacreditado por su mala gestión económica y por su incapacidad de apaciguar la violencia que se había generalizado tanto en los grupos de izquierda como de extrema derecha–, puede decirse que dicha desintegración de las instituciones democráticas empezó a forjarse mucho tiempo atrás. Así pues, para comprender, si es posible, la brutalidad con que la Junta Militar del general Videla trató a una gran parte de la población, secuestrándola, torturándola y haciéndola desaparecer, es necesario, en primer lugar, recordar que la violencia política y las prácticas represivas por parte del gobierno no son algo nuevo en la historia argentina del siglo XX, un siglo marcado por las rebeliones sociales, los pronunciamientos, los golpes de Estado y los regímenes totalitarios. De hecho, el grado de desintegración y enajenación que alcanzó la sociedad argentina en su globalidad con la práctica sistemática de la desaparición de personas, no puede desentrañarse ni de la radicalidad política y social que imperó asimismo en el país en las décadas anteriores a la

irrupción de la criminalidad que caracterizó el Proceso de Reorganización Nacional, ni, tampoco, y en palabras de Vezzetti, del «compromiso, la adhesión y la conformidad de muchos» (2002: 13)³.

Varios son los acontecimientos y períodos históricos que han sido considerados como sucesos clave a la hora de tratar de entender tal desenlace y a la hora, también, de rememorar y elaborar las memorias que han ido forjándose a lo largo de los años sobre la época de la dictadura. Entre todos ellos, merece la pena destacar, en primer lugar, los distintos golpes militares que, desde 1930 a 1976, impusieron gobiernos *de facto* que truncaron la vida constitucional argentina, debilitándola y desestabilizándola profundamente. Estos golpes de Estado —el conjunto de los cuales, a juicio de Pilar Calveiro, autora de *Poder y desaparición* y ella misma superviviente de las torturas perpetradas por los militares, «fue dando un peso político propio y una autonomía relativa creciente» a las Fuerzas Armadas (1998: 7-8)— fueron encabezados, dependiendo del momento, por José Félix Uriburu, quien derrocó, en 1930, al presidente Hipólito Yrigoyen; Pedro Pablo Ramírez, quien, en 1943 y juntamente con el general Arturo Rawson depuso el gobierno de Ramón Castillo; Eduardo Lonardi, el militar que lideró el golpe de 1955 contra Juan Domingo Perón y que poco después sería destituido por Eugenio Aramburu, que convocaría elecciones en 1958; José María Guido, cuyo golpe, en 1962, terminó con el gobierno de Arturo Frondizi; y el general Juan Carlos Onganía, que se impuso como presidente *de facto* tras el golpe contra el gobierno de Arturo Umberto Illia. Los intervalos de democracia dentro de este largo periodo de inestabilidad política e institucional fueron, pues, ciertamente cortos: de 1932 a 1943, de 1946 a 1955, de 1958 a 1962, de 1963 a 1966 y, finalmente, de 1973 a 1976.

Asimismo, esta esquemática cronología de regímenes dictatoriales y, en su mayoría, frágiles épocas de cierta tranquilidad democrática y Estado de Derecho, está punteada por determinadas escenas cuyo valor histórico y simbólico ha convertido a cada una de ellas en «un pequeño mito de origen que encierra certidumbres y respuestas anticipadas» (Vezzetti, 2002: 17). En efecto, sucesos como la primera victoria de Perón

³ Sin querer «forzar las analogías» (2002: 13), Vezzetti compara la responsabilidad que la sociedad tuvo en el Proceso con la que tuvo la población alemana en el genocidio nazi. Como veremos en el apartado dedicado al análisis de nuestro corpus fílmico, algunos hijos de desaparecidos —como es el caso, por ejemplo, de Nicolás Prividera— recurrirán al mismo paralelismo para dar cuenta de un aspecto de la memoria y la historia del país en el que por lo general no se ha querido profundizar demasiado.

en las elecciones generales, el ‘Cordobazo’, el asesinato de Aramburu o la masacre de Ezeiza, se han convertido en hitos dentro de la compleja y tumultuosa coyuntura política del tercer cuarto del siglo XX. En un sentido o en otro, todos estos acontecimientos alimentaron ese imaginario bélico que terminó convirtiéndose en el pretexto bajo el cual la dictadura de Videla trató de legitimar el fin último de su implacable operativa del terror: cortar de raíz la acción terrorista de los ‘subversivos’ y ganar, así, la ‘guerra sucia’ que, tanto desde la derecha como desde la izquierda más radicalizada, se consideraba que estaba carcomiendo el corazón del país.

Así, por ejemplo, hay quienes, como Antonius C. G. M. Robben en su artículo «How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War» deciden fechar el origen de esta enmarañada y turbulenta situación político-social en la asunción de Perón como presidente de la Nación el 4 de junio de 1946 (2005: 128) y la puesta en práctica de todo un conjunto de propuestas políticas de carácter marcadamente popular. Así, para estos pensadores, la relevancia que con esta victoria adquirió la clase obrera –que, según otro de ellos, durante más de una década había estado alejada «de toda posibilidad de influir o participar (...) en el gobierno del país» (Borello, 1991: 21)– terminó colisionando con las clases más conservadoras de la sociedad, dando pie a una creciente conflictividad social que acabaría culminando en el golpe de Estado liderado por el general Lonardi, el 16 de septiembre de 1955. Con el advenimiento de la autodenominada Revolución Libertadora, liderada primero por Lonardi y meses después por el general Aramburu, el movimiento peronista quedó proscrito y su líder máximo tuvo que abandonar el país, hecho que alimentó aún más el ya de por sí notable clima de violencia política de aquellos años⁴. De igual modo lo sostiene Luis Romero cuando concluye que dicho destierro del peronismo y, de rebote, de los trabajadores, «definió una escena política ficticia, ilegítima y constitutivamente inestable, que abrió el camino a la puja –no resuelta– entre las grandes fuerzas corporativas» (2007: 136). De hecho, no es casual que fuera precisamente el general Aramburu, responsable último del desmantelamiento del peronismo –un derribo que supuso no sólo la disolución del Partido Peronista, sino también la intervención de la

⁴ En efecto, a la total aniquilación de cualquier rastro peronista en la vida política y cultural argentina –pues incluso se prohibieron las imágenes de Perón, así como la sola mención pública de su nombre– los peronistas respondieron con una serie de huelgas y sabotajes que confluían en la llamada ‘Resistencia Peronista’. Encabezada por la Juventud Peronista, fundada en 1957 con el fin de combatir la dictadura, dicha resistencia se radicalizó en la década siguiente, con la aparición de las primeras actuaciones guerrilleras en el país.

CGT y sindicatos, la purgación de la administración pública y las universidades, y el control de los medios de comunicación—, el primer blanco mortal de los Montoneros.

También el ‘Cordobazo’ —la revuelta estudiantil y obrera acaecida el 29 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba contra la política económica que estaba desplegando el entonces régimen dictatorial de Onganía— ha sido considerado como un punto de inflexión en el desarrollo de la historia política y social de la Argentina del siglo XX o, en otras palabras, como «el episodio fundador de una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975» (Romero, 2007: 176)⁵. Además de funcionar como la mecha que alentaría a otras manifestaciones violentas contra el régimen en distintos lugares del país, propició un nuevo activismo sindical, así como el surgimiento —y en algunos casos, el crecimiento— de agrupaciones radicales de izquierda, algunas de las cuales terminarían desembocando en organizaciones guerrilleras como la del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), la de Montoneros o la de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)⁶. De todo ello se deriva, por lo tanto, que el valor simbólico que ha alcanzado esta revuelta en el imaginario colectivo del país sea más que notable y que las imágenes que de ella obtuvieron los medios de comunicación hayan sido recuperadas por muchos de los cineastas que han querido retratar en sus películas el Proceso y el clima político y social que lo precedió.

⁵ Merece la pena hacer un inciso en este punto y recordar que si bien el ‘Cordobazo’ ha sido considerada, por la dimensión social que adquirió y la violencia con la que fue reprimida por las fuerzas del orden, la revuelta por antonomasia ocurrida durante la dictadura del teniente general Onganía, no fue la primera protesta popular acallada con dureza por la policía. Así, el 29 de julio de 1966, apenas un mes después del golpe de Estado, en la que luego se conoció como la ‘Noche de los Bastones Largos’, la Policía Federal desalojó violentamente cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires que habían sido ocupadas por estudiantes, profesores y graduados en protesta por la decisión del gobierno militar de anular el régimen de cogobierno que hasta entonces había dotado de cierta autonomía política a dicha institución. Fueron detenidas 400 personas y muchos docentes renunciaron de sus cargos y algunos se exiliaron en el extranjero.

⁶ Pese a que las organizaciones armadas estaban sustentadas por una base política distinta (ERP estaba vinculada al grupo trotskista del Partido Revolucionario de los Trabajadores, Montoneros surgió del nacionalismo católico para luego presentarse como el brazo armado del movimiento peronista, y las FAR estaban constituidas mayoritariamente por miembros que se habían escindido de la Federación Juvenil Comunista), todas apuntaban a un objetivo común: conseguir que las movilizaciones espontáneas confluyeran en un alzamiento generalizado. Asimismo, inspiradas por el ejemplo de la revolución cubana, todas coincidían en una cultura política de izquierda cuyo éxito pasaba, forzosamente, por la aniquilación del enemigo, representado por el Ejército y otros defensores del imperialismo. En este sentido, y tal y como sostiene Romero, «la violencia no sólo se justificaba por la del adversario: era glorificada como la partera del nuevo orden» (2007: 184).

Un valor similar tendría, asimismo, el secuestro, el 29 de mayo de 1970, y posterior asesinato del ex presidente de facto Pedro Eduardo Aramburu, cuya muerte, el 1 de junio de ese mismo año, supuso el «acta oficial de nacimiento a la vida pública» de Montoneros (Romero, 2007: 183), la organización que, a excepción de ERP, acabó absorbiendo al resto, y la que más castigada resultó por las prácticas criminales del Proceso. De hecho, el primer comunicado de la organización se abría con la notificación de la «detención» del militar argentino, «traidor a la patria y al pueblo», y de la intención de someterlo a «juicio Revolucionario» (Anguita; Caparrós, 1997: 364) por su papel en el derrocamiento de Perón en 1955 y en la masacre de José León Suárez, en la que fueron fusilados, el 9 de junio de 1956, varios militares, políticos y civiles que se habían sublevado contra su gobierno de facto. Hay que añadir, además, que en esos momentos Aramburu se perfilaba como la alternativa política que los grupos demoliberales tenían preparada ante el desgaste de Onganía y que, consecuentemente, con su ejecución Montoneros asestaba un duro golpe al sistema imperante en aquellos años. Como ocurrió con el ‘Cordobazo’, este sonado atentado –precedido por el asesinato, el 30 de junio de 1969, del dirigente sindical Augusto Vandor a manos del Ejército Nacional Revolucionario, una organización guerrillera menor– abrió un ciclo de violencia armada que, hasta 1973, no cesó de crecer, tanto en el volumen como en la espectacularidad de las distintas acciones, generalmente robos, expropiaciones, secuestros y asesinatos.

Finalmente, en esta cartografía de antecedentes de la época de terror regida por el general Videla no puede obviarse la masacre de Ezeiza, considerada como el prelude de lo que vendría después –esto es, la Alianza Anticomunista Argentina, también conocida como Triple A⁷, el ‘Rodrigazo’⁸ y, finalmente, el Proceso de Reorganización Nacional–, o, dicho de otro modo, el comienzo tanto «de una operación sistematizada

⁷ La Triple A fue un grupo parapolicial de ultraderecha que, de 1973 a 1976 y bajo la dirección de José López Rega, Ministro de Bienestar Social durante los gobiernos de Héctor José Cámpora, de Raúl Alberto Lastiri y del propio Perón, llevó a cabo asesinatos selectivos a militantes de organizaciones armadas de izquierda y a políticos, figuras judiciales y otras personalidades consideradas permisivas o afines a las mismas.

⁸ Se conoce por ‘Rodrigazo’ el «shock económico» (Romero, 2007: 200) que tuvo lugar en Argentina en junio de 1975 a raíz del ajuste de precios y la devaluación del peso aprobado por el entonces Ministro de Economía Celestino Rodrigo. La iniciativa provocó una brutal inflación, el desabastecimiento de gran cantidad de productos de primera necesidad y, de resultas de ello, una grave situación de crisis económica que desembocó en movilizaciones en la Plaza de Mayo, una huelga general de 48 horas contra el gobierno de Isabel Perón y la destitución de López Rega, y del propio Rodrigo, el 11 y el 18 de julio respectivamente.

(...) de represión sangrienta y aniquilamiento», como «del proceso de implantación de un modelo de reestructuración capitalista que se terminó de configurar con el golpe militar de marzo de 1976» (Eichelbaun, 2003)⁹. Este brutal enfrentamiento entre la izquierda montonera y sectores de la derecha del movimiento peronista por el control de la zona cercana al palco de honor desde el que Perón tenía que hacer su discurso, tuvo lugar en las proximidades del aeropuerto de Ezeiza el 20 de junio de 1973, el día en que, tras dieciocho años de proscripción y exilio, Juan Domingo Perón regresó definitivamente a Argentina, y poco menos de un mes después de que Héctor J. Cámpora asumiera la presidencia de la Nación¹⁰. El número de víctimas que dejó esta violenta jornada nunca llegó a determinarse, aunque se calcula que hubo, por lo menos, trece muertos y casi cuatrocientos heridos (Saborido; de Privitellio, 2006: 367). Por otra parte, está muy difundida la hipótesis que sostiene que dicho enfrentamiento fue en realidad una emboscada preparada por los grupos sindicales y policiales para arremeter contra los simpatizantes y militantes del peronismo revolucionario (Saborido; de Privitellio, 2006: 367; Eichelbaun, 2003). De lo que no hay duda es que al asumir la presidencia, Perón, que tras conocer las dimensiones del conflicto finalmente decidió aterrizar en la base aérea de Morón, se apartó de las posiciones más radicales del peronismo, esto es, tanto de Montoneros como de las propias Juventudes Peronistas¹¹. Así pues, si la masacre de Ezeiza se ha convertido en un acontecimiento paradigmático de la historia contemporánea argentina es porque evidenció la insondable fractura que dividía al movimiento y, en un sentido amplio, al país en su conjunto. «Lo ocurrido en

⁹ Las citas bibliográficas exentas de número de página remiten a artículos publicados en periódicos y revistas digitales. Todos ellos están referenciados, con su respectiva dirección URL, en el apartado dedicado a la bibliografía utilizada en la presente investigación.

¹⁰ Cámpora, desde 1971 delegado personal de Perón, asumió la presidencia del gobierno el 25 de mayo de 1973, pero renunció pocos meses después, el 13 de julio de ese mismo año, para permitir así que Perón se presentara a las elecciones generales que terminarían designándolo como presidente de la República Argentina.

¹¹ La ruptura definitiva entre Perón y Montoneros tuvo lugar el 1 de mayo de 1974, cuando, durante los actos celebrados en la Plaza de Mayo con motivo del Día del Trabajo, Perón, que por entonces ya era Presidente de la Nación, insultó públicamente a los militantes de la organización armada después de que éstos entonaran varios cánticos ofensivos contra su esposa, contra López Rega y contra el gobierno propiamente dicho. Los militantes y simpatizantes de Montoneros abandonaron la plaza y dos meses después de la muerte de Perón, el 1 de julio de ese mismo año, pasaron a la clandestinidad. Según los historiadores Jorge Saborido y Luciano de Privitellio, este abandono del espacio político por parte de Montoneros, «que implicó asesinatos, secuestros y operaciones militares, y la actividad del ERP instalando un foco guerrillero en la provincia de Tucumán (...), fueron la contrapartida de un incremento de la represión ilegal que llevó al país a una situación de violencia y descontrol» (2006: 373).

esas pocas semanas», defienden Saborido y de Privitello refiriéndose también a la renuncia de Cámpora de la dirección del gobierno, «fue el comienzo de un proceso de deterioro de la situación política que condujo finalmente al golpe de estado del 24 de marzo de 1976» (2006: 367).

Centrándonos ahora en el nacimiento, desarrollo y caída del régimen de Videla, cabe decir que, si bien no puede considerarse que éste supusiera, en un primer momento, una ruptura súbita e inesperada en el contexto de aquella época –pues, como acabamos de señalar en las líneas precedentes, el golpe tuvo lugar en medio de una conflictividad social y política que ya hacía muchos años que duraba y en un momento en que, muerto Perón, las esperanzas abiertas en 1973 con el Programa de Reconstrucción y Liberación Nacional se habían reducido a cenizas (Vezzetti, 2002: 62; Romero, 2007: 196)– no puede negarse que terminara adoptando un cariz de excepcionalidad, esto es, que a día de hoy siga erigiéndose como un acontecimiento y una experiencia únicos en la historia de Argentina. Dicha singularidad se explica, básicamente, por «la desmesura del sistema represivo» (Vezzetti, 2002: 147), cuya práctica habitual –y a gran escala– fue, como ya anunciamos anteriormente, la desaparición de personas, así como el secuestro, la tortura y la detención ilegal en una amplia red de centros clandestinos notablemente burocratizados en su funcionamiento. Estos fueron, en efecto, «los cuatro momentos principales» de la acción represiva del Proceso (Romero, 2007: 208). Tal y como detalla Calveiro en su ensayo sobre la vida –y la muerte– en los campos de concentración argentinos, la víctima era secuestrada en su domicilio, en su lugar de trabajo o en plena calle por un grupo de operaciones conocido como ‘patota’ (1998: 34). Después, los grupos de inteligencia la interrogaban mediante instrumentos de tortura tan brutales como la violación sexual, la ‘picana’ –descargas eléctricas– o el ‘submarino’ –un método consistente en mantener la cabeza del detenido sumergida en un tanque con agua– para conseguir que ésta terminara denunciando a otros compañeros. Quienes lograban sobrevivir a este trance eran identificados con un número e iniciaban una detención de duración indeterminada en alguno de los 340 campos de concentración que operaron a lo largo y ancho del país entre 1976 y 1982. Las condiciones bajo las que vivía el detenido en estos centros clandestinos eran ciertamente inhumanas. En palabras de Romero, en esta última etapa «se completaba la degradación de las víctimas, a menudo mal heridas y sin atención médica,

permanentemente encapuchadas o ‘tabicadas’¹², mal alimentadas, sin servicios sanitarios» (2007: 209). Fue precisamente en este dantesco escenario en el que las detenidas embarazadas tuvieron que dar a luz a sus hijos, muchos de los cuales fueron inmediatamente apropiados por los militares u otras familias afines al régimen. El número total de niños desaparecidos durante la dictadura fue de 172. Asimismo, por denuncias hechas a la CONADEP, consta que otros niños corrieron peor suerte, pues fueron torturados y/o asesinados junto a sus padres (Calveiro, 1998: 40). Además de la apropiación ilegal de niños, el régimen también usurpó, de forma fraudulenta, una gran cantidad de bienes de sus víctimas. Tal y como señala Paloma Aguilar en *Políticas de la memoria y memorias de la política*, actualmente hay muchos casos judiciales abiertos por este motivo. Los herederos que denuncian «casi siempre se encuentran con la dificultad de demostrar que sus familias residieron allí, así como con el miedo que aún subsiste en ciertas zonas del país», apunta a continuación (2008: 446).

Se calcula que, a lo largo de los años que duró la dictadura, fueron retenidas en estos centros clandestinos entre quince y veinte mil personas. Según Calveiro, aproximadamente el 90% de estos detenidos –en su mayoría, militantes de organizaciones armadas, activistas políticos de izquierda, sindicalistas y miembros de grupos de derechos humanos¹³– fueron finalmente ejecutados (1998: 29). Pese a que en algunos casos los cadáveres fueron localizados, pues eran abandonados en la vía pública, «como muertos en enfrentamientos o intentos de fuga» (Romero, 2007: 209), gran parte de los cuerpos eran ocultados, o bien enterrados o incinerados en fosas comunes, o bien lanzados al mar con bloques de cemento¹⁴.

¹² Por ‘tabicado’ Romero se refiere al prisionero al que se le han vendado los ojos. Estas metodologías, que contemplaban además el uso de grilletes y de esposas, despojaba a los detenidos de su propio rostro y de cualquier libertad de movimiento, obligándolos a vivir en la oscuridad, el silencio y la inmovilidad totales. De este modo, y de forma similar a la animalización de la que fueron víctima quienes sufrieron la degradación de los campos de concentración nazis, se anulaban «prácticamente todos los vestigios de humanidad de un individuo» (Calveiro, 1998: 49).

¹³ Es importante hacer un pequeño inciso en este punto y aclarar que, si bien el blanco principal del estado de terror del régimen era la militancia radicalizada, las víctimas casuales, ajenas a toda actividad de resistencia política, forman una proporción –mínima, eso sí– de las víctimas totales. En palabras de Calveiro, «se facilitó así la diseminación del terror al mostrar un poder arbitrario e inapelable, atributos principales de los modelos totalizantes» (1998: 135). Por otra parte, el terror totalitario repercutió muy significativamente en los sectores más jóvenes de la población. A este respecto, es preciso recordar que, según el informe elaborado por la CONADEP, el 70% de las víctimas tenían entre 16 y 30 años (Vezzetti, 1999: 39).

¹⁴ Otros países de América Latina, como Guatemala, Honduras, Perú, Colombia, El Salvador, Nicaragua, Uruguay, Bolivia, Paraguay, Brasil y Chile también fueron víctimas, entre los años

Además de detener ilegalmente, torturar, asesinar y hacer desaparecer los cadáveres de las víctimas, la dictadura trató de mantener un control sistemático sobre la información pública de esas prácticas y sobre la magnitud de sus crímenes. En este sentido es paradigmático el discurso que pronunció el general Videla en 1979 y en el que por primera vez se refería públicamente a la figura del desaparecido. Obligado a responder a las primeras presiones internacionales que empezaron a ejercerse sobre la represión argentina, el entonces Jefe del Ejército y Presidente de la Nación, se preguntó lo siguiente:

¿Qué es un desaparecido? (...) Mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido (Bayer; D'Aloisio; Nápoli, 2006: 26).

Con estas palabras el artífice máximo del golpe militar aludía, eufemística y cínicamente, a la condición deshumanizada que su régimen militar otorgaba a las víctimas de su gobierno, esto es, en palabras de León Rozitchner, uno de los pensadores contemporáneos que con mayor profusión crítica ha reflexionado sobre el terrorismo de Estado en Argentina, «proponía un nuevo modo de existencia imaginario de los desaparecidos» (2003: 137). Es decir, privaba a la víctima de la posibilidad de un entierro y de una sepultura, anulando además la verificación misma de su defunción¹⁵. Es por ello que, a diferencia de la muerte, la desaparición impidió que el proceso de duelo por el que debían pasar los familiares y amigos del ausente pudiera cerrarse, obligando a

sesenta y la década de los ochenta, de la represión política y el secuestro y la desaparición de personas —orquestada, en muchos de estos casos, dentro del marco de la Doctrina de Seguridad Nacional y bajo el influjo de la Operación Cóndor. Se conoce como Doctrina de Seguridad Nacional a la ideología promovida por el gobierno de Estados Unidos según la cual era necesario, mediante una contraofensiva política y militar de los gobiernos autoritarios, exterminar todo hábito de comunismo en América Latina, pues se consideraba que éste conllevaba una gran amenaza para la seguridad nacional de esos países. La Operación Cóndor fue un plan de inteligencia y coordinación organizado en los años setenta por los servicios de seguridad de los regímenes militares de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay y Bolivia, con la cooperación de Estados Unidos. El objetivo de este programa era el de intercambiar información sobre supuestos grupos y personas subversivas en esos países, con el fin de reprimirlos mediante el secuestro, la desaparición y/o el asesinato.

¹⁵ El ejemplo más extremo de esta degradación de la muerte lo encontramos en el genocidio nazi, cuya metodología de asesinato serializado se basó en las cámaras de gas y los hornos crematorios, los cuales, según Enzo Traverso supusieron «el punto máximo alcanzado luego de un largo proceso de deshumanización e industrialización de la muerte que integra la racionalidad instrumental, productiva y administrativa del mundo occidental moderno (la fábrica, la burocracia, la prisión)» (2002: 28).

aquellos a acarrear un sentimiento de pérdida sin vías de solución. Se sufría, pues, como sostiene Nelly Richard refiriéndose a la dictadura chilena, también sembrada de desaparecidos, «de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan y hacen falta» (2007: 138). El objetivo de la práctica de la desaparición era claro: erradicar cualquier síntoma de activismo y protesta populares, así como mantener a todo el cuerpo social bajo un estricto control. Aquello que buscaba el régimen era, en definitiva, instaurar una cultura del miedo en la que no quedara espacio para la libertad de expresión y la actividad política.

Sin embargo, la imagen triunfalista e inquebrantable que logró crear de sí mismo el régimen militar –una imagen, por otra parte, que alcanzó su máximo esplendor en la organización y los festejos del Mundial de Fútbol de 1978– se tambaleó irremediabilmente hacia mediados de 1982, cuando la victoria de la guerra de las Malvinas se decantó claramente hacia el bando británico. En efecto, tanto el ya mencionado campeonato deportivo como la invasión militar de las islas, el 2 de abril de 1982, «rodearon a los dictadores de un pueblo que no los repudiaba» (Sarlo, 2002: 124), presentándose, por lo tanto, como dos acontecimientos que debían reforzar la legitimidad de un régimen que comenzaba a ser cuestionado por una tímida oposición política, por los grupos de derechos humanos y de familiares de desaparecidos y por unos medios de comunicación que hasta entonces habían funcionado como altavoces del gobierno de facto. Así, en palabras de Beatriz Sarlo, mientras que el Mundial levantó «un remanso popular en el país de los desaparecidos y de los campos de tortura», la guerra de las Malvinas «sacó al pueblo a las calles y provocó, durante algunas semanas, un estado de exaltación colectiva» (2002: 123-124). Sin embargo, la derrota argentina en el conflicto bélico, el 14 de junio de ese mismo año, precipitó al régimen, por entonces liderado por el general Galtieri, a un «derrumbe acelerado» (Vezzetti, 2002: 43) y a la crisis institucional más grave de sus seis años de historia. A la profunda decepción social que supuso la derrota bélica, hay que sumarle la delicada situación económica por la que estaba atravesando el país –una crisis propiciada, fundamentalmente, por las políticas liberales aplicadas por el Ministro de Economía José Alfredo Martínez de la Hoz. Asimismo, en el interior de la propia institución militar y desde el mandato del general Viola (de marzo a diciembre de 1981), existía una profunda división entre los sectores más ortodoxos del gobierno y los más liberales y aperturistas. Pocos días

después de la rendición de las Fuerzas Armadas argentinas en el conflicto austral, Galtieri fue relevado por el general Reinaldo Benito Bignone, quien asumió la presidencia de la Nación el 1 de julio de 1982, inaugurando, con ella, un «periodo de gobierno de transición limitado» (Quiroga, 2005: 80). Así, el nuevo presidente de facto trató de pactar con los partidos políticos para garantizar que no se investigaran los actos de corrupción y de violación a los derechos humanos perpetrados por los militares durante el Proceso. Sin embargo, su intento no fructificó. Así lo sostienen Saborido y de Privitellio cuando apuntan lo siguiente al respecto:

El rechazo de la opinión pública, de los partidos políticos y de las organizaciones de los derechos humanos a la propuesta de impunidad avanzada por el gobierno militar se concretó en una marcha civil en defensa de la democracia, que se realizó en mayo de 1983. La asistencia fue masiva, y casi de inmediato, el gobierno fijó la fecha de las elecciones para el 30 de octubre de 1983 (2006: 427).

Tras una campaña centrada en los derechos humanos y en la restauración de un verdadero sistema político civil, Raúl Alfonsín, líder de Unión Cívica Radical, ganó las elecciones por mayoría (con casi el 52 % de los votos) frente a Ítalo Luder, del Partido Justicialista, convirtiéndose, el 10 de diciembre de ese mismo año, en el nuevo presidente de la Nación. Con la victoria de Alfonsín, pues, se producía una doble clausura: por un lado, la que ponía fin al régimen autoritario del Proceso de Reorganización Nacional, y, por el otro, la que rompía la hegemonía de cuatro décadas de peronismo, que perdía por primera vez en su historia unas elecciones generales.

Esbozados brevemente los antecedentes, el desarrollo y la caída de la última dictadura militar, así como las dimensiones del terror que desplegó especialmente en sus primeros años de vida, procederemos a detallar a continuación cada una de las etapas por las que han pasado, desde la época dictatorial hasta la actualidad, las reivindicaciones, las luchas y las políticas de la memoria, justicia y verdad en Argentina. Se trata, como veremos, de unas prácticas y unos procesos que, según el momento histórico en el que se insieran (y, por tanto, según la distancia temporal que los separe de aquella época de represión), tanto apelan a diferentes concepciones de la figura del desaparecido y, en general, de los años de plomo, como recurren a unas estrategias u otras para representar –y reformular– aquel período.

1.2. *El reclamo por la verdad: Pañuelos, fotografías y siluetas*

Hasta el juicio a las Juntas –un hecho histórico tanto en Argentina como en el resto de las transiciones postdictatoriales de América Latina, por asentar, por primera vez y junto con el informe de la CONADEP¹⁶, un relato legitimado sobre el terrorismo de Estado (Feld, 2002: 1-2)–, los principales gestos públicos que denunciaron la desaparición forzada de personas durante el régimen militar surgieron de los distintos grupos de derechos humanos que había en el país, especialmente de aquellos constituidos por los directamente afectados por la represión y sus familiares. En efecto, agrupaciones como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo y Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas –las tres creadas en 1977– fueron las primeras en movilizarse para alcanzar un objetivo muy definido: la recuperación de algún familiar detenido o desaparecido. Por su parte, aunque la actividad pública de otros organismos como el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), el Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MEDH), la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH) y el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ) fue notablemente menor durante los primeros, y más sanguinarios, años de la dictadura –esto es, cuando el espacio público estaba completamente monopolizado por la censura y el terror totalitarios–, fue intensificándose tras la inspección de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, en septiembre de 1979. A partir de ese momento, también los partidos políticos y algunos medios de comunicación unieron su voz a las protestas y condenas que hasta entonces se habían hecho desde estas organizaciones a las prácticas inconstitucionales del Proceso.

De entre todas las actividades y manifestaciones que, bien con timidez o bien abiertamente, llevaron a cabo, durante los años de plomo, los grupos de derechos humanos, destacan, por la intensidad y la perdurabilidad de sus reclamos, las marchas de las madres de los detenidos-desaparecidos que, a desde abril de 1977, salieron asiduamente a la calle para reclamar que éstos les fueran devueltos con vida. En

¹⁶ La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) se constituyó el 15 de diciembre de 1983 bajo el gobierno del presidente Alfonsín con el objetivo de documentar y organizar las denuncias de desapariciones y secuestros ocurridos durante el régimen militar. De esta labor de recopilación surgió el informe *Nunca Más*, editado en noviembre de 1984, que revelaba y esclarecía los actos represivos ocurridos durante el período dictatorial.

palabras de Sarlo, «las Madres de Plaza de Mayo inventaron todo durante los primeros años de la dictadura: una identidad, un conjunto de símbolos, una forma de actuar en la esfera pública, una estrategia de largo plazo» (2006: 33). Encarnando prácticamente la única resistencia activa al Proceso, las Madres constituyeron, en definitiva, «las reservas estratégicas de la lucha popular» (Marín, 1984: 178) y, como tales, algunas de ellas – como fue el caso de Azucena Villaflor, Esther Ballestrino y María Eugenia Ponce – terminaron siendo secuestradas y desaparecidas por los militares.

Fueron las marchas y demandas de Madres, pues, las pocas acciones que, fundadas en los lazos de familia –pues, como bien anota Vezzetti, «fue la afrenta personal, el dolor privado por la pérdida sufrida» lo que las hizo posible (2002: 174)–, funcionaron durante la primera etapa de la dictadura como condena moral y política de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por ésta, asentando las bases del ciclo de reparación política y ética que más tarde inaugurarían el *Nunca Más* y el juicio a las Juntas. De este modo, pues, las primeras estrategias para imponer y defender la categoría del ‘desaparecido’, restituyéndole públicamente su visibilidad, no fueron llevadas a cabo por la sociedad en su conjunto, sino por un sector de población muy específico: las madres de los desaparecidos, cuyos movimientos, como apunta Luzmila Da Silva Catela, «fueron desplazándose desde el dolor interno a la manifestación pública, desde los ministerios a las plazas» (2001: 281). Como es de suponer, el hecho de que en aquella época únicamente fueran los familiares de los desaparecidos quienes reclamasen el retorno de sus seres queridos pone en evidencia la inactividad y pasividad que a este respecto caracterizaba al resto de instancias sociales y políticas.

Los orígenes de la Asociación Madres de Plaza de Mayo se sitúan poco después de que la Junta militar encabezada por Videla asumiera el poder y empezara a secuestrar, torturar y hacer desaparecer de modo sistemático a miles de personas. De hecho, ya en 1977 y por tanto, mucho antes de que el ex presidente de facto hiciera alusión, en diciembre de 1979, a los desaparecidos por su propio gobierno militar, algunas de estas madres empezaron a congregarse ante la Casa de Gobierno exigiendo respuestas sobre el paradero de sus hijos. Ni su pedido de ser recibidas por el presidente ni sus constantes demandas por conocer la verdad de lo que estaba sucediendo obtuvieron respuesta por parte del gobierno, como tampoco, especialmente

en los primeros años del Proceso, recibieron el apoyo de la población civil¹⁷. Pese a ello, no desistieron en su lucha. Al contrario, como cada vez eran más las que acudían a Plaza de Mayo, decidieron engancharse un clavo en sus ropas con el fin de reconocerse entre ellas. Sin embargo, este símbolo, que remitía a los clavos de Cristo y, de resultas de ello, al sufrimiento de pérdida que las afligía, no tuvo demasiada aceptación dentro del grupo y pronto fue sustituido por otro. Así, en la procesión al Santuario de Luján que tuvo lugar en octubre de 1977, las Madres acordaron colocarse en la cabeza un pañal, que poco después sería sustituido por el mítico pañuelo blanco que siguen luciendo a día de hoy. Este singular complemento funcionó entonces como una marca de reconocimiento entre las que lo llevaban y, sobre todo, como un símbolo de iniciación, nacimiento y vida que se oponía al pañuelo negro asociado tanto al duelo como a las artes siniestras y oscuras de aquellos que habían secuestrado a sus hijos (Da Silva Catela, 2001: 138).

Esta práctica inicial, por lo tanto, al igual que la de las marchas circulares y las consignas con que las acompañaban, nació de esa realidad irreductible que era la represión genocida que imperaba en aquel entonces. Efectivamente, la primera marcha encabezada por las Madres en torno a la Pirámide de Plaza de Mayo tuvo lugar el 30 de abril de 1977. El hecho de que ésta terminara convirtiéndose en una ronda se explica por las órdenes de las fuerzas policiales de que debían ‘circular’. A partir de ese día, y hasta la fecha actual, las rondas se realizan todos los jueves. Corroborando con el planteamiento de Estela Schindel en su artículo sobre las ‘cartografías del recuerdo’ en dos ciudades como Berlín y la capital porteña, podemos afirmar que las marchas de las Madres se convirtieron, por su ritual persistencia, en una especie de «monumento caminante», o dicho más claramente, en «el modo más poderoso en que la memoria de los desaparecidos transformó el espacio público de Buenos Aires» (2006: 64). Asimismo, no es casual que las Madres eligieran un lugar como Plaza de Mayo para poner en práctica sus reclamos. Centro neurálgico de la memoria colectiva de la ciudad, en tanto que contendor de importantes elementos simbólicos del país, tanto a nivel

¹⁷ Si bien en un principio las Madres actuaron aisladamente, tachadas como las «locas de la Plaza de Mayo» por la misma dictadura, entrada la década de los años ochenta sus acciones empezaron a incidir mucho más profundamente en la sociedad, convirtiéndose pronto, tal como señala Romero, «en la referencia de un movimiento cada vez más amplio» que se vio reforzado «por la prensa, los gobiernos y las organizaciones defensoras de los derechos humanos» (2007: 228).

histórico, como institucional, financiero y religioso¹⁸, la mítica plaza no sólo se les presentó como el lugar idóneo para encontrarse y reconocerse, sino que también les permitió, al ocuparla y reapropiársela, transformar y resignificar las connotaciones de autoritarismo, control y represión que tradicionalmente había tenido.

A falta de una tumba sobre la que llorar la pérdida del ser querido, las madres – muchas de ellas también abuelas o futuras abuelas, pues en el momento del secuestro de sus hijos, éstos estaban esperando descendencia¹⁹– también representaron e hicieron visible la ausencia a través de la exposición pública de las fotografías de sus familiares desaparecidos. Durante los primeros años de la década de los ochenta, las imágenes de los desaparecidos constituyeron una de las estrategias más usadas para recordarlos y el modo más eficaz para restituir a la víctima su condición de persona. Sin embargo, el uso que se hacía de las mismas era predominantemente colectivizante, pues, al no asociarlas con un nombre y apellido específicos, esta práctica de denuncia hacía referencia a la globalidad de los millares de desaparecidos, sin distinción de casos individuales. Sin embargo, con el paso de los años se fue difuminando la frontera entre, por un lado, la urgencia de justicia y el afán de encontrar con vida a los familiares desaparecidos y, por otro, y una vez asumida la imposibilidad de esta segunda opción, la voluntad de rendir homenaje a las víctimas. Fue desde esta voluntad que, una vez instaurada la democracia, las Madres y Abuelas, constituidas ya como asociación y gozando de un amplio reconocimiento y apoyo social, empezaron a portar individualmente las fotografías de sus familiares en las marchas, colgándoselas del cuello con un cordón o sujetándolas sobre la ropa con alfileres. Así, y como luego encontraremos también en los trabajos que, desde la posmemoria, realizaron después, a título personal o canalizándolos a través de la agrupación H.I.J.O.S., los descendientes de desaparecidos, los retratos

¹⁸ Son varios los edificios y monumentos significativos en este sentido que pueden encontrarse en esta mítica plaza. Entre ellos destacan la Casa del Gobierno –también conocida como Casa Rosada, sede del Poder Ejecutivo–, el Banco de la Nación, la Catedral Metropolitana, el Monumento al General Manuel Belgrano –creador de la bandera argentina–, la Pirámide de Mayo –el primer monumento conmemorativo que se erigió en la ciudad– y el Cabildo –que actualmente funciona como museo.

¹⁹ De hecho, Abuelas de Plaza de Mayo se configuró a partir de los encuentros de las Madres en Plaza de Mayo. Así, el 15 de mayo de 1977, doce abuelas firmaron un Hábeas Corpus colectivo en el que ponían en conocimiento público la desaparición de sus nietos recién nacidos. Presididas por Estela Barnes de Carlotto, esta asociación, conformada, en palabras del Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, por «madres por partida doble» (Bousquet, 1980: 73), centró su lucha desde su constitución, a finales de ese mismo año, en la búsqueda de los niños que fueron secuestrados junto a sus padres y de aquellos que nacieron en cautiverio y fueron apropiados ilegalmente por los militares.

fotográficos se han convertido en el soporte por excelencia de las luchas por la memoria, esto es, y en palabras de Da Silva Catela, en «una especie de culto secular que refuerza la unión entre los que participan de la ronda a través de una acción colectiva de vigilancia sobre los desaparecidos, transmitiendo memoria, manteniéndolos presentes» (2001: 137). Para explicar esta recurrencia a la imagen, tanto por parte de Madres, como de Abuelas y de H.I.J.O.S., Diana Taylor nos recuerda que, en todos estos casos, las iniciativas y acciones de denuncia surgen de una memoria traumática (2002: 152). Se trata de un trauma que, provocado por la brutal desaparición de los seres queridos de los sujetos en cuestión, los define no únicamente como personas señaladas por el dolor y la pérdida, sino como un grupo surgido en respuesta a tal atrocidad. De ahí que los retratos fotográficos de los desaparecidos fueran y sean tan utilizados por todos estos organismos, pues no sólo hacen ‘reaparecer’ a aquellos que fueron borrados de la historia, sino que, como el ADN, también funcionan como prueba confirmatoria de los linajes rotos por los militares²⁰.

Mediante sus prácticas y estrategias de lucha y de rememoración –muchas de las cuales, como los pañuelos blancos, las rondas en Plaza de Mayo o las pancartas con fotografías ampliadas de los desaparecidos, se convirtieron no sólo en las señas identificativas de la agrupación, sino también, y en un sentido más amplio, en poderosos símbolos de la vida política argentina, calando profundamente, como veremos páginas más adelante, en otras formas de acción pública surgidas alrededor de la defensa de los derechos humanos– las Madres de Plaza de Mayo –y también, como es de suponer, las Abuelas– consiguieron «socializar la maternidad» (Da Silva Catela, 2001: 133), al tiempo que lograron restablecer el nexo que unía la vida con la muerte, el recuerdo con el olvido. En efecto, la fundacional e imprescindible labor en la lucha contra el terrorismo de Estado que desempeñaron las Madres durante y después del régimen militar, no puede desvincularse –como de modo evidente se desprende del propio nombre con el que decidieron bautizar la agrupación– de su papel como madres

²⁰ Además del espacio público de las plazas y las calles y del propio cuerpo de los familiares, los retratos de los desaparecidos se han convertido, desde inicios de los años noventa y a través de los recordatorios, en una estampa común en los diarios. Pese a la efímera duración de estos «soportes de memoria», como los llama Da Silva Catela –pues, de algún modo, caducan al finalizar el día en el que son publicados–, los recordatorios –que también incluyen, por lo común, los datos básicos del desaparecido– construyen y devuelven, en palabras de esta antropóloga argentina, «parte de la identidad robada en el mismo acto que denuncian su desaparición y la falta de información» (2001: 147).

—en su caso, de desaparecidos o supervivientes de la violencia totalitaria. En este sentido, es precisamente esta indisociable relación con la maternidad la que, como señala Barbara Sutton en su ensayo sobre los movimientos de resistencia encabezados por mujeres en la Argentina contemporánea, «lend legitimacy to their struggle to bring back their children ‘disappeared’ by the last military dictatorship» (2007: 136). Al mismo tiempo, con dicha socialización de la maternidad las Madres no sólo dotaron a esta última de un significado político, sino que, haciendo público el dolor que las afligía, incorporaron una perspectiva femenina en un contexto eminentemente patriarcal y masculino. Eso no significa que los hombres no participaran o participen en la lucha de las Madres y las Abuelas, sino simplemente que la dirección y la representación de ambas agrupaciones ha recaído siempre sobre las mujeres. Las razones, como detalla la presidenta de Abuelas, Estela Barnes de Carlotto, son múltiples y abarcan desde la misma condición de amas de casa o jubiladas que una franja importante de esta generación ostentaba en ese momento, hasta la mayor esperanza de vida de la mujer, pasando, finalmente, por una cuestión de seguridad:

Quando en los primeros momentos desaparecían las personas y se empezaba a trabajar, en Plaza de Mayo había hombres, mujeres, jóvenes, un poco de todo. En el caso nuestro es que yo me pude jubilar y dedicarme, pero mi marido tenía que seguir trabajando para mantener la casa (...). Pero hay otra cuestión que es la visceral: la de mujer, la de madre, que nos impide dejar de hacer todo lo que tenemos que hacer para seguir buscando. También es cierto que muchos hombres se resintieron en su salud y se murieron. La mayoría de las abuelas son viudas... Y que para los militares el hombre era más peligroso. ¡Déjenlas a esas lloronas viejas locas!, ya se van a cansar...’. Si hubieran adivinado que íbamos a persistir para siempre nos hubiesen secuestrado en mayor número (Castori, 1999).

En su ensayo sobre el trabajo de duelo y las luchas por la memoria de los familiares de desaparecidos, Da Silva Catela corrobora la argumentación de Carlotto cuando considera que, si las mujeres tuvieron una mayor visibilidad en este ámbito, fue «porque en la lógica de lo privado ellas ocupan un lugar central en la expresión obligatoria de los sentimientos». Y a continuación declara: «De esta forma, si el secuestro era entendido en clave ‘familiar’ y no ‘política’, los hombres debían quedar en un segundo plano» (2001: 282).

Finalmente (y de modo similar a lo que experimentan los hijos de desaparecidos que igualan o superan en años la edad que tenían sus padres en el momento de su secuestro y asesinato), con la pérdida tan brutal —por sangrienta y por temprana— de su

descendencia, las Madres vieron cómo se desbarataba el curso normal de las genealogías. Frente a ello, decidieron poner su cuerpo, socializarlo, para así, como bien sugieren por su parte Marcelo Bergman y Mónica Szurmuk, volver a dar a luz a sus hijos ausentes: «Mothers fought with their own bodies, which they offered as evidence of the existence of the children the regime had ‘disappeared’. They had birthed those children, and now, in their absence, they had to speak for them and birth them again as words and as ideas» señalan al respecto (2001: 390)²¹. También apuntan hacia esta misma dirección las siguientes palabras de Hebe de Bonafini, el nombre y el rostro más visible de la asociación tanto dentro como fuera de las fronteras de Argentina²²:

La creación de Madres de Plaza de Mayo es una cosa insólita, única en el mundo. Yo siempre digo que nuestros hijos nos parieron a esta lucha porque ellos desaparecen e, inmediatamente, nosotras nacemos (Bauducco, 1997: 160).

Por otro lado, y también antes de que el Proceso de Reorganización Nacional claudicara a favor de un gobierno democrático, tuvo lugar en el espacio urbano bonaerense ‘el Siluetazo’, una acción político-estética que se ha convertido, de igual modo que las rondas de las Madres en Plaza de Mayo, en «una de las imágenes que mejor condensa el clima político de la transición» (Schindel, 2006: 64). Mucho más ofensiva que las que anteriormente habían llevado a cabo las Madres, la acción conocida como ‘el Siluetazo’ surgió como acto de denuncia al documento militar sobre la represión, redactado el 28 de abril de 1983, y a la Ley de Autoamnistía, promulgada el 2 de septiembre de ese mismo año por el gobierno dictatorial. Por iniciativa de tres artistas plásticos (Guillermo Kexel, Julio Flores y Rodolfo Aguerreberry), el 21 de septiembre de 1983, pocos días después de la aprobación de esta ley y coincidiendo con

²¹ Son varios los pensadores que relacionan esta notoriedad pública de las Madres con la relevancia que adquirió Eva Perón durante los años comprendidos entre 1946 y 1952, período en el que, como esposa del presidente y Primera Dama de Argentina, desempeñó una tarea decisiva en la lucha por el reconocimiento de la igualdad de derechos políticos y civiles de los trabajadores y de la mujer (Foster, 1998; Domínguez, 2004). Para estos autores, se trata en ambos casos de sujetos femeninos –el primero colectivo, el segundo individual– que han logrado aglutinar «significaciones fundamentales alrededor de cuerpos, palabras y acciones» (Domínguez, 2004: 152), erigiéndose como sujetos históricos que han trascendido las fronteras nacionales.

²² Debido a divergencias políticas surgidas dentro de la agrupación, ésta terminó escindiéndose en enero de 1986. Así, paralelamente a la Asociación Madres Plaza de Mayo, se creó Madres Plaza de Mayo, Línea Fundadora, presidida actualmente por Marta Ocampo de Vázquez.

la III Marcha de la Resistencia²³, convocada por las Madres de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos bajo el clima electoral previo al sufragio del 30 de octubre, miles de manifestantes se abocaron a las calles para dibujar –con plantillas o utilizando el contorno de los propios participantes– sobre árboles, persianas de comercios, cabinas telefónicas, postes, columnas y edificios de la ciudad, siluetas blancas a escala humana que simbolizaban la presencia de una ausencia, esto es, la de los miles de desaparecidos. Ya no se trataba simplemente de una acción defensiva que reclamaba la ‘aparición con vida de los detenidos-desaparecidos’ –así rezaba el cartel tras el cual marcharon las Madres frente a la Casa Rosada–, sino que ahora era también una manifestación estética que implicaba a todo el conjunto social. No por casualidad tomando como referencia una obra del artista polaco Jerzy Spaski publicada en la revista *El Correo de la UNESCO* en octubre de 1978 –un cartel en el que se mostraban en veinticuatro hileras 2.370 siluetas de mujeres, hombres y niños, justo el número de personas que morían cada día en Auschwitz–, ‘el Siluetazo’ –que trató igualmente de trasladar el espacio que hubieran ocupado 30.000 personas adultas al número y tamaño de las siluetas recortadas, que medían, una al lado de otra, 18 kilómetros– logró hermanar el gesto individual con el colectivo. Además esta iniciativa fusionó, en palabras de Estela Schindel, «recurso artístico con demanda política», reforzando la «reapropiación del espacio público propia de esa coyuntura» (2006: 65)²⁴. Como en el caso de las fotografías inicialmente ‘anónimas’ que exhibían las Madres en sus primeras movilizaciones, también ‘el Siluetazo’ sufrió transformaciones con el paso del tiempo: así, mientras que la idea original de esta práctica no contemplaba la opción de identificar las siluetas con el nombre y la fecha de desaparición de las víctimas que pretendían simbolizar, en manifestaciones posteriores estos contornos de tamaño natural llevaron inscritos consignas y nombres propios de los desaparecidos.

²³ Después de varias movilizaciones en Plaza de Mayo, la primera de las cuales tuvo lugar el 30 de abril de 1977, el 10 de diciembre de 1981, unas setenta Madres y Abuelas decidieron prolongar su presencia en la plaza durante 24 horas. Esta fue la primera de las llamadas Marchas de la Resistencia.

²⁴ Por su parte, Gustavo Buntinx se refiere a ‘el Siluetazo’ como un acontecimiento político-mesiánico que aúna la resurrección y la insurrección. De ello se infiere que «el *aura* así obtenida no está en la silueta sino en la autoridad ritual que la consagra. Aquella acumulada por siete años de rondas bajo la dictadura. Y la que nace en miles de personas que para la confección de siluetas ‘ponen el cuerpo’, tanto en el sentido literal como en el figurado de esa expresión densa» (Buntinx, 1993: 357).

Inspiradas por ‘el Siluetazo’, las Madres de Plaza de Mayo promovieron, en 1985, otro modo, igualmente creativo y visual, de representar la figura del desaparecido. Se trataba de la campaña ‘Déle una mano a los desaparecidos’, consistente en reunir todas las siluetas posibles de la mano de los ciudadanos de dentro y de fuera de Argentina. La iniciativa logró reunir un millón y medio de manos provenientes de todo el mundo, que poco después se colgaron a lo largo de Avenida de Mayo a modo de reinclusión simbólica en la vía pública de los desaparecidos. Finalmente, ese mismo año las Madres implementaron la utilización de máscaras blancas en las manifestaciones que llevaron a cabo durante la celebración de los juicios a las Juntas. Como las siluetas, y a diferencia de las fotografías, ambas estrategias estaban encaminadas a fortalecer el vínculo entre el cuerpo de los desaparecidos y el de los que reivindicaban su visibilidad en la memoria colectiva —una presencia, en definitiva, que hasta entonces les había sido privada.

Después de todo lo apuntado hasta ahora, podemos concluir que tanto ‘el Siluetazo’ como las rondas de las Madres en Plaza de Mayo supusieron, en esta etapa, la puesta en escena de la exigencia de justicia y de la necesidad de hacer visible una figura —la del desaparecido— que el régimen había tratado de invisibilizar y deshumanizar literal y metafóricamente. Lejos de la finalidad del monumento, estas prácticas huyeron de la instauración de una memoria fija y cristalizada, y se insertaron en una política radical de la resistencia forjada dentro de una situación de cautiverio. Asimismo, convirtiendo el espacio público en un lugar de expresión y de denuncia, hicieron posible que el duelo privado se abriera, por primera vez, a la experiencia colectiva, asentando las bases de las estrategias y prácticas que, instaurada plenamente la democracia, siguieron reivindicando la memoria de los desaparecidos y la necesidad de hacerles justicia.

1.3. *La demanda de justicia: El juicio a las Juntas y el Nunca Más*

En su capítulo dedicado a las luchas políticas de la memoria, Elizabeth Jelin expone que toda transición democrática conlleva la configuración de una esfera pública en la que las demandas, narrativas y memorias hasta entonces reprimidas por la censura totalitaria tienen la posibilidad de salir del espacio clandestino y subterráneo por el que habían transitado hasta entonces. Y a continuación añade que dicha apertura política «implica un escenario de luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples» (2002: 42). En Argentina, estos nuevos relatos sobre lo acontecido durante la dictadura tomaron forma a través de dos grandes escenas, ambas fundamentales en la conformación de la memoria colectiva sobre la dictadura: la de la configuración y publicación del *Nunca Más* y la de la celebración del juicio a las tres primeras juntas militares que dirigieron el Proceso de Reorganización Nacional. Fueron, ambas, las primeras medidas que tomó el recién estrenado gobierno democrático para tratar de cerrar la fractura social y humana que se había abierto durante los años de plomo.

El informe *Nunca Más* fue elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada el 15 de diciembre de 1983 por el nuevo gobierno de Raúl Alfonsín, que justo cinco días antes había asumido la presidencia de la Nación. De la misma forma, el 13 de diciembre, esto es, dos días antes de la configuración de la CONADEP, Alfonsín ordenó, a través del decreto 158, el procesamiento judicial de los dirigentes de las tres primeras juntas militares, así como, mediante el decreto 157, el de las cúpulas de las organizaciones guerrilleras que habían cometido atentados terroristas a principios de la década de los setenta. Pocos días después, el 27 de diciembre, el Parlamento anuló la Ley de Autoamnistía que había sido decretada durante el Proceso con tal de exonerar a los militares de toda responsabilidad penal que pudiera derivarse de las acciones que pudieran haber cometido durante la dictadura. Finalmente, el 13 de febrero de 1984 se aprobó la reforma del Código Militar a través de la Ley 23.049, según la cual, si bien las Fuerzas Armadas tenían la potestad de juzgar los delitos comunes cometidos por sus miembros –como la desertión, la insubordinación, etc.–, los de mayor envergadura pasaban a estar sometidos a una revisión de la Cámara Federal –es decir, el tribunal civil–, que incluso podía llegar a hacerse cargo de las causas si transcurrido un determinado periodo de tiempo éstas no

quedaban resueltas por el tribunal militar. Sobra decir que, ante la lentitud injustificada de la institución militar para procesar a los ex presidentes de facto y al resto de la cúpula dirigente que encabezó el Proceso, la Cámara Federal determinó, el 4 de octubre de 1984, tomar las riendas de lo que luego se convertiría en el histórico juicio a las Juntas.

Integrada por filósofos, médicos, periodistas, ingenieros, religiosos y diputados argentinos y dirigida por el escritor Ernesto Sábato, el objetivo principal de la CONADEP era el de investigar el destino de las personas desaparecidas durante el Proceso y determinar cuáles fueron los engranajes de la operativa del terror desencadenada por el régimen. Este fue el fin, por lo tanto, con el que la CONADEP reunió, a partir de las denuncias y el testimonio de sobrevivientes y de familiares de desaparecidos y a falta de la colaboración de las Fuerzas Armadas, toda la información que pudo sobre la dictadura, dando lugar, el 20 de septiembre de 1984 y tras nueve meses de trabajo, al famoso informe. En éste se documentó y sistematizó, en un anexo de más de 50.000 páginas, información relativa a 8.963 desaparecidos, 340 centros de detención y tortura y 1.351 personas –incluyendo médicos, sacerdotes, jueces y periodistas– que colaboraron en la represión. El 28 de noviembre de ese mismo año apareció en el mercado editorial una versión resumida de dicho texto en forma de libro y bajo el nombre de *Nunca Más*. El título hacía referencia tanto al «nuevo origen» que prometía el gobierno democrático que lo había encargado (Vezzetti, 1998: 5), como a la finalidad última con la que fue redactado, a saber: dar a conocer los crímenes cometidos por el Estado dictatorial para, tras condenar a los responsables máximos de los mismos, impedir que se volvieran a repetir en un presente y un futuro que debían estar regidos por la estabilidad democrática, la única coyuntura «capaz de preservar a un pueblo de semejante horror» –tal y como reconoció Sábato en el último párrafo del prólogo que introducía al informe (CONADEP, 1984: 11)²⁵.

²⁵ Es necesario en este punto hacer un aparte y recordar que, a las 22h del 4 julio de 1984, cuatro meses antes de que saliera publicado el informe, se emitió en Canal 13 *Nunca Más*. Producido por la CONADEP, el programa acogió a los primeros testimonios que se atrevieron a hablar públicamente de su experiencia durante la última dictadura militar. De una hora y media de duración, *Nunca Más* fue introducido por el entonces Ministro del Interior, Antonio Tróccoli y cerrado por el propio Ernesto Sábato. Entre una intervención y otra se emitieron un conjunto de filmaciones realizadas durante los años del Proceso, fotografías de hombres, mujeres y niños desaparecidos, así como el relato previamente grabado de ocho testimonios, entre los que había tres sobrevivientes de los centros clandestinos y cinco familiares de desaparecidos. En palabras de Claudia Feld, «la eficacia simbólica» que logró el programa se explica, fundamentalmente, por el hecho de que éste, emitido sin cortes publicitarios y respaldado por la voz del Estado –representada por Tróccoli y Sábato–, se presentara como

Considerado, tal y como sostiene Schindel, como «el primer gran ‘monumento’ a los desaparecidos» (2006: 63) o, citando ahora a Vezzetti, como «la narración que establecía un marco de verdad y una significación global» al Proceso dentro del nuevo panorama político que se abría con la presidencia de Alfonsín (2002: 19), el *Nunca Más* sirvió de base al juicio a las Juntas, que se iniciaría en abril de 1985. En primer lugar, porque aglutinó un importante corpus de pruebas que ponían en evidencia, por primera vez de un modo incuestionable, la culpabilidad orgánica e institucional de las Fuerzas Armadas en las atrocidades cometidas durante la dictadura, abriendo, pues, el proceso de castigo que luego terminaría cerrándose con la intervención de la justicia; y en segundo lugar, porque funcionó como piedra fundacional en la construcción de un relato legitimado sobre el terrorismo de Estado –un relato que era «memoria» y «toma de posición moral hacia el futuro» (Vezzetti, 2002: 114) y en cuya dirección apuntaría igualmente el juicio. Presentándose, así, como homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado y como prueba del mismo, el *Nunca Más* marcó un antes y un después en las políticas de la memoria sobre la dictadura, convirtiéndose en un punto de referencia para las luchas y las iniciativas que, dentro de este ámbito y desde la publicación del libro a nuestros días, se han llevado a cabo en todas las esferas de la sociedad y la cultura. Con esta contundencia destaca su importancia Sarlo:

La Argentina de la transición democrática tuvo su gran libro: los documentos sobre la represión que la CONADEP publicó con el título de *Nunca más*. Este es sin duda el libro de la memoria (...). Más que leído, *Nunca más* está frente a nosotros como un monumento de la memoria, y por eso mismo tiene la dureza de los hechos que registra. *Nunca más* es la condición de toda historia argentina futura (Sarlo, 2002: 150).

Sin embargo, el *Nunca Más* no estuvo exento de polémica. Para empezar, la propia configuración de la CONADEP despertó recelos en algunos organismos de derechos humanos, especialmente en Madres de Plaza de Mayo, que consideraba más viable y democrático el funcionamiento de una comisión bicameral que estuviera representada, pues, por miembros de ambas cámaras del Congreso. Según sentencia Bonafini, Madres rechazó desde un principio la CONADEP, «porque no era una comisión (...) que

«una instancia de prueba y de toma de conciencia sobre lo ocurrido». Por otro lado, la CONADEP decidió evitar toda espectacularización de la violencia para referirse a los crímenes de Estado cometidos por las Juntas militares. Rehuyendo a cualquier imagen sensacionalista, el programa contribuyó «a construir las bases de un juego político concebido en términos no violentos», a la vez que dotó de legitimidad y credibilidad la palabra del testimonio (Feld, 2007).

habíamos elegido nosotras, no la eligió el pueblo, no la pidió el pueblo, sino que era un aparato que creó Alfonsín, que lo necesitó para ganar tiempo» (Bonafini, 1988). Fue precisamente por esta razón que las integrantes de dicha asociación no participaron en la marcha popular que acompañó a la entrega del informe de la Comisión. Sin embargo, hay que decir que este reconocido rechazo no impidió que muchas de ellas dieran su testimonio y aportaran documentos y otras pruebas en la investigación que aquella llevó a cabo para elaborar el extenso informe. Desde una posición diametralmente opuesta a la de los familiares de los desaparecidos, el órgano militar también hizo público, como es de suponer, su repudio al contenido del informe, así como a la intención del nuevo gobierno de enjuiciar a sus cúpulas directivas. Así, el mismo día en que la CONADEP libró su voluminoso informe al gobierno de Alfonsín, el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas dio a conocer un fallo en el que reconocía como «legítimas e irreprochables», las acciones cometidas por su institución durante la «guerra contra la subversión» (Saborido; de Privitellio, 2006: 454).

Otra de las críticas que recibió el documento residía en su propio planteamiento de base, pues ya en su mismo prólogo se abogaba por la llamada ‘Teoría de los dos demonios’, según la cual la sociedad –considerada como un ente puro, inocente e incauto– se había visto «convulsionada» durante los años setenta –y aquí recurrimos a la terminología utilizada en el prólogo del informe– «por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda» (CONADEP, 1984: 7). En este relato de los años de plomo, por tanto, la sociedad quedaba liberada de cualquier tipo de responsabilidad, aun cuando en realidad se trató, como apostilla Vezzetti, de una dictadura «cívico-militar», que «incorporó extensamente cuadros políticos provenientes de los partidos principales» y que recibió «apoyos eclesiásticos, empresariales, periodísticos y sindicales» (2002: 39). Asimismo, si bien es cierto que en ningún punto del texto se equiparaba explícitamente el terrorismo guerrillero con el implantado por el propio Estado militar, tal planteamiento del pasado inmediato no dejaba de retomar esa figuración de la guerra –imperante, como ya señalamos, tanto en el interior de la insurgencia armada como de las fuerzas totalitarias mucho antes del golpe de 1976– en la que la represión estatal halló luego durante el Proceso la principal justificación a sus atroces prácticas. Así pues, con este presupuesto «bidemonológico», como así lo llama María Sonderéguer, que repartía la responsabilidad criminal entre dos sectores perfectamente demarcados, se homologó, de algún modo, «la opción por la violencia de

los grupos políticos armados con la metodología represiva» (2001: 101) o, recurriendo ahora a las palabras de Inés González, «la memoria sobre el pasado fusionó a la represión militar con la memoria de la acción de la guerrilla en una asociación que fundió ambos recuerdos en una equivalencia» (1995: 206). La intención de la nueva democracia de asentar una memoria de la dictadura y de los años inmediatamente anteriores a la misma a partir de la lucha, sangrienta y escandalosamente desequilibrada, entre estos ‘dos demonios’ era clara: «instituir un corte con la violencia política y la acción clandestina, que tuviera efectos hacia el futuro, como hito inicial de la construcción de un Estado de derecho» (Vezzetti, 2002: 121), sin que ello pusiera en peligro la reciente –y débil– democracia adquirida. Recordemos en este punto que la institución militar no había sido expulsada del poder y que el programa político diseñado por Alfonsín debía, por lo tanto, atender tanto a las demandas generalizadas de justicia canalizadas a través de los organismos de derechos humanos, como intentar reinsertar y subordinar las Fuerzas Armadas al sistema democrático sin que éstas volvieran a sublevarse bajo la forma de un golpe de Estado. Consecuentemente, la ‘historia oficial’ sobre la dictadura que el nuevo gobierno pretendía instaurar en la opinión pública tampoco estaba privada, como hemos visto, de ciertas contradicciones y medias verdades. Así, en su artículo sobre represión, guerra y dictadura en Argentina, Vicente Palermo anota lo siguiente:

El cemento de autoestima y autorespeto con que se unían los ladrillos del precario edificio de una patria republicana estaba pues compuesto de memorias, pero sobre todo de olvidos conspicuos y muy generosas indulgencias (...) La orientación del gobierno no podía ser sino incongruente: necesitaba *al mismo tiempo* traer a luz pública la índole del terror de estado, y limitar la aplicación de la justicia sobre sus responsables (2004: 170-171).

Por otra parte, el *Nunca Más*, al tratar de excluir toda referencia al activismo y a la militancia en organizaciones guerrilleras de las víctimas del terrorismo estatal, despolitizó la figura del desaparecido, reduciéndola a la imagen personificada de la pura y cándida inocencia. Avalando, pues, lo que se ha conocido como «el mito de la inocencia de los desaparecidos» (Sorgentini, 2007: 171), subrayado en aquellos casos en los que las víctimas eran niños, adolescentes, mujeres embarazadas y gente mayor, el *Nunca Más* no sólo reducía implícitamente la relevancia del principio de inocencia y del derecho a la defensa en un proceso judicial de los militantes asesinados, sino que además, en esa dramatización del horror en su más alto grado, la sociedad en su

conjunto quedaba integrada dentro de este mecanismo de despojamiento de la subjetividad política²⁶.

Pese a todas estas flaquezas, el *Nunca Más* fue decisivo en el desarrollo del juicio a las Juntas, el otro acontecimiento que resultó clave a la hora de fundar, apenas estrenada la democracia, un consenso básico sobre el pasado de la dictadura, esto es, un relato con el que se identificó, si bien, como veremos, no toda, sí la gran mayoría de la población argentina. Así lo corrobora Feld en su libro sobre el juicio y la cobertura televisiva que recibió desde el 22 de abril de 1985 (el día en el que la Cámara Federal realizó la primera audiencia contra los tres presidentes de facto Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola y Leopoldo Fortunato Galtiere, los almirantes Emilio Eduardo Massera, Armando Lambruschini y Jorge Isaac Anaya, y los generales Orlando Ramón Agosti, Omar Graffigna y Basilio Lami Dozo) hasta el 9 de diciembre de ese mismo año (fecha en la que, tras el alegato del fiscal, Julio César Strassera, se dictó la sentencia que condenó a cadena perpetua a Videla y Massera y a diecisiete, ocho y cuatro años de prisión a Viola, Lambruschini y Agosti, respectivamente)²⁷:

Este relato le otorgó un sentido al pasado reciente que pudo ser compartido socialmente y, por esa razón, tuvo un papel preponderante en la construcción de memorias colectivas sobre la represión dictatorial (2002: 2).

Entre otros motivos, la excepcionalidad del juicio residió en su carácter oral y público, un hecho insólito en las cámaras federales argentinas que, por otra parte, servía para garantizar la transparencia y legitimidad del proceso, ya que, como apunta Feld, «las audiencias orales reunían, en un tiempo y espacio determinados, a todos los actores concernidos por el juicio» (2002: 17). Asimismo, al estar abierto a la ciudadanía –pues recordemos que, además de los invitados especiales y los periodistas, en la sala también podía estar presente la gente común–, el juicio adquirió una dimensión de «ceremonia pública» (Vezzetti, 2001: 79) que los medios de comunicación amplificaron en sumo

²⁶ Es preciso destacar cómo este mito de la inocencia que trazó la imagen expurgada del desaparecido ha sido sustituida por otra mitificación: aquella que reivindica a las víctimas de la dictadura como héroes revolucionarios. Visión imperante en muchos de los integrantes de Madres, Abuelas e H.I.J.O.S., dicha heroización interpreta el pasado, al parecer de Palermo, «como años dorados protagonizados por espartacos (...), reivindicando como propias las causas por las que aquellas víctimas supuestamente dieron su vida, sin cuestionar ni métodos ni finalidades ni el vínculo entre unos y otros, ni interrogarse por la relación entre aquellas opciones y los resultados históricos» (2004: 175).

²⁷ El resto de los imputados fueron absueltos por falta de pruebas, decisión que, lógicamente, levantó una oleada de críticas sobre todo por parte de los organismos de derechos humanos.

grado. En este aspecto cabe detallar que, si la primera edición del libro de la CONADEP se agotó nada más salir a la venta²⁸, el juicio, que obtuvo la cobertura permanente de la radio y la prensa escrita y fue íntegramente grabado en vídeo y televisado por Canal 7 suscitó un gran interés entre la sociedad argentina. Es necesario precisar en este punto que la difusión que la pequeña pantalla hizo del juicio fue bastante paupérrima, especialmente si tenemos en cuenta que sólo se retransmitieron tres minutos diarios del proceso y, además, sin sonido –para así «mitigar la irritación militar» (Nino, 1997: 169) y «desactivar el dispositivo del directo» (Feld, 2002: 46). El único momento del juicio que fue emitido con sonido y en directo tanto por radio como por televisión fue el correspondiente a la lectura de la sentencia. En palabras de Feld, con esta decisión el Gobierno «dotó al acto de una excepcionalidad no sólo dentro del propio juicio, sino también dentro de la actuación normal que en ese momento tenía la justicia en la Argentina» (2002: 55)²⁹.

Por otro lado, y ante una ausencia prácticamente total de pruebas materiales, el juicio supuso asimismo la validación definitiva –pues ahora también estaba legitimada por la ley– de la figura del superviviente y del reconocimiento de su testimonio como una de las pocas ‘verdades’ capaces de iluminar aquellos huecos, silencios y ángulos oscuros que habían alimentado la memoria oficial del régimen totalitario. Así, de las 836 personas que prestaron declaración durante los cuatro meses que duró la audiencia pública, casi medio millar eran familiares de desaparecidos o víctimas que habían estado detenidas en algún centro clandestino. Todos estos testimonios funcionaron, pues, como pruebas jurídicas –eso sí, pruebas cargadas de una profunda emotividad por la atrocidad de los crímenes que atestiguaban– que resultaron determinantes para examinar los 280 casos que el tribunal eligió entre los 709 presentados por la fiscalía como los más representativos en lo que se refiere a las dimensiones de los delitos

²⁸ En 2004, veinte años después de que se publicara el *Nunca Más*, este famoso libro editado por Eudeba se había traducido a ocho idiomas y contaba ya con 22 ediciones y más de 400.000 ejemplares vendidos, convirtiéndose «en uno de los mayores *best-sellers* de la historia editorial de este país» (Blejman, 2004).

²⁹ En 1995, coincidiendo con las declaraciones hechas en televisión por Adolfo Francisco Scilingo, represor del Proceso, y tras una década en la que se dictaron los indultos a los militares juzgados y en la que las imágenes del juicio, así como otros documentos relativos a la dictadura, apenas tuvieron circulación ni visibilidad pública, se editaron varios vídeos comerciales –entre el que destaca el conjunto de cintas que conformaron *El juicio que cambió el país*– sobre ese histórico proceso judicial. Tres años más tarde, el 24 de agosto de 1998, las imágenes fueron retransmitidas por primera vez con sonido en una cadena de televisión (Canal 13), a través del documental *ESMA: el día del juicio*, dirigido por Magdalena Ruiz Guiñazú.

cometidos por las Fuerzas Armadas. A partir de dichos testimonios, Strassera realizó, entre el 11 y el 18 de septiembre el alegato de la fiscalía, en el que, en palabras de Feld, «califica a los testigos como víctimas, a los acusados como criminales y a los hechos como crímenes» (2002: 47) y sostiene, pues, que los derechos humanos fueron, durante el Proceso, violados en forma orgánica y estatal. El alegato, que el fiscal decidió cerrar simbólicamente con un contundente ‘¡Nunca más!’ –un grito que, en sus propias palabras, «pertenece ya a todo el pueblo argentino» (Romero, 2004: 232)–, convertía el escenario y el imperativo de la ley en un baluarte suficientemente sólido como para impedir el retorno futuro del terrorismo de Estado y, en general, de cualquier otra forma de violencia armada.

Del mismo modo que el informe elaborado por la CONADEP, este proceso judicial abierto contra los ex comandantes aspiraba a tener una función eminentemente reparatoria, esto es, pretendía colmar –aunque, como descubriremos a continuación, de manera ciertamente incompleta– las demandas de justicia de los familiares de los desaparecidos y de los supervivientes de la dictadura, a la vez que establecía, citando nuevamente a Vezzetti, «el imperio de la ley como un fundamento y una garantía para el conjunto de la sociedad» (2001: 78). Sin embargo, de acorde con la ‘Teoría de los dos demonios’ imperante en las políticas de la memoria desplegadas durante esa etapa de transición democrática, el relato sobre la dictadura que institucionalizó el juicio no estimó oportuno incorporar la filiación política y la actividad militante ni de los familiares y supervivientes que declararon en las audiencias públicas ni de los desaparecidos por el terror totalitario³⁰. Con la siguiente argumentación lo corrobora Feld en las conclusiones de su libro sobre el juicio:

Al silenciar las identidades políticas de aquellos que el poder dictatorial había hecho desaparecer, el relato jurídico borró la dimensión política, tanto de la represión como de su memoria. Los desaparecidos se transformaban en ‘víctimas de todos’, no adscritos a ideas, a sectores, a luchas concretas (2002: 141).

Pese a sus limitaciones y carencias, el *Nunca Más* y el juicio a las Juntas marcaron un cambio histórico en la coyuntura socio-política argentina, fundando, como hemos ido comprobando, una nueva memoria sobre el Proceso. Sin embargo, fue éste un

³⁰ Tal y como señala Vezzetti, sí que fue recordada durante el juicio la militancia insurgente de todos estos actores por parte de la defensa, «como si con ello el procedimiento de la represión criminal clandestina quedara justificado» (2002: 136).

relato que, si bien contó con el beneplácito de una amplia mayoría de la sociedad – convirtiéndose en el puntal central del recién estrenado proyecto democrático del gobierno de Alfonsín– pronto perdió gran parte de su primigenia relevancia. Efectivamente, a partir de la promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y sobre todo con los indultos promulgados por Carlos Menem³¹, las pocas representaciones y lecturas que se hicieron del capítulo abierto por la última dictadura militar apenas pudieron hacerse un hueco en la escena mediática y, en general, en el espacio público. No fue hasta mediados de la década de los noventa que, nuevamente – pero ahora desde planteamientos y demandas algo distintas a las que protagonizaron la época de la transición–, tuvo lugar lo que hemos convenido en llamar como ‘la eclosión de la memoria’, una etapa que, como veremos, ha incorporado la voz de nuevos actores sociales, como es el caso de los hijos de desaparecidos.

³¹ La ley de Punto Final, promulgada el 24 de diciembre de 1986, estableció la paralización de los procesos judiciales abiertos contra los militares acusados de torturas y asesinatos. La Ley de Obediencia Debida, promulgada el 4 de junio de 1987, también durante la presidencia de Alfonsín, eximió a los militares por debajo del grado de coronel de ser responsables de los crímenes cometidos durante la dictadura por considerar que habían actuado cumpliendo órdenes. En 2003, la Diputada Nacional por la Ciudad de Buenos Aires Patricia Walsh envió un proyecto para anular las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que fue aprobado como Ley 25.779 en agosto de ese año, bajo la presidencia de Néstor Kirchner. Por su parte, Carlos Menem firmó en 1990 varios indultos presidenciales que dejaron en libertad a los cinco ex comandantes condenados en el juicio (Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Roberto Eduardo Viola, Orlando Ramón Agosti y Armando Lambruschini).

1.4. *La eclosión de la memoria*: Nuevas prácticas de rememoración

Tras la sentencia dictaminada por la Cámara Federal el 9 de diciembre de 1985, que, como vimos, no solamente enjuició a los principales responsables de los crímenes cometidos por el régimen militar, sino que además estimó que la represión, más que un acto de guerra, había sido un plan criminal, se abrieron nuevos juicios contra militares de menor rango de la Fuerzas Armadas. No hace falta decir que esto generó un clima de creciente inquietud entre el Ejército, que, con la Ley de Punto Final, decretada por Alfonsín en diciembre de 1986 frente a la reticencia de los organismos de derechos humanos y de algunos sectores de la izquierda política, se hizo todavía más insostenible. En efecto, la ley, que establecía un plazo de sesenta días antes de considerar extinguida cualquier acción penal contra los crímenes perpetrados por los militares, provocó un aumento y aceleración de citaciones judiciales y enjuiciamientos, situación que, a su vez, condujo al alzamiento militar encabezado por el teniente coronel Aldo Rico, durante la Semana Santa de 1987. Pese a ser rápidamente sofocado y masivamente repudiado por la sociedad civil, que se movilizó unánimemente a favor del orden institucional, el gobierno terminó promulgando, apenas dos meses después, la Ley de Obediencia Debida que, como ya señalamos en el apartado anterior, eximía de toda responsabilidad a los militares que habían recibido órdenes durante los años del Proceso. Según Romero, esta especie de claudicación supuso «el fin de la ilusión de la democracia» y «el comienzo de un largo y desgastante calvario» (2007: 251) que desembocaría, como detallaremos a continuación, en un periodo de amnesia y olvido institucional orquestado por el siguiente presidente de la República: Carlos Saúl Menem.

Una de las primeras iniciativas que, desde el Partido Justicialista, llevó a cabo Menem al asumir la presidencia de la Nación, el 9 de julio de 1989 y en medio de una complicada coyuntura marcada por la hiperinflación y la inestabilidad política generada por tres levantamientos militares fallidos, saqueos y movilizaciones violentas, fue firmar un indulto para 277 militares y activistas guerrilleros, entre los que quedaron excluidos, entre otros, los ex comandantes Videla, Viola, Massera y Lambruschini, así como el dirigente montonero Mario Firmenich. Éstos, sin embargo, juntamente con el resto de integrantes de las dos primeras juntas y otros civiles, fueron amnistiados poco después, con el segundo indulto del 30 de diciembre de 1990. Con ello el nuevo presidente pretendía promover una pacificación y una reconciliación nacional que permitieran

generar una estabilidad económica neoliberalista. Menem trató de compensar la impopularidad de los indultos mediante la implementación de medidas que repararan económicamente primero, en 1991, el daño causado a los ex detenidos, y luego, en 1994, a los familiares de desaparecidos durante la dictadura³². Asimismo, al nombrar como jefe del Ejército a Martín Balza, un general que, en palabras de Saborido y Privitellio, «no sólo no había estado comprometido con la represión, sino que era un conocido crítico de ésta» (2006: 481), redujo el poder político que hasta entonces habían seguido teniendo las Fuerzas Armadas. Finalmente, en 1994 abolió el servicio militar obligatorio y redujo el presupuesto destinado al Ejército. Con ello el presidente justicialista pretendía recomponer la relación cívico-militar a través de la subordinación de las Fuerzas Armadas al mando civil. Así pues, a diferencia del gobierno de Alfonsín, que asumió un papel activo –pese a sus flaquezas– en la gestión de la memoria de la dictadura, Menem inauguró un periodo en el que la conservación y la reivindicación de la misma en el presente democrático quedaban de nuevo en manos de los organismos de derechos humanos. Sin embargo, como señala Jelin, con la hiperinflación de 1989 y con un gobierno preocupado, en consecuencia, por la resolución de la crisis económica derivada de la misma, «las cuestiones relativas a los derechos humanos tenían escasa visibilidad», tanto en los medios de comunicación como en la escena pública (2005: 546).

Esta política de la pacificación a través de una clara banalización del pasado pronto se fue erosionando y quedó finalmente interrumpida con un acontecimiento hasta entonces insólito: la confesión pública de un represor del Proceso, el ex capitán de la Marina Adolfo Francisco Scilingo. En marzo de 1995 y ante las cámaras de televisión, Scilingo admitió haber participado en los ‘vuelos de la muerte’, esto es, en los

³² Dicha medida levantó fuertes protestas en determinados organismos de derechos humanos. Este fue el caso, por ejemplo, de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, que, ya durante el mandato de Alfonsín, se había opuesto a cualquier medida reparatoria, pues consideraba que este tipo de iniciativa era, en primer lugar, un «acto de prostitución» (Jelin, 2005: 547). Para las integrantes de Madres aceptar tales compensaciones económicas implicaba, en primer lugar, renunciar a su lucha por la justicia a cambio de una suma de dinero y, en segundo lugar, asumir que los desaparecidos estaban muertos –hecho que forzaba a los familiares a desistir en su reclamo de que aparecieran con vida. En este punto hay que recordar que dicha agrupación es contraria asimismo a las exhumaciones –porque «nuestros hijos no son cadáveres» y porque «no hay tumba que encierre a un revolucionario», tal y como así lo justifica Bonafini en la página web de la entidad– y a los homenajes oficiales a las víctimas –pues, para ellas, «el único homenaje posible es levantar sus banderas de lucha y continuar su camino». Véase <http://www.madres.org>.

operativos de eliminación de ‘detenidos’ consistentes en arrojar a éstos al mar desde aviones de las Fuerzas Armadas³³. Dicha confesión, que a su vez desencadenó otras intervenciones parecidas³⁴, tuvo una gran repercusión pública y marcó el inicio de una nueva etapa en las luchas y las políticas de la memoria sobre el Proceso. Tal y como sostiene Feld, «las declaraciones de Scilingo y otros ex represores tuvieron el efecto de reinstalar en el espacio público masivo el tema de la represión dictatorial, que estaba casi ausente desde 1990» (2002: 107), así como «erigir a las emisiones televisivas como ‘escenarios de la memoria’» (2002: 111). En este sentido cabe decir que, si bien dichas confesiones no conllevaron, ni mucho menos, las disculpas ni el arrepentimiento de los represores, sí supusieron un revuelo mediático al constituirse como los primeros testimonios que, fuera del marco judicial, daban cuenta de la ‘otra’ versión de la historia del Proceso. Asimismo, y como argumenta Da Silva Catela, estos nuevos relatos sensibilizaron a una sociedad hasta entonces sumamente adormilada y abonaron el terreno —a partir de ese momento «‘moralmente’ fértil»— para que nuevos colectivos entraran en la escena de la lucha por la memoria de la dictadura (2001: 263-264). A esta sensibilización también ayudó, evidentemente, el tiempo transcurrido desde el golpe de Estado. En efecto, tal y como señala el periodista y escritor argentino Eduardo Blaustein, ese cambio de coyuntura «permitió dotar de una sensación de libertad a la idea un tanto difusa, originada más en el terreno de lo sensible que en el de lo racional, de que veinte años después se pudiera comenzar, esta vez sí, a desobturar las compuertas del pasado» (Blaustein; Zubieta, 1998: 14).

Paralelamente al ámbito testimonial (con las mediáticas confesiones tanto de los represores como de algunos ex militantes montoneros que hablaron, muchos por primera vez, de sus años de activismo), la eclosión de la memoria que tuvo lugar en Argentina a partir de la segunda mitad de la década de los noventa también alcanzó a otros ámbitos. Así, en el terreno judicial, se reabrieron algunas causas referidas a la

³³ Scilingo también se confesó ante Horacio Verbitsky, que ese mismo año publicó *El vuelo*, un libro de investigación periodística realizado a partir de la decena de entrevistas que el autor mantuvo con el ex militar (Verbitsky, 1995).

³⁴ Víctor Ibáñez, ex sargento de las Fuerzas Armadas, también confesó sus crímenes en la televisión. Asimismo, el ex capitán Héctor Vergez, reconoció, el 6 de abril de 1995, en el programa *Hora Clave*, haber dirigido el centro clandestino de ‘La Perla’, en Córdoba. Finalmente, pocas semanas después de la confesión de Scilingo, el entonces comandante en jefe del Ejército, Martín Balza, leyó en la pequeña pantalla una declaración que ha sido considerada como la primera ‘autocrítica militar’ sobre la última dictadura, en tanto que en ella reconoció que las Fuerzas Armadas habían cometido crímenes de lesa humanidad y pidió perdón por ello (Feld, 2002: 103).

dictadura y, en 2001, tuvo lugar la primera resolución relativa a la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, que terminarían siendo declaradas nulas dos años después. En el cultural, se publicaron numerosos ensayos y memorias, se realizaron exhibiciones y se estrenaron varias películas y documentales sobre el tema, como es el caso de *Buenos Aires, viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1995) o *Malajunta* (Eduardo Aliverti, Pablo Milstein y Javier Rubel, 1996), que, retomando sucesos anteriores y posteriores a la dictadura –como, por ejemplo, la militancia revolucionaria– volvieron todavía más complejos los discursos y polémicas en torno a la memoria histórica. En el campo social la red de organismos de derechos humanos se consolidó plenamente, recibiendo el apoyo de un amplio espectro de la población civil, que comenzó a unirse a las marchas y conmemoraciones organizadas por aquéllos con el fin de recordar el pasado traumático y de interpelar al gobierno del entonces presidente Menem. En el ámbito de lo simbólico y conmemorativo, se reivindicaron nuevos lugares de memoria –como la costa porteña del Río de la Plata o la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA)³⁵– y se concibieron monumentos y museos. Y, por último, en el campo documental, aparecieron entidades y organismos públicos como Memoria Abierta, la Comisión Provincial por la Memoria o el Archivo Nacional de la Memoria³⁶. Finalmente, por esos años se formó la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que a partir de entonces iba a hacer circular nuevos relatos de memoria. Sin olvidar las atrocidades de la dictadura, esta agrupación sacó a relucir un capítulo de la historia prácticamente ignorado hasta ese momento: el de la militancia y las organizaciones guerrilleras a las que perteneció un sector significativo de la generación anterior.

³⁵ Mientras que a lo largo de catorce hectáreas de la costa del Río de La Plata se ha levantado el Parque de la Memoria, a modo de homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado, el antiguo centro de detención y exterminio de la ESMA funciona, desde el 24 de marzo de 2004, como sede del Espacio para la Memoria, concebido como un centro de debate social, cultural y de transmisión de la memoria y de promoción y defensa de los derechos humanos.

³⁶ Memoria Abierta fue creada en 1999 por organizaciones de derechos humanos con el objetivo de reunir documentación sobre la dictadura y organizarla para el acceso público. Por su parte, la Comisión Provincial por la Memoria, inaugurada en julio de 2000 en La Plata, se presenta como un centro de documentación, comunicación e investigación sobre el Proceso. Finalmente, el Archivo Nacional de la Memoria, creado en diciembre de 2003 por el gobierno del entonces presidente Néstor Kirchner, reúne, digitaliza y clasifica cualquier información relativa a los secuestros, torturas y desapariciones ocurridas durante la última dictadura.

Si tenemos en cuenta toda esta constelación de acontecimientos es fácil de entender que un día como el 24 de marzo de 1996, esto es, el del vigésimo aniversario del golpe militar, se haya convertido para muchos en el momento culminante del resurgimiento del tema de la dictadura militar en Argentina, es decir, en la fecha oficial que simbólicamente inauguró esta nueva etapa de imperativo y proliferación de la memoria (Lorenz, 2002; Melgarejo, 2005). Además de la remarcable participación popular –los organizadores calcularon que asistieron unas cien mil personas– e institucional –más de doscientas organizaciones (entre organismos de derechos humanos, sindicatos, partidos políticos, asociaciones gremiales y barriales y centros de estudiantes) estuvieron presentes en los actos conmemorativos–, la excepcionalidad del evento radicó en el hecho de que, por primera vez, un presidente democrático se expresó oficialmente sobre el golpe militar en su aniversario, aunque lo hiciera en unos términos que fueron duramente criticados por su auditorio. Sin puntualizar responsabilidades ni causas, el entonces presidente de la Nación, Carlos Menem, se refirió a los años de plomo como «una suerte de guerra sucia que rasgó nuestra tierra de sangre de jóvenes argentinos». En su discurso siguió defendiendo su decisión de indultar a los ex comandantes, apoyándose en la necesidad de ‘pacificar’ el país, y quiso dejar claro que ese pasado violento se había clausurado definitivamente en 1983, con la instauración de la democracia (Lorenz, 2002: 85).

Por otra parte, y también de forma original, el vigésimo aniversario del golpe convocó a miles de jóvenes y adolescentes, gran parte de ellos atraídos por el recital de rock que la Asociación Madres de Plaza de Mayo había organizado para la noche del 23 de mayo. Aprovechando la exitosa asistencia de las nuevas generaciones, Bonafini hizo un discurso cuya intención era la de establecer un vínculo entre la lucha de las Madres y los jóvenes («somos madres de los treinta mil desaparecidos y de todos ustedes», señaló), al tiempo que las octavillas que circularon en la conmemoración relacionaban el genocidio del Proceso con la «dictadura con votos» de Menem: «La miseria se profundiza, la desocupación aumenta, la represión continúa y el genocidio es reivindicado por las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y los indultos», se podía leer en uno de ellos (Lorenz, 2002: 86). La presencia de esta nueva generación, que si bien había nacido durante los años de dictadura, por edad no conservaba un recuerdo directo de aquella época, adquirió una gran relevancia ese 24 de marzo por un acontecimiento concreto: la primera aparición pública de la agrupación H.I.J.O.S, cuya

irrupción en escena a partir de ese día posibilitaría, tal y como sostiene Paola Melgarejo, «un cambio en las prácticas memoriales» y supondría una bocanada de aire fresco en las maneras de recordar el pasado (2005: 307).

Conformada por hijos de desaparecidos, asesinados, ex presos políticos o exiliados durante la última dictadura militar, la agrupación tiene su origen en la ciudad de La Plata, donde, entre finales de 1994 y principios de 1995, se llevaron a cabo varios homenajes a los desaparecidos y asesinados durante el Proceso. Allí tuvo lugar el encuentro de algunos hijos de desaparecidos –según Bonaldi, no más de una veintena (2006: 144)–, quienes tomaron la palabra para explicar en público sus experiencias como huérfanos. A partir de ese momento empezaron a barajar la posibilidad de organizarse para poder, así, luchar como colectivo –y como generación– «por la reconstrucción de la historia sin mentirosas versiones, por la restitución de la identidad de nuestros hermanos apropiados, por la reivindicación de la lucha de nuestros padres y sus compañeros, y por la cárcel efectiva y perpetua para todos los genocidas de la última dictadura militar, sus cómplices, instigadores y beneficiarios», tal y como la propia agrupación explicita en su página web³⁷. En abril de 1995, hijos de distintos puntos del país organizaron una acampada en la provincia de Córdoba, de la que surgiría la agrupación propiamente dicha. Medio año después, H.I.J.O.S. contaba ya con catorce sedes regionales en distintas ciudades del país, convirtiéndose en una red nacional cuyo principio básico de funcionamiento se resolvió que se basaría en la horizontalidad de las asambleas y en la autonomía de las sedes, siempre que actuaran de acuerdo a las líneas generales acordadas a nivel colectivo.

De este modo puede decirse que H.I.J.O.S. nace de una especie de comunión genealógica en la que la constitución como colectivo descansa sobre la necesidad de sus integrantes de compartir la experiencia individual de la pérdida de los progenitores para con ello restituir –aunque parcialmente– el sentimiento de pertenencia familiar desgarrado por la represión totalitaria. De la siguiente manera lo expresa Hugo Vezzetti en el artículo que sobre esta agrupación publicó en *Punto de vista*:

HIJOS aparecería como una organización que amplía y hace perdurable un lazo sostenido en esas experiencias personales compartidas; una puesta en palabras que requiere el apoyo de otros acompañantes. Es a la vez el espacio efectivo, material incluso, de la búsqueda y el sostén en un ‘nosotros’ que más allá del

³⁷ Véase <http://www.hijos-capital.org.ar>.

trabajo personal del duelo busca transformarse en el punto de partida de una 'acción pública' (1998: 3).

Así, H.I.J.O.S. se define como una organización de derechos humanos cuya lucha por la memoria pasa por el planteamiento de un conjunto de preguntas relacionadas con la identidad y con la refutación y/o corroboración de las 'versiones familiares' que sus integrantes heredaron sobre la historia de sus padres y sobre la historia en general de aquellos años de represión. Nutriéndose de las prácticas y estrategias de acción que desde poco después del golpe habían llevado a cabo otras asociaciones, como la de las Madres, la de las Abuelas y la de los Familiares, han logrado configurar una nueva posición colectiva que, valiéndose de los códigos propios del lenguaje y perfil de su generación, busca la condena social y moral de la dictadura.

Además de instaurar nuevas modalidades en la lucha por la memoria y la justicia, como sería la del *escrache*, H.I.J.O.S. instauró una memoria del Proceso que, tal y como vislumbra Vezzetti, terminó definitivamente con «el silencio sobre la vida personal y el destino de muchos de los 'desaparecidos'» (2002: 52) que había acompañado a las políticas de la memoria basadas en la 'Teoría de los dos demonio' y en el 'mito de la víctima inocente'. En primer lugar, porque la tendencia ideológica que desde un principio ha regido el accionar de H.I.J.O.S. es prácticamente idéntica a la que sustentó la gran mayoría de los progenitores de sus miembros. Así se desprende del discurso que una de sus integrantes, Lucía García, hizo durante la conmemoración del vigésimo aniversario del golpe. A modo de presentación pública de la organización, García no sólo reivindicó el pasado militante de los desaparecidos durante la dictadura, sino que se comprometió, como colectivo, a perpetuar la lucha de los mismos:

Estamos orgullosos de nuestros viejos revolucionarios y asumimos el compromiso de seguir hasta las últimas consecuencias por la memoria y por la justicia (...). Hoy nuestros viejos están más vivos que nunca en esta plaza porque están las Madres, porque estamos los H.I.J.O.S., porque están ustedes, porque está el pueblo que resiste todos los días. Porque resistir es vencer, compañeros, no nos han vencido (Lorenz, 2002: 87)

H.I.J.O.S. hace emerger, por tanto, el currículo militante de la generación anterior para rendirle así su tributo en tanto que colectivo que, en cierto modo, quiere luchar igualmente «por un mundo mejor» (Lorenz, 2002: 87). Esta joven generación, por lo tanto, otorga una nueva visibilidad a los desaparecidos, cuyas respectivas biografías

adquieren la relevancia y la atención pública de las que hasta entonces habían estado privadas. De este modo, si durante el Proceso el ‘desaparecido’ fue descrito por el propio régimen como aquel que no tenía entidad –quedando, por lo tanto, despojado de cualquier noción de individualidad–, y si durante el gobierno de Alfonsín y el primer mandato de Menem las políticas de la memoria oficiales trataron de disimular su identidad política –pese a devolverle, eso sí, su estatuto jurídico y civil–, gracias a la creación de H.I.J.O.S. y a otras iniciativas y proyectos que, fuera de los marcos de la agrupación, se han ido realizando a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, el desaparecido ha recuperado su identidad política y su ‘historia de vida’. No es casual, en este aspecto, que en 1997, Madres de Plaza de Mayo –la primera agrupación, recordemos, que intentó ‘humanizar’ la figura del desaparecido y borrar la expresión de ‘guerra sucia’ como explicación y justificación de la violencia estatal desencadenada durante la dictadura– organizase, en el Centro Cultural General San Martín, en la ciudad de Buenos Aires, la *Muestra por la identidad del detenido desaparecido*. Se trataba de una exposición conformada por distintas pancartas en las que madres y otros familiares de desaparecidos representaron –a través de fotografías y otros documentos personales– episodios e historias de vida de sus seres queridos ausentes, esto es, biografías que intentaban devolver al desaparecido una legitimidad y una identidad violentamente usurpada por el régimen totalitario. En contrapartida, dichos retratos corrían el riesgo de caer en cierta homogeneización e idealización de las víctimas –mitificación de la que, como veremos más adelante, pretenden distanciarse muchos de los documentales de nuestro corpus fílmico. Del mismo modo lo sostiene Da Silva Catela cuando, refiriéndose a la mencionada muestra, concluye lo siguiente:

Justamente porque a estos individuos les tocó vivir un fin extremo, sus cortas biografías condensan con mayor claridad las representaciones axiales que cualquier biografía normativamente debería presentar: hijos cariñosos, alumnos esforzados, amigos fieles, esposos amorosos, compañeros comprometidos y solidarios (2001: 234).

Así, tanto esta exposición como ciertos planteamientos de base que subyacen en las líneas de acción de H.I.J.O.S., si bien proponen nuevos modos de hacer memoria y dotan de otras capas de sentido a las víctimas del Proceso, pueden llegar a incurrir en la mitificación del desaparecido. En efecto, si bien éste adquiere por fin el relieve del activista militante, el aura de idealismo que ahora lo infunda, anula de algún modo la

violencia revolucionaria que caracterizó las luchas guerrilleras de aquellos años y torna, desde otra perspectiva, acrítico su recuerdo. Uno de los que con más insistencia alerta sobre este peligro es Vezzetti, según el cual en esta «visión heroica de los militantes y la épica de las consignas radicalizadas (...) el pasado queda borrado por una operación simétrica», es decir, y recurriendo nuevamente a sus palabras, «está tan plenamente presente que no hay propiamente algo que recordar» (2002: 12).

Caigan o no en este riesgo apuntado por el intelectual argentino, lo que sí es cierto es que la correlativa renovación de los formatos con los que la memoria de la dictadura se ha ido vehiculando a lo largo de la última década, tampoco puede desvincularse de los pasos que durante estos últimos años se han dado en el ámbito de la justicia. Efectivamente, además de la recuperación e identificación de algunos cuerpos de desaparecidos, posible gracias a la querrela criminal presentada en diciembre de 1996 por Abuelas de Plaza de Mayo por el delito de apropiación ilegal de menores y, evidentemente, gracias también a la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), se han investigado múltiples casos que han conducido al procesamiento y la condena de militares que, como Videla, Massera o Bignone, habían sido indultados por el gobierno menemista³⁸. Asimismo, en 1998 se iniciaron en la Cámara Federal de La Plata los denominados ‘juicios por la Verdad’, procesos judiciales sin consecuencias penales cuyo objetivo es el de averiguar lo ocurrido con los desaparecidos en esa zona y determinar quiénes fueron los responsables que acabaron con sus vidas. Hasta la fecha se han investigado más de 2200 expedientes y han declarado más de 800 testigos. También a partir de 1996, se iniciaron procesamientos contra ex militares argentinos en otros países, como fue el caso de España –donde, por iniciativa del juez Baltasar Garzón, se procesaron o están a la espera de ser procesados figuras como Adolfo Scilingo o Ricardo Miguel Cavallo– e Italia –donde, en diciembre de 2000, se condenaron a siete ex militares argentinos. Finalmente, en 2001 –año que coincidió no sólo con el vigésimo quinto aniversario del golpe sino también con una profunda y generalizada crisis económica que estuvo acompañada de importantes protestas populares y del surgimiento de una «nueva militancia política» (Optiz, 2009)–, tuvo lugar la primera resolución judicial sobre la inconstitucionalidad de las leyes de

³⁸ Para la exitosa resolución de estos casos, así como para la búsqueda –todavía hoy abierta– de niños desaparecidos durante el Proceso, resulta vital la tarea realizada por la Comisión Nacional para el Derecho a la Identidad –organismo creado en 1992 para velar por los derechos de los menores– y el Banco Nacional de Datos Genéticos, creado en 1987.

Punto Final y Obediencia Debida, un hecho que permitió la reapertura de los juicios por privación ilegítima de libertad, torturas y asesinatos. Esta intensificación de la atención que, desde el ámbito jurídico, ha recibido en el nuevo milenio el capítulo del Proceso, se acrecentó en 2003 con el gobierno de Néstor Kirchner, sumamente dispuesto a mejorar la reparación de las víctimas y a recortar la impunidad de los represores. De esta voluntad se explica que, durante los cuatro años que duró su presidencia –esto es, desde el 25 de mayo de 2003 al 10 de diciembre de 2007– se lograran importantes avances en lo que a la lucha por la memoria y la justicia se refiere. De entre estas iniciativas destacan la derogación del decreto que impedía las extradiciones de militares acusados por violar los derechos humanos, la apertura de los archivos de las Fuerzas Armadas con el fin de mejorar la investigación sobre los crímenes cometidos durante la dictadura militar, así como la anulación, por considerarse inconstitucionales, de los indultos aprobados por Menem. Sin embargo, si bien no puede negarse que los procesos judiciales hayan cobrado un nuevo impulso en los últimos años, parece que el trabajo que se está realizando desde este ámbito sigue siendo, a día de hoy, insuficiente, como así lo demuestra la persistente presencia de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. en la escena pública contemporánea.

Dibujada esta sucinta cartografía de los acontecimientos más destacables y las políticas de la memoria predominantes en cada uno de los distintos capítulos de la historia argentina reciente, podemos concluir que tanto las instituciones gubernamentales como, sobre todo, la sociedad civil, han hecho a lo largo de las últimas décadas un profuso –aunque en determinados momentos ciertamente irregular y conflictivo– trabajo a la hora de enfrentarse con su pasado. Entre todas estas iniciativas, algunas de las cuales han sido reseñadas en líneas anteriores, destacan las producciones y los reclamos de los hijos de desaparecidos y otros jóvenes de su generación, en tanto que, como comprobaremos en el siguiente apartado, no sólo cuestionan los modos en que hasta entonces ha ido vehiculándose la memoria de la dictadura, sino que plantean nuevas preguntas con respecto a la misma. Veamos a continuación cuáles son.

2. TRABAJOS DE POSMEMORIA EN ARGENTINA

2.1. El *escrache*

En Argentina los discursos que, desde la posmemoria, ha realizado –y sigue realizando– la segunda generación en torno a la última dictadura militar, así como alrededor de las consecuencias de esa época que condicionan el presente, abarcan, además del cine documental, distintas acciones y ámbitos sociales y artísticos que, no por casualidad, se vinculan estrechamente con lo visual y lo performativo, y se posicionan, asimismo, contra las políticas de la memoria establecidas por el poder institucional. Se trata, pues, de prácticas y expresiones de signo heterogéneo que se alejan del relato escrito y del género testimonial en sentido puro para privilegiar la imagen y el lenguaje del cuerpo¹. En este sentido, mientras que el predominio de la visualidad en la posmodernidad frente a los relatos puede explicarse por «su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación» (Brea, 2004: 31), la recurrencia al lenguaje corporal, a la «presencia física» –marca distintiva, como veremos más adelante, del *escrache*, pero también predominante en el *Teatro x la Identidad* y en los ensayos fotográficos de Lucila Quieto, Clara Rosson e Inés Ulanovsky– funciona, especialmente en el primer caso, «como parte de una economía ideológica que no

¹ A diferencia de la literatura en torno al Holocausto escrita desde la posmemoria –ciertamente pródiga en títulos y géneros literarios (que abrazan desde el relato breve a la novela, pasando por el diario y las memorias) son muy pocos los ejemplos que hallamos, dentro de este ámbito, en el caso de la Argentina postdictatorial. Además de los cuentos y poemas de hijos de desaparecidos publicados por la revista H.I.J.O.S., destaca *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonios acerca del genocidio* (1996), de Andrea Suárez Córca, una recopilación de los relatos de los sueños de la autora, en su mayoría marcados por el trauma y la sensación de amenaza que produjo en su vida la desaparición de su madre durante la dictadura; *Herederos del silencio* (1997), de Gabriela Cerruti, un ensayo en el que su autora, que vivió la dictadura siendo adolescente y que, por lo tanto, se considera heredera «de una generación a la que le robaron el porvenir» (Pacheco, 1997: 36), hace un repaso, a modo de confesión y desde su experiencia personal, de la última dictadura militar; *El mar y la serpiente* (2005), una novela juvenil de Paula Bombara, nacida en 1972, que relata el capítulo negro de la dictadura desde la perspectiva de una niña hija de montoneros; *Perder* (2008), de Raquel Robles, hija de desaparecidos y militante de H.I.J.O.S., que en esta novela relata la dramática historia de una pérdida irrecuperable –la de una madre a la que se le muere un hijo; *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2008), una íntima visión de los años de plomo realizada a través del personaje de una niña; y, finalmente, *Topos* (2008) y *76* (2008), una novela y una compilación de ocho relatos escritos por Félix Bruzzone, un hijo de desaparecidos que vuelca su escritura, marcadamente autobiográfica, a la exploración y recomposición de una identidad amputada por el totalitarismo.

admite la abstracción del discurso de la política, sino la ocupación de la calle y la puesta en común de historias personales que se hacen colectivas» (Amado, 2004: 50).

Tal y como ya apuntamos en el apartado anterior, es sobre todo a partir de la aparición de H.I.J.O.S. en la esfera pública que los jóvenes argentinos —en su mayoría hijos de de desaparecidos y de supervivientes y/o exiliados durante el Proceso— que deciden indagar en el pasado de violencia y represión de su país optan por hacerlo recurriendo a prácticas artístico-políticas hasta ese momento insólitas en lo que a las políticas de la memoria se refiere. Son, en su mayoría, iniciativas que, más que ejecutarse en museos, liceos o salas comerciales de cine, hallan su razón de ser en las calles mismas de la ciudad. Funden lo artístico y comunicativo con lo biográfico, lo autobiográfico y la historia colectiva, y suelen aludir, como constata Ana Amado, «al sesgo ficcional de las instituciones legales o jurídicas» (2004: 50). El denominador común de todas estas prácticas es, sin duda alguna, el de la identidad, esto es, el de la búsqueda de unos orígenes que fueron violentamente arrebatados —y con los que estos jóvenes acostumbran a identificarse fuertemente— y, al mismo tiempo, el del intento por llegar hasta el final de una ‘verdad’ sobre la dictadura que hasta entonces o bien ignoraban casi por completo, o bien solamente intuían a través de las historias que habían oído dentro del ámbito familiar. Así lo constata Luzmila Da Silva Catela en *No habrá flores en la tumba del pasado*, un ensayo centrado precisamente en la experiencia de reconstrucción de los acontecimientos transcurridos durante el régimen dictatorial por parte de los familiares de desaparecidos:

Esta generación entró dentro del problema de los desaparecidos por la puerta de la identidad: ¿quiénes somos? ¿quiénes eran nuestros padres? ¿qué querían? ¿qué pasó durante la dictadura? ¿por qué los mataron? Explicar y entender esas cuestiones por ellos mismos, significó entrar en un mundo desconocido o parcialmente revelado por las contenidas ‘versiones familiares’(2001: 262).

Por otra parte, y pese a que en algunos casos dichas prácticas se llevan a cabo a título individual —como es el caso de gran parte de los trabajos cinematográficos sobre los que trataremos en el tercer bloque de la presente investigación, en los que impera la firma de un autor que, aunque en crisis, habla desde una subjetividad y una experiencia personal muy marcadas—, en otros —como en el del *escrache*—, las distintas actuaciones son concebidas y ejecutadas desde una posición colectiva y generacional, similar a la que durante tantos años llevan ostentando agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza

de Mayo y Familiares de Detenidos Desaparecidos. Sin embargo, si bien muchas de sus políticas y estrategias de denuncia y de homenaje a los desaparecidos se alimentan de la experiencia de las asociaciones de derechos humanos preexistentes, también es cierto que han logrado reformular, con las marcas propias de la juventud, las estrategias heredadas de otros colectivos y configurar nuevos códigos hasta hacerse con una voz y una postura propias. Da Silva Catela da con las claves que definen, en el caso específico de la lucha de esta generación de la postdictadura argentina, esta ‘cultura joven’ a la que se adhieren como grupo. Éstas serían las siguientes:

Poder expresar sentimientos y sensaciones abiertamente; enfrentar y querer saber lo prohibido y censurado por las familias sobre sus padres; hacer valer las libertades de juventud para no temer y poder mostrar sobre todo, que pese a que una identidad los une, ella no es tranquila y homogénea (2001: 263).

Es así como, inscribiéndose dentro de una generación determinada, han concebido y dado forma a nuevas prácticas de (pos)memoria que –abrazando ámbitos y manifestaciones tan dispares como la música rap², las murgas³, el teatro popular o las movilizaciones urbanas– han contribuido, a su vez, a su consolidación como grupo en la esfera pública. Huyendo, pues, de toda visión melancólica o lúgubre del pasado –y, de hecho, en muchos casos, vistiendo de festividad, juego y alegría su mirada hacia el tiempo pretérito–, esta nueva generación de la posmemoria –especialmente la que

² Dentro de esta variedad de modos de hacer memoria destaca, en el ámbito de la música rap y el hip hop, el grupo *Actitud María Marta*, inicialmente integrado por el dúo Karen Pastrana y Malena D’Alessio –ésta última hija de padre desaparecido y militante de H.I.J.O.S.– y al que actualmente se le ha sumado la voz de Karen Fleitas. Sus inicios se remontan a 1996, cuando aparece su primer disco *Acorralar a la Bestia*, en el que incluyen un tema, «Hijo de desaparecido», que les sirve de canal para formalizar su personalísimo modo de evocar la dictadura, esto es, mediante el arma que, por la generación a la que pertenecen, mejor dominan: la del rap y el hip hop. Para D’Alessio, que considera que la música es una forma de transformación social y de militancia –y que por ello participa con su formación en numerosos eventos y festivales vinculados con el reclamo social y los derechos humanos–, «la palabra memoria remite a actitud pasiva (...) y yo creo que es más importante hablar desde el presente» (Rojas, 2000: 10).

³ También las murgas pueden considerarse «micropolíticas de la resistencia» (Rojas, 2000: 9), en tanto que, en palabras de Héctor Sapia, integrante de *Los Verdes de Montserrat*, una agrupación murguística conformada por más de un centenar de personas y muy comprometida con diferentes movimientos sociales y organismos de derechos humanos –como sería el caso de H.I.J.O.S.–, «es una herramienta cultural de transformación que te permite llegar donde ya nadie se cree el gastado discurso político». Y a continuación añade: «Y además, es una forma de que no nos roben la alegría, que no la privaticen» (Rojas, 2000: 9). Como en el caso del *escrache*, la murga –una expresión artística que no puede desvincularse de la estética del circo y del carnaval y que se sustenta en un conjunto de canciones, bailes populares y representaciones teatrales de carácter burlesco– surge como consecuencia del descontento popular con respecto a la mala gestión de los políticos en materia económica, social, cultural, etc.

encauza sus reivindicaciones bajo la bandera de H.I.J.O.S., en el caso del *escrache*, o bajo la de Abuelas de Plaza de Mayo, en el caso de *Teatro x la Identidad*— ha buscado y sigue buscando, como apunta Patricia Rojas en su artículo sobre las interrelaciones entre los jóvenes argentinos y la memoria, «novedosas alternativas para enfrentar lo trágico» (2000: 10), esto es, manifestaciones político-culturales que, al ubicarse fuera de los bordes de la institución, sean capaces de producir nuevos valores y sentidos sociales y adquieran un especial carácter de resistencia.

Dentro del corpus de iniciativas emprendidas por esta segunda generación y enmarcadas dentro de las fronteras de la posmemoria, destaca, por su precocidad, novedad, contundencia y persistencia social, el *escrache*, una «máquina mixta que conjuga arte, política y memoria con la movilización callejera» (Amado, 2004: 50) y que, según Hugo Vezzetti, trasluce una «pulsión memoriosa, complaciente cuando no reivindicativa», caracterizada por retornar y querer recuperar, transformándolas y adecuándolas a las necesidades presentes, «la experiencia, los ideales y las luchas de los 70» (1998: 4). Asimismo, si tenemos en cuenta que el *escrache* fue ideado por H.I.J.O.S. como una práctica urbana que, tal y como sus propios integrantes hacen constar en «Pensar el escrache: 9 hipótesis para la discusión» fundara «una nueva subjetividad revolucionaria», afirmando «un nuevo sentido de la política y de la militancia» (H.I.J.O.S., 2001: 35), no puede sorprendernos, entonces, que los rasgos principales que lo distinguen de otro tipo de acciones coincidan con algunos de los que definen a la propia agrupación que lo inventó. Dichas peculiaridades serían, por un lado, «el lazo familiar como condición de enunciación» esto es, su afiliación como huérfanos de la dictadura, y, por el otro, «el objetivo de una politización (...) que recupera algo de la ‘mística’ de la tradición juvenil radicalizada» (Vezzetti, 1998: 4), y que en este caso se traduce en una reapropiación de la retórica y las narrativas del discurso político de las organizaciones revolucionarias a las que pertenecieron gran parte de sus progenitores desaparecidos. Se trata, sin embargo, de una reformulación y no de un plagio, tal y como así lo entiende Miguel Dalmaroni en su capítulo dedicado a los modos de narrar propios de las revistas *Punto de vista*, *Revista de Crítica Cultural*, *Confinés* e *H.I.J.O.S.*:

Ese repertorio ‘anacrónico’ (...) ingresa en un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de clisés por parte del sujeto que las produjo, sino rescate, relectura y apropiación por parte de un sujeto posterior que se ubica ahora en el lugar del heredero despojado (2004: 142).

Así pues, y tal y como comprobaremos más adelante, cuando nos centremos en detalle en los elementos constitutivos de este modelo de denuncia popular, el *escrache* tiene una evidente impronta generacional. Esto se explica no sólo por el perfil y la edad de los manifestantes —que, según el *escrache*, oscilan entre las 300 y 2000 personas, en su mayoría jóvenes (Bonaldi, 2006: 167)—, sino porque las herramientas y recursos (murgas, representaciones teatrales de carácter paródico, danzas, malabares, cánticos, mimos, malabarismos, disfraces, muñecos y marionetas de gran tamaño que caricaturizan al *escrachado* o a las fuerzas de seguridad) y los recursos gráficos y visuales (como las tipografías utilizadas en las pancartas o las formas y colores de las inscripciones que a veces realizan los participantes en su indumentaria) que utilizan para expresarse son característicos de la «subcultura juvenil de los noventa» (Dalmaroni, 2004: 148)⁴. Estos elementos convierten los *escraches* en una especie de fiesta carnavalesca que, alejándose del dolor, de la tristeza y de «la melancolía del que espera (sentado) un mundo mejor» (H.I.J.O.S., 2001: 35), adquiere un cariz muy distinto del de cualquier otro tipo de marcha política y reemplaza, como bien apunta Dalmaroni, «los tonos serios o heroicos de las épicas de la revolución» (2004: 148). Efectivamente, pese a que, como en el caso de las primeras marchas de Madres, en los *escraches* los integrantes de H.I.J.O.S. también sostienen pancartas con las fotografías de carné ampliadas de sus familiares desaparecidos⁵, a diferencia de aquéllas —silenciosas y circulares, a modo de un ritual de duelo—, éstos se caracterizan por la algarabía, el tumulto y el tono lúdico-festivo del acontecimiento en sí. Según Taylor, la razón que daría cuenta de este cambio de inflexión sería, básicamente, la siguiente:

⁴ Muchas de las obras de teatro que se representan en los *escraches*, así como los títeres y marionetas gigantes que animan tales manifestaciones, son producto del colectivo Etcétera. Surgido en 1996 por iniciativa de varios artistas plásticos, dramaturgos y directores de teatro, este grupo pretende unir, mediante una estética surrealista, el teatro y la plástica con el objetivo de, según Federico Zukerfeld, uno de sus componentes, «darle visibilidad a ciertas figuras grotescas para que se distingan del resto, de manera que las tome la televisión y la gente pueda reírse en sus caras». Con esta intención, el colectivo caricaturizó a curas, policías y ex militares «desde la perversión, la risa o la crueldad» (Melgarejo, 2005: 312).

⁵ Según el parecer de Diana Taylor, autora de un artículo en el que reflexiona sobre la práctica del *escrache*, con esta recurrencia a las fotografías de sus progenitores los integrantes de H.I.J.O.S. «are quoting the Madres» (2002: 165), asegurando así la continuidad de una estrategia de representación muy utilizada en la década de los ochenta. En sus propias palabras, con ello «H.I.J.O.S. continue the genetic line —and to some degree the political trajectory of defiance— calling attention to the violence of the breaks» (2002: 166).

Because they entered the public arena more than a decade after the fall of the military, H.I.J.O.S. can afford to be more confrontational and daring in their use both of techniques and of public space (...). Now in their 20s, they enjoy the physical exertion that characterizes their brand of activism (2002: 162).

En definitiva, y recurriendo a las palabras de Laura Villafior, integrante de H.I.J.O.S., «las Abuelas y las madres de Plaza de Mayo se expresan a su manera. Nosotros somos jóvenes, tenemos la sangre más nueva y las cabezas más abiertas» (Rojas, 2000: 9).

El término *escrache* remite al infinitivo del cual se deriva, *escrachar*, cuyo significado es, tal y como así lo entienden los miembros de H.I.J.O.S., «poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida»; o, más concretamente, hacer pública la identidad de quienes consideran los verdugos de sus padres para que «los compañeros de trabajo conozcan cuál era su oficio en la dictadura», y para que «los vecinos sepan que al lado de su casa vive un torturador, que los reconozcan en la panadería, en el bar, en el almacén» y, así, «se los señale por la calle como lo que son: criminales»⁶. Etimológicamente, sin embargo, los términos *escrache* y *escrachar* provienen del lunfardo –argot que originariamente se hablaba en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores– y significan, en el primer caso, «fotografía de una persona, particularmente su rostro, dicho por lo general despectivamente» y «persona fea y desagradable», y, en el segundo, «arrojar algo con fuerza, dar a uno muchos azotes o golpes», «poner en evidencia» y «fotografiar». A su vez, ambas palabras se derivan de *escracho*, que, según el Nuevo diccionario de Lunfardo, sería sinónimo de «persona vista, por lo general, de modo despectivo» (Marabotto, 1999). Originariamente estos tres términos eran utilizados en la jerga policial y se referían al proceso de memorización – como si de sacar una fotografía (un *escrache*) se tratase– de las fisonomías (*escrachos*) de los delincuentes por parte de la policía, para que, de este modo, cuando aquéllos salieran de comisaría fueran fácilmente reconocibles y puestos en evidencia (*escrachados*). Por lo tanto, la concepción lunfarda de estos términos no puede desligarse del cuerpo y del proceder policial, esto es, del modo en que éste inutilizaba, «azotaba» y destruía la posibilidad del ladrón de ocultarse y pasar desapercibido.

Conservando parte de su significado original, de unos años a esta parte los términos *escrache* y *escrachar* se han convertido en una práctica indisoluble a H.I.J.O.S., que fue quien la ideó y la llevó a cabo por primera vez. El *escrache* es una maniobra de

⁶ Véase la página oficial de la organización, <http://www.hijos-capital.org.ar>.

acción social que remite, precisamente, al hecho de poner públicamente en evidencia –y de hacerlo, no por casualidad, a través del retrato fotográfico, entre otras vías de denuncia– a un colectivo, a un lugar –por ejemplo, los centros clandestinos de detención y tortura– o una persona con un pasado ignominioso, casi siempre vinculado con el secuestro, la tortura, la apropiación de niños, la desaparición y el asesinato cometidos durante los años que duró la dictadura militar.

El primer *escrache* propiamente dicho –esto es, la primera vez que H.I.J.O.S. puso en práctica, aunque todavía de modo incipiente y sin recurrir explícitamente a este término⁷, el aparato metodológico que, a partir de entonces, vertebraría las siguientes movilizaciones de este tipo– tuvo lugar el 16 de enero de 1997, como acto de rechazo y condena pública a Jorge Luís Magnacco, obstetra durante la dictadura militar y denunciado en varias causas por haber colaborado presuntamente en la apropiación ilegal de niños nacidos en cautiverio. Casi cien integrantes de la agrupación acudieron, acompañados por otras organizaciones de derechos humanos, entre las que se encontraba la de Abuelas de Plaza de Mayo, al Sanatorio Mitre, en Buenos Aires, donde trabajaba como médico protegido tras su anonimato. Tras pintar las paredes de la calle con la palabra *asesino*, repartieron volantes, pegaron carteles con la fotografía del acusado, entonaron canciones y difundieron a los transeúntes la identidad y el pasado del *escrachado*. Después acudieron a su domicilio, donde instaron de igual modo a los vecinos a que repudiaran y condenaran moralmente al ginecólogo. El resultado de esta particular acción de denuncia fue, finalmente, el esperado: tras cuatro viernes consecutivos repitiendo el mismo procedimiento, Magnacco fue despedido de su puesto de trabajo⁸. Tras el éxito de esta acción, H.I.J.O.S. optó por convertirla en su principal herramienta de denuncia, creando un grupo específico de trabajo –la Mesa de Escrache Popular–, al que se sumaron centros culturales, asambleas barriales, colectivos

⁷ En efecto, tal y como constata Pablo Daniel Bonaldi, «la identificación del repudio a Magnacco como un *escrache* fue una resignificación posterior pues en ese momento ni los medios de comunicación, ni los propios HJ [H.I.J.O.S.] lo definieron de esa manera» (2006: 165).

⁸ Según Da Silva Catela, antes de esta actuación tuvo lugar otra acción que puede considerarse el germen de lo que luego serían los *escraches*, y que no es otra que la movilización que tanto hijos de desaparecidos, como organismos de derechos humanos y estudiantes realizaron en octubre de 1996 contra del entonces profesor en activo Norberto Beroch, acusado de haber colaborado en la conocida –por trágica– ‘Noche de los Lápices’, en la que desaparecieron seis estudiantes de Educación Secundaria. Los manifestantes acudieron al colegio en el que trabajaba Beroch, en cuyas calles colindantes hicieron algunas pintadas en su contra, y solicitaron formalmente –y con éxito– su destitución (2001: 267).

de arte y otras organizaciones independientes, y poniéndola en práctica –con algunas variaciones y añadidos– contra otros nombres –algunos bastante populares y otros prácticamente desconocidos para el conjunto de la sociedad civil– asociados con la dictadura. De este modo, Jorge ‘el Tigre’ Acosta, Raúl Sánchez Ruiz, Julio ‘el Turco’ Simón, Julio César Caserotto, Óscar Hermelo, Luis Donocik, Miguel Angel Etchecolatz o el propio Jorge Rafael Videla, entre otros muchos violadores de los derechos humanos, así como antiguos centros de detención y tortura, como ‘Coordinación Federal’ (actual Superintendencia del Interior de la Policía Federal Argentina), ‘El Olimpo’ o el ‘Orletti’ han sido escrachados por H.I.J.O.S.⁹.

De todos modos, cabe decir que en los últimos tiempos, el *escrache*, además de exportarse a otros países donde H.I.J.O.S. tiene representación –como sería el caso de Uruguay, Chile, España, México o Francia–, ha dejado de ser algo intrínseco de la agrupación y ha sido utilizado también para denunciar otro tipo de crímenes –que van desde la violencia de género al delito ecológico, pasando por «la corrupción, la impunidad, el autoritarismo y todo lo que atenta contra los derechos individuales» (Marabotto, 1999)– cometidos, en consecuencia, por un perfil de ciudadano algo distinto del de los represores y colaboradores del Proceso. Así, por ejemplo, durante la crisis de 2001, y bajo la conocida consigna del ‘¡Que se vayan todos!’¹⁰ fueron *escrachados* varios dirigentes políticos sobre los que recaía la sombra de la corrupción, como también algunos medios de comunicación –como fue el caso de Canal 13 por parte de la Asamblea interbarrrial de Parque Centenario, que le criticó la mala cobertura que estaba realizando de las protestas populares de finales de diciembre. O, sin ir tan lejos en el tiempo, y en este caso alcanzando las disputas a nivel institucional, durante el reciente conflicto agrario entre el gobierno de Cristina Kirchner y el campo argentino, los piqueteros oficialistas *escracharon* a Luciano Miguens, responsable de la Sociedad Rural, mientras que, por su parte, esta organización hizo lo mismo en Rosario con el diputado Agustín Rossi, cuya casa quedó rodeada por un centenar de manifestantes

⁹ Con el fin de hacernos una idea de la cantidad de *escraches* realizados por H.I.J.O.S., podemos tomar en cuenta los datos facilitados por Sebastián Cominiello, según los cuales del 16 de enero de 1997 –fecha en que tuvo lugar el primero de ellos– al 20 de diciembre de 2001, se contabilizaron 44 *escraches* en Capital Federal y otros 22 en el resto del país (2004: 150).

¹⁰ ‘Que se vayan todos/ que no quede uno solo’ es el reclamo del que se apropió gran parte de los sectores de la población y mediante el cual ésta pidió, durante los días 19 y 20 de diciembre de 2001, la destitución del gobierno del entonces presidente de la República Argentina, Fernando de la Rúa.

(Sietecase, 2008). En este sentido, pues, en Argentina los *escraches* se han convertido, como las marchas silenciosas, los cortes de carretera por parte del movimiento piquetero y las asambleas, en nuevos modos de resistencia y denuncia que han logrado introducirse y alterar, en tiempos de inestabilidad política, la lógica establecida por las prácticas oficiales¹¹.

Esbozada brevemente la acepción general del término, así como su origen etimológico, podemos decir, pues, que ya en su propia definición el *escrache* apela a una nueva forma de justicia popular que se contrapone frontalmente al régimen de impunidad que se derivó de las leyes de Punto y Final y Obediencia Debida –un régimen que permitió que, a día de hoy, muchos militares y colaboradores del Proceso estén totalmente integrados en la vida social y laboral argentina. Así lo sostiene Ignacio Lewkowicz en *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, donde apunta lo siguiente:

Tras el juicio a las Juntas que comandaron el proceso represivo de 1976 a 1983 y las progresivas concesiones de impunidad, se organizan distintos grupos que generan los *escraches* (...). El *escrache* compromete al vecino: el anonimato en que lo mantenía [al represor] la impunidad jurídica es quebrado por la organización de esta denuncia colectiva. En esta línea, el *escrache*, más que pedir justicia, hace justicia; es el modo en que efectivamente tratamos a nuestros castigados (2004: 87).

También los propios integrantes de la agrupación, como es el caso de Cecilia Váldez, cuyo padre fue secuestrado el 10 de septiembre de 1976, fecha desde la cual está desaparecido, legitiman el *escrache* en tanto que efecto inevitable de la falta de justicia:

El *escrache* es una nueva forma de justicia popular, de condena social (...). El *escrache* rompe la impunidad de estos tiempos. Es una muestra de lo que puede lograr el movimiento popular organizado. Expone la legitimidad de nuestra lucha (Da Silva, 2001: 275)¹².

Otras declaraciones parecidas las encontramos en varios de los reportajes y documentales que retratan el accionar de H.I.J.O.S. y que prestan una especial atención

¹¹ En este punto es necesario precisar que la gran mayoría de estos *escraches* ‘exportados’ no contienen toda la diversidad de actuaciones y acciones que caracterizan a los *escraches* organizados por H.I.J.O.S. Tal y como anota Cominiello, en esos casos solamente se suelen repartir panfletos y volantes unos días antes para anunciar la convocatoria, «se pronuncia un discurso y se hacen pintadas» (2004: 152).

¹² De hecho, una de las consignas a la que más recurre H.I.J.O.S. en los *escraches* que organiza es, precisamente, la que reza lo siguiente: «Si no hay justicia, hay *escrache*».

a su práctica por excelencia. «El *escrache* apela a la justicia desde la identidad del ser humano», reconoce uno de los tantos hijos de desaparecidos que preparan y llevan a cabo esta forma de castigo social y moral, en *Panzas* (Laura Bondarevsky, 2000); «No creemos en la justicia que hoy existe ni esperamos nada de los políticos. Eso no implica que nosotros no queramos una condena legal y efectiva y un castigo efectivo para los milicos. Y para conseguir eso apostamos centralmente a la movilización y al repudio de la sociedad, porque para nosotros la justicia es una construcción social», sentencia una militante de H.I.J.O.S. refiriéndose al *escrache*, en *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002); «Con el *escrache* se empezarán a llamar las cosas por su nombre y así los asesinos tendrán una condena, la más legítima, la del pueblo y su memoria, que no olvida ni perdona», proclama un tercero a través de un altavoz en uno de los *escraches* registrados por los medios de comunicación, en *H.I.J.O.S. Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. 10 años de H.I.J.O.S. La Plata* (Pablo Balut y Camilo Cagni, 2005).

De este modo, teniendo en cuenta que el *escrache* surge fundamentalmente como reacción ante la fragilidad –o, mejor dicho, ante la ausencia– del aparato de la ley y que, por lo tanto, su objetivo principal es, en consecuencia, juzgar y sancionar a los represores que se han integrado normalmente en la vida pública y social –para convertir, así, sus hogares y barrios en prisiones– entonces esa especie de «foro público» o de «activismo de la memoria» (Vezzetti, 1998: 7) no se concibe simple ni únicamente como una manifestación o una *performance* urbana en sí, sino como la pieza clave de un conjunto de prácticas simbólicas y sociales –entre las que encontraríamos, asimismo, la declaración del Día de la Vergüenza Nacional– cuya finalidad política primigenia no sería otra que la de la anulación de las leyes de Obediencia Debida y de Punto y Final (Da Silva, 2001: 273) y –una vez éstas fueron derogadas, en 2003 y 2005 respectivamente– la de subrayar y notificar a la ciudadanía la pervivencia del crimen en el presente o, en otras palabras, la continuidad de la impunidad judicial y social en la que siguen viviendo la gran mayoría de los represores del régimen.

Teniendo en cuenta la intención última del *escrache*, es del todo comprensible que el destinatario del mismo no sea únicamente el individuo *escrachado*, sino que lo sea, de modo esencial, la vecindad donde habita, y que el *escrache*, en consecuencia, se plantee, además de como un acto de denuncia, como una «estrategia de comunicación» (Kaiser, 2002: 500) que, en este caso concreto, ha resultado ser altamente eficaz. Dicha efectividad comunicativa puede explicarse, por un lado, por la amplia cobertura que

suelen recibir los *escraches* por parte de los medios de comunicación, que, o bien difunden la fecha y hora de la convocatoria, o bien realizan una crónica escrita y/o televisiva del acontecimiento en sí, que a veces incluso es transmitido en directo en los noticiarios¹³; y por el otro, por el profuso trabajo de información y difusión que la agrupación lleva a cabo los días anteriores a la celebración del *escrache* propiamente dicho. En efecto, tras recopilar los datos e informes necesarios del *escrachado* (su periplo biográfico, su fotografía, su dirección postal y la de su trabajo, su número de teléfono, la matrícula de su automóvil, así como otras informaciones relativas a sus rutinas diarias), los integrantes de H.I.J.O.S. primero empapelan, con carteles que contienen todas estas referencias, las calles y los comercios de la vecindad del sujeto al que pretenden *escrachar*. Luego, acuden en persona al barrio en cuestión para publicitar personalmente el *escrache* entre los vecinos, a quienes reparten volantes que contienen la misma información que la de los carteles con el fin de que se sumen a la protesta. Finalmente, llegado el día del *escrache*, los manifestantes reinventan ciertos símbolos y espacios urbanos para convertirlos también en elementos de información y de denuncia que complementan a las murgas, cánticos, bailes, representaciones teatrales y discursos que realizan tanto durante el transcurso de la marcha, como cuando llegan al lugar de destino de la misma: el domicilio del *escrachado*. Así, es común en los *escraches* que los organizadores coloquen carteles a lo largo de la marcha que, imitando las señales de tráfico, van anunciando la distancia que falta para llegar al punto final del recorrido. Asimismo, suelen elaborar mapas alternativos –bien de la ciudad, bien de las líneas de transporte subterráneo– en los que señalan los lugares donde viven los represores o donde en otro tiempo hubo centros clandestinos de detención y tortura. Finalmente, aunque no por ello menos importante, señalan con pintura y aerosoles de color rojo – como símbolo de la sangre de los miles de desaparecidos, y de modo similar a cómo se marcaban, en la Edad Media, a los leprosos (Kaiser, 2002: 500)– el domicilio del *escrachado* y sus alrededores, haciendo visibles, así, sus crímenes antes ocultos.

¹³ Los medios de comunicación no sólo les sirven a H.I.J.O.S. para publicar o hacer el llamamiento de la convocatoria de los *escraches* –como el programado para el 19 de noviembre de 1998 a Carlos Ernesto Castillo Novara, alias «El Indio», que anunciaron en *Página/12*–, sino que éstos les han llegado a prestar tanta atención que, según indica Bonaldí, «los organizadores comenzaron a tener en cuenta que el horario de la marcha coincidiera con el del noticiero central para asegurarse la aparición en directo», al tiempo que empezaron a *escrachar* a figuras con mayor notoriedad pública para que así acudiera un mayor número de medios de comunicación (2006: 168).

Es importante hacer un inciso en este punto y aclarar que la apropiación –y subversión– de los espacios y las señalizaciones urbanas vigentes por parte de H.I.J.O.S. no sería posible sin la colaboración del *Grupo de Arte Callejero (GAC)*, un colectivo fundado en abril de 1997 que lleva participando en los *escraches* desde 1998 y que puede considerarse como el artífice de este tipo de intervenciones callejeras. Los integrantes de este grupo –actualmente conformado por Violeta Bernasconi, Lorena y Vanesa Bossi, Mariana Corral, Pablo Ares, Rafael Leona, Sebastián Menasse y Carolina Golder– trabajan desde la urgencia de instaurar un espacio en donde lo artístico y lo político «formen parte de un mismo mecanismo de producción». De hecho, sus obras y manifestaciones abrazan desde «la intervención gráfica» hasta «la acción performática» ejecutada fuera de los círculos tradicionales de exhibición. Para ellos, la reapropiación de los códigos institucionales de señalización vial y de otros elementos del espacio público persigue un único objetivo: el de «denunciar aquello que las mismas instituciones quieren mantener oculto», como es el caso, por ejemplo, de los centros clandestinos de detención y de tortura o de los domicilios y lugares de empleo de los antiguos represores y colaboradores del régimen. En este sentido, la ideología que subyace en las prácticas de este colectivo corre en paralelo que la que alimenta a H.I.J.O.S., en tanto que, en sus propias palabras, radica en «infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí pequeños quiebres, fallas, alteraciones, para desenmascarar o hacer evidentes los juegos de relación del poder, a través de la denuncia»¹⁴. Es ésta, para ellos, la única manera de hacer frente a la memoria oficial, compuesta por «una vasta iconografía recortada como figuritas escolares de su contexto original, despojada de toda conexión con el presente» (GAC, 2007: 212). Y es precisamente mediante este proceso de reapropiación y politización del espacio y de sensibilización de la comunidad –cuyo apoyo o rechazo a la denuncia de H.I.J.O.S. suele ser del todo impredecible– que el *escrache* funciona como «una operación sobre el saber y la memoria» (Vezzetti, 1998: 7), esto es, como un modo ciertamente poderoso para coaccionar «la actitud del ciudadano común» (Da Silva Catela, 2001: 272), instándolo a que tome partido y se posiciona con respecto a ese capítulo negro de la historia de su país.

Tomado desde esta perspectiva, esto es, en tanto que práctica que logra reinstaurar el debate sobre la dictadura y sus secuelas en el presente y que se erige, con ello, como una labor permanente de configuración de una verdad capaz de asumir

¹⁴ Véase la página oficial del colectivo, <http://gacgrupo.ar.tripod.com>.

críticamente las responsabilidades y los errores de la propia sociedad, el *escrache* no puede ser leído más que de modo claramente positivo por los distintos analistas culturales que han reflexionado sobre este tipo de movilizaciones (Rojas, 2000; Kaiser, 2002; Taylor, 2002; Bonaldi, 2006). Sin embargo, la dinámica misma de esta especie de «tribunal», que es, al mismo tiempo, «movilización política y ‘cencerrada’ popular» (Vezzetti, 1998: 7) convierten el *escrache* en un trabajo de posmemoria ciertamente controvertido, esto es, en una labor política, artística y social que puede llegar a entrañar ciertos riesgos y levantar, con ello, más de una reacción abiertamente contraria a su validez y legitimidad. «¿Justicia por mano propia? ¿Acción civilizada y pacífica? ¿Ataques incivilizados? ¿Nueva forma de denuncia y repudio social? ¿Demostración de inmadurez democrática? ¿Acto positivo o un abuso de la libertad? ¿Una nueva demostración del autoritarismo argentino? ¿Un límite a la impunidad?», se pregunta Da Silva Catela, poniendo sobre la mesa prácticamente todas los reproches y defensas que ha recibido el *escrache* (2001: 273).

Las críticas que se le han hecho al *escrache* incluyen, en primer lugar y como posición extrema, el completo rechazo por parte de algunos vecinos, que consideran desmesuradas, incívicas, agresivas e inmaduras las acciones de denuncia y condena social que H.I.J.O.S. lleva a cabo contra los *escrachados*. Consideradas como «declaraciones de guerra» a sus enemigos los represores (Taylor, 2002: 163), estas acciones han llegado a ser equiparadas con las estrategias que en otro tiempo utilizaron los militares para convencer a la población civil de que sus víctimas eran terroristas sumamente peligrosos. Es evidente que planteamientos como éste son en sí mismos insostenibles y lindan con el negacionismo histórico, pues, si bien es posible reconocer en el *escrache* cierta exaltación de sus participantes, de ningún modo puede considerarse una práctica violenta y, ni mucho menos, puede compararse con las tácticas empleadas por los militares, cuyo objetivo final, recordémoslo, era el secuestro y hasta la desaparición de los sujetos que consideraban «sospechosos». En definitiva, y recurriendo a las palabras de Susan Kaiser, el *escrache*, «no matter how unwelcome, does not engage in violence or threaten the criminal's life. H.I.J.O.S., like Madres and Abuelas, claim institutional justice, not private vengeance» (2002: 507)¹⁵.

¹⁵ Pese a su carácter marcadamente pacífico, en los *escraches* suele haber una notoria presencia del cuerpo policial, que acude —en ocasiones de incógnito— alertado por el gobierno o por los propios *escrachados*. Para evitar cualquier enfrentamiento con la policía, los organizadores de los *escraches* adoptan medidas sumamente preventivas, como por ejemplo, tener bien identificados a

Desde un posicionamiento menos radical, hay quienes reprueban a la agrupación su excesiva continuidad con el radicalismo de los años setenta. Este sería el caso de Vezzetti, para quien, si bien el trabajo de memoria que trae a escena el *escrache* se posiciona como una intervención novedosa «sobre el saber y la experiencia social», al mismo tiempo su subyugación al «imaginario político de la violencia revolucionaria» lo acerca al peligro de quedar «capturado en una escena congelada del pasado e incomunicada respecto de las acciones políticas capaces de intervenir en tiempo presente» (1998: 7). Frente a este achaque cabe decir que, si bien es evidente la impronta que planea sobre H.I.J.O.S. en lo que a la retórica y a la ideología de la militancia de los setenta se refiere, también es verdad que, tanto el *escrache* como el resto de manifestaciones político-sociales y artísticas de la segunda generación, no pueden leerse como simbolizaciones pasivas y repetitivas del pasado, sino como reactualizaciones y lecturas del mismo hechas desde un presente y desde unas subjetividades que, desgraciadamente, siguen acechadas por su alargada sombra.

Después de trazar esta breve orografía de las acepciones, usos, dinámicas y funciones del *escrache*, podemos afirmar que si por algo éste destaca de las luchas por la memoria llevadas a término por las generaciones precedentes, es, además de por la multiplicidad, heterogeneidad y riqueza de los recursos expresivos que lo alimentan, por el modo en que a través de él la segunda generación interpela ética y políticamente a todo el conjunto de la sociedad en la que ella también se incluye. En efecto, tal y como encontraremos de modo similar en muchos de los documentales que constituyen el corpus fílmico de la presente investigación, el *escrache* no escruta únicamente al represor o al familiar o al militante, sino que se aproxima al ciudadano y lo apela para obtener de él una respuesta que finalmente ponga fin, como señala Da Silva Catela, a uno de los «mitos» más arraigados de los años de plomo, esto es, «la confabulación social con los represores, los torturadores, la dictadura como un todo» (2001: 272).

todos los participantes de la marcha con el fin de evitar infiltraciones de alborotadores que puedan provocar intencionadamente problemas con las fuerzas de seguridad.

2.2. Fotografías de la ausencia

Como bien pudimos corroborar en el apartado dedicado a la importancia de la imagen en la posmemoria, así como también en aquél en el que nos centramos en las dinámicas del *escrache*, la fotografía –especialmente la del álbum de familia– adquiere un papel estelar en muchas de las obras que, en la Argentina contemporánea, concibe y lleva a cabo la segunda generación, esto es, la de los ‘hijos de la dictadura’. Si bien en unos casos dichas imágenes, que suelen evocar un pasado feliz quebrantado por la represión, la tortura y la muerte, funcionan como complementos o piezas de un engranaje más complejo, conformado por otros registros expresivos –como el del cine, en el caso de los documentales que constituyen nuestro objeto de estudio, o el de las acciones y prácticas urbanas, como en el caso de los *escraches*–, en otros asumen un total protagonismo y trabajan la memoria colectiva y la historia personal de un modo muy similar al que encontramos en otros contextos culturales, como sería, por ejemplo, el del Holocausto y, en concreto, en obras como las de Jeffrey Wolin, Muriel Hasbun o Christian Boltanski, a las que ya nos referimos en páginas anteriores.

Antes de aproximarnos a los montajes fotográficos más significativos realizados en los últimos años por la generación de la postdictadura –esto es, a *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de Lucila Quieto, a *Tarde [o temprano]* (2006), de Clara Rosson, y a *Fotos tuyas* (2000-2001), de Inés Ulanovsky¹⁶–, debemos recordar que para esta segunda generación de argentinos– y especialmente para aquellos cuyos padres desaparecieron durante el Proceso– las fotografías se erigen, junto a los relatos de los familiares, como una de las pocas puertas de acceso a un pasado del que conservan, con suerte, sólo un recuerdo difuso. Así lo reconoce un integrante de H.I.J.O.S. en *Panzas*, el medimetro documental realizado por Laura Bondarevsky en 2000 sobre dicha agrupación:

De mi viejo lo que tengo son imágenes inventadas a través de una foto y relatos de familia –en los pequeños momentos que pueden hablar, no olvidar y hablar de mi viejo– que es lo único que me quedó.

¹⁶ Precisamente estos tres ensayos fotográficos –realizados, no por casualidad, por hijas de desaparecidos o exiliados nacidas durante la segunda mitad de la década de los setenta, instaurada ya la dictadura militar– conforman, junto con el trabajo de Julio Pantoja, *Los Hijos, Tucumán veinte años después* (2002), la exhibición virtual que el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología presenta, bajo el título de *Hijos, fotos y legados*, en su portal dedicado a la memoria de la dictadura y al trigésimo aniversario del golpe. Véase http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos_fotos_y_legados.

Es así cómo, a falta de una sepultura –que les permitiría, como bien señala Da Silva Catela, disponer de «un lugar de culto» (2001: 128) en el que poder recordar a sus muertos y poner fin a ese «duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre» (Richard, 1998: 35)–, tanto las historias oídas dentro del hogar como las instantáneas guardadas celosamente en cajas y álbumes antiguos, permiten a estos hijos del horror reconstruir –y, con ello, recrear– unos rostros de los cuales su memoria no puede retener una imagen nítida, pero en cuyos gestos fundan, imperantemente, su propia identidad¹⁷. En este sentido, si bien podemos considerar que tanto ‘el Siluetazo’ como las fotografías de carné de los desaparecidos que Madres y Abuelas exhibían en sus marchas o incluían en los recordatorios publicados en la prensa supusieron una pieza fundamental en las iniciativas artístico-visuales y políticas que activaron las luchas por la verdad, la justicia y la memoria durante el final de la dictadura y durante los años inmediatamente posteriores a la misma, los retratos de los padres desaparecidos se han convertido en una especie de talismán de la memoria. Así es, estos retratos –en los que a menudo aparecen también los hijos, entonces recién nacidos o con muy pocos años de edad– constituyen un poderoso engranaje que, al mismo tiempo que opera como prueba irrefutable de los lazos de sangre que unen al ausente con su descendencia, activa asimismo la imaginación e inventiva de quiénes, desde el presente, contemplan esas instantáneas y fantasean con el imposible regreso de esos cuerpos suspendidos en el blanco y negro de la imagen fotográfica. Así lo reconoció en *Nietos (Identidad y memoria)* –el documental en el que su joven director, Benjamín Ávila, se aproxima al tema de la recuperación de la identidad por parte de los hijos de desaparecidos–, Gastón Gonzalves, uno de ellos: «Tanto en las fotos como en mi imagen hoy en día soy más viejo que nuestro papá. Entonces tengo que inventarlo, tengo que imaginarlo cómo sería viejo, cómo hubiese cambiado (...) Se trata de inventarte una realidad con la cual jugarás porque quiero seguir teniendo a mi viejo conmigo».

¹⁷ Recordemos aquí cómo Roland Barthes leía la fotografía de su madre tomada antes de que él naciera, esto es, como prueba de un tiempo que para él constituía la verdadera historia, la Historia en mayúsculas. También el narrador de *Lenta biografía*, la novela familiar que Sergio Chejfec escribió en 1990, reconoce que para configurarse como sujeto necesita conocer cada uno de los pliegues del pasado de su padre: «Queriendo saber más acerca de mí, de mi origen y pasado, tuve que preocuparme por esclarecer el suyo; su pasado era el mío», apunta en un pasaje de la obra (2007: 124).

Por otra parte, y tal y como comprobaremos a continuación con motivo de los montajes fotográficos de Quieto, Rosson y Ulanovsky, el recurso a las imágenes de los desaparecidos no sólo opera como estrategia de evocación de los ausentes, sino que, a la vez —y aunque a primera vista resulte un tanto paradójico— es una manera de subrayar —más que de colmar— el vacío dejado por aquéllos. De este modo lo sostiene Taylor, para quien la utilización de esta estrategia visual —compartida asimismo por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo— no implica la sustitución del referente por la imagen, sino que, contrariamente, pone de relieve la atrocidad del crimen a partir del cual se explica la ausencia del primero, esto es, su desaparición física:

The use of these images suggests, as does the analysis of DNA, that some things do not 'disappear' —every link is there, visible, resistant to surrogation. Grandmothers, mothers, the 'disappeared' and the children establish a chain in and through presentation and representation (2002: 158).

Así, contrariamente a un sistema totalitario que buscó la aniquilación física y podríamos decir que también existencial de quienes se opusieron a su legitimidad, las fotografías de los desaparecidos restituyen, en cierta manera, su identidad, su nombre y apellido, su fisonomía y, en última instancia, su paso por este mundo, al tiempo que funcionan, en consecuencia, como vasos comunicantes entre las luchas colectivas y las estrategias de personalización, humanización e individuación de cada uno de los miles de desaparecidos.

Aunque insertada dentro de un campo artístico algo distinto, el de la escultura, es paradigmática en este sentido la obra de Nicolás Guagnini (Buenos Aires, 1964), *30.000* (1999), una instalación compuesta por veinticinco columnas rectangulares de acero, de aproximadamente cuatro metros de altura, en las que el artista ha pintado, «a partir de una fotografía proyectada diagonalmente sobre un vértice», la imagen en blanco y negro del rostro de su padre, desaparecido el 12 de diciembre de 1977. «Se trata de un retrato de mi padre, el que mi abuela usara para las manifestaciones», reconoce Guagnini en la nota con la que el Parque de la Memoria, donde se encuentra ubicada desde el 13 de diciembre de 2008, la presenta. Al estar ordenados verticalmente, los prismas conforman un cubo que permite al visitante ver «aparecer» y «desaparecer» la imagen fragmentada y distorsionada del padre del artista a medida que va desplazándose alrededor del mismo y hasta que encuentra ese «punto de vista ideal que permite la reconstrucción del rostro, de la memoria», tal y como así lo anuncia el propio escultor

argentino (Fig. 1). De modo similar, también la propuesta de Claudia Fontes (Buenos Aires, 1964), *Reconstrucción del retrato de Pablo Mínguez*, todavía pendiente de emplazar en el mismo parque, encima de una plataforma flotante situada a treinta metros de la costa, remite a esta urgencia de hacer presentes, mediante la representación artística, la ausencia y el vacío que se desprenden de la concepción misma del desaparecido. En este caso, el proyecto consiste en la realización de una escultura de acero inoxidable pulido a espejo, para que así su superficie refleje el color del agua del Río de la Plata, en el que fueron lanzados desde aviones miles de desaparecidos. La pieza escultórica pretende reconstruir la figura de Pablo Mínguez, nacido el mismo año que la artista y secuestrado y desaparecido el día 12 de mayo de 1977, a los catorce años de edad. Colocada de espaldas a la costa, también en este caso la escultura –a primera vista naturalista pero en realidad una reconstrucción ficcional realizada a partir de la combinación de los rasgos del joven desaparecido con los de su padre– jugará a hacerse visible e invisible, como si fuera una presencia a distancia que se descubre o se esconde según la posición y potencia de los rayos del Sol (Fig. 2). Es así como Fontes ha querido representar todo aquello que le sugiere la figura del desaparecido: «Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero nos está vedado verlo. No es invisible, pero tampoco es visible. Soporta un proceso de desidentificación, pero aún es posible identificarlo a través de la memoria», reconoce la artista en una entrevista (Melgarejo, 2005: 319) ¹⁸.



Fig. 1. *30.000*. Pintura epoxi sobre acero. Veinticinco columnas de acero de aproximadamente cuatro metros de altura.



Fig. 2. *Reconstrucción del retrato de Pablo Mínguez*. Acero inoxidable pulido a espejo 1,70 x 0,45 x 0,40 m.

Es a partir de esta combinación de filiación biológica y de afirmación de la propia subjetividad, de documento y de recreación, de homenaje personal y de evocación

¹⁸ Para acceder a las notas completas de los proyectos escultóricos de Nicolás Guagnini y Claudia Fontes, así como a la descripción del resto de los proyectos escultóricos esparcidos en el Parque de la Memoria, véase la web oficial de este espacio público situado frente al Río de la Plata: <http://www.parquedelamemoria.org.ar/parque/index.htm>.

colectiva, de presentación y de representación, que debemos reflexionar sobre las instalaciones y montajes fotográficos que los jóvenes artistas argentinos están realizando sobre la (pos)memoria de uno de los capítulos más infames de la historia de su país. Dentro de este abanico de producciones merece destacar, en primer lugar, el trabajo de Lucila Quieto (Buenos Aires, 1977), concretamente su proyecto titulado *Arqueología de la ausencia*, quizás la serie de instantáneas que, dentro del campo que nos concierne ahora —el de la fotografía y la posmemoria en Argentina— mayor proyección ha tenido dentro y fuera del país y mayor atención ha recibido por parte de críticos y artistas¹⁹. Como ocurrirá con los documentales de la mayoría de hijos de desaparecidos —como *M, Papá Iván, Encontrando a Víctor, Los Rubios, Nietos (Identidad y memoria)* o *(h) historias cotidianas*, todos ellos óperas primas—, esta fue, para Quieto, la obra que inauguró su carrera profesional como fotógrafa, en 1999, cuando estaba terminando sus estudios en la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein. Consciente de que, pese a contar con algunas fotografías de su padre, Carlos Quieto —desaparecido el 30 de agosto de 1976, cinco meses antes de que ella llegara al mundo—, no disponía de ninguna que lo mostrara con ella o con su madre, la joven empezó a idear el modo de ‘reencontrarse’ fotográficamente con él. «Siempre me angustió el hecho de no tener fotos con él, porque no había nacido yo», reconoce Quieto en el documental *H.I.J.O.S., el alma en dos*. Fue, por lo tanto, de esa inquietud, de esa ausencia irreparable, que la joven fotógrafa decidió crear esa instantánea imposible. Aunque primero consideró la posibilidad de realizar una especie de rompecabezas a partir del cual unir, mediante la técnica del *collage*, distintos elementos (los ojos, la nariz, la boca) de la fisonomía de sus progenitores —una mezcla que daría lugar a la persona que saldría de ellos, supuestamente el hijo o la hija de ambos—, *Arqueología de la ausencia* terminó siendo, sin

¹⁹ *Arqueología de la ausencia* ha sido exhibida tanto en Argentina —por primera vez en julio de 2004, en el Museo de Arte y Memoria de La Plata—, como en Europa —concretamente en Milán, Turín, Bolonia, Roma y Madrid (Amado, 2009: 173). La prueba del éxito y la resonancia que han tenido estas composiciones fotográficas, recogidas en el libro *Ausencia* (Editorial Angolo-Manzoni, Italia, 2000), no sólo puede hallarse en la amplia recepción crítica que han recibido, sino también en la influencia que han tenido en otros artistas. Este sería el caso de dos de los documentalistas que reaparecerán en el tercer bloque de la investigación, Laura Bondarevsky, Natalia Bruschtein y Nicolás Prividera, autores, respectivamente, de *Che Vo Cachai, Encontrando a Víctor* y *M*. Tanto en uno como en otro documental, los cineastas toman prestado este juego de superposiciones que es *Arqueología de la ausencia* para autorretratarse junto a la proyección de una de las fotografías que han legado de sus padres (de Víctor Bruschtein, en el primer caso, y de Marta Sierra, en el segundo). También en *H.I.J.O.S., el alma en dos*, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes dedican una gran parte del documental al testimonio de Quieto, e insertan, a lo largo del metraje, su trabajo fotográfico a modo de contrapunto visual y narrativo.

embargo, algo bastante distinto. De hecho, el proyecto como tal nació a partir de una sola imagen, la que la muestra a ella misma posando –con la misma seriedad formal que la que caracteriza a todo documento oficial– ante la diapositiva de su padre, concretamente la de una fotografía suya de carné. Con su intromisión física en el halo de luz del proyector parece como si Quieto quisiera contrarrestar el carácter burocrático, descontextualizado, frío y funcional que suele pesar sobre este tipo de imágenes –pues recordemos que fueron usadas por el régimen para fichar a los posibles ‘subversivos’ y que hoy siguen utilizándose para fines policiales y para otro tipo de registros públicos– con la emotividad que se desprende de su lucha por restituir, desde lo personal y lo artístico, unos vínculos familiares y biológicos que la dictadura trató de aniquilar. Tal y como sostiene Fernando Reati, el uso de este tipo de fotografías en los trabajos de memoria y posmemoria realizados en Argentina puede explicarse, asimismo, por la voluntad de los familiares de subvertir, con ellas, «el poder regulador del Estado que llevó a cabo los crímenes», en tanto que la función originalmente clasificatoria y reguladora que esas fotos de identidad tuvieron durante la dictadura, se ve ahora paradójicamente anulada por el «papel de denuncia» que cumplen en todas estas prácticas (2007: 168). Para la creación de esta especie de autorretrato imposible o de autoficción familiar, Quieto proyectó, primero, la instantánea de su padre sobre la pared, luego se colocó sobre esa superficie iluminada y, finalmente, tomó una nueva fotografía de ese encuentro (Fig. 3).

A partir de este primer montaje, engendrado, como precisa Amado, a partir «de un desconsuelo y de la verificación de una ausencia» (2004: 59), Quieto empezó a idear, por encargo de otros compañeros de H.I.J.O.S. –donde militó hasta el año 2001– que se encontraban en su misma situación, otras composiciones similares. Partiendo siempre de la puesta en escena del cuerpo del hijo sobre la proyección de una o varias fotografías de los padres ausentes, Quieto montaba la fotografía siguiendo estrategias distintas: o bien manipulaba directamente los negativos (Fig. 4), o bien rayaba levemente la copia final –para simular, así, el estado precario en el que se encontraban muchas de las fotografías originales que le facilitaban los hijos de desaparecidos–, o bien, en otras ocasiones, y sólo en caso de contar con más de una fotografía, recurría a la técnica del *collage* (Fig. 5). Como complemento de dichas composiciones, Quieto incluyó breves textos en los que, a modo de epígrafe, cada hijo fotografiado daba cuenta de algún detalle significativo de su vida o de la de sus padres –su profesión, sus

aficiones, el nivel de militancia y las circunstancias de la desaparición de sus progenitores, etc.



Fig. 3. Autorretrato de Lucila Quieto junto a su padre.



Fig. 4. Composición realizada mediante la manipulación directa del negativo.



Fig. 5. Composición realizada a través de la técnica del collage. En ella convergen tres generaciones.

Con todos estos trabajos Quieto logró traspasar la memoria individual de su trágica biografía para apelar a otros álbumes familiares rasgados por el terror totalitario: «Estas fotos las generé yo, pero emergen de un proceso colectivo. Son el resultado de mi historia personal, pero procesada a partir y desde H.I.J.O.S.», afirma en una entrevista (S/f, 2008c: 22). En total, realizó treinta y cinco intervenciones, de 30 x 36 cm., en las que consiguió, como apunta Florencia Battiti, «subvertir el tiempo, alterar, desde el espacio del arte, el destino que le fue impuesto» (2007: 317). En efecto, reuniendo primero en la proyección y luego en el papel fotográfico a hijos y padres que el secuestro, la tortura y la desaparición resolvieron separar drásticamente varias décadas atrás, Quieto consiguió plasmar, en el bromuro de plata, un tiempo que no existía más que en ese preciso instante de reencuentro superpuesto y de diálogo visual entre ambas generaciones. En esta duplicación fotográfica —«de tiempos, de espacios, de generaciones» (Amado, 2004: 55)²⁰— algunos de los hijos fotografiados parece que

²⁰ Esta superposición de temporalidades y de generaciones ya la encontramos en *Buena Memoria*, un trabajo fotográfico de Marcelo Brodsky. En su obra, son tres los arcos temporales que se suceden: por un lado, el que instauro la fotografía (tomada en 1967) de sus compañeros del Colegio Nacional de Buenos Aires, entre los que se encuentra el propio artista; por el otro, hallamos el presente de los compañeros de secundaria que sobrevivieron a la dictadura y que Brodsky decide retratar delante de esa foto de grupo; y, finalmente, nos encontramos con el presente de los alumnos del colegio que visitaron la muestra y que Brodsky congeló en su cámara con el fin de representar «el momento de transición entre generaciones», tal y como él mismo reconoce (Brodsky; Caparrós; Gelman, 2000: 50). En este sentido, si bien Brodsky y Quieto pertenecen a generaciones distintas —recordemos que Brodsky, nacido en 1954, sí sufrió en carne propia las embestidas de la dictadura, que, en su caso, le obligaron a exiliarse en España—, comparten ciertamente esta voluntad de recuperar, desde el presente, un pasado

desearan abrazar al progenitor, sumergirse en lo más hondo de su representación lumínica o, en definitiva, interactuar con él, esto es, sumarse a la escena –por lo general festiva– en la que el desaparecido, que tiene más o menos la misma edad que la que en el presente de la segunda toma fotográfica acarrea el hijo a sus espaldas, acostumbra a sonreír ante el objetivo. En otras composiciones, sin embargo, el hijo posa –ya sea sólo, ya sea acompañado de su ‘nueva descendencia’– ante cámara, como si quisiera que fuera el espectador el encargado de establecer similitudes y divergencias entre las dos o tres generaciones reunidas en la fotografía. Y, finalmente, hay quienes, situándose de perfil (Fig. 6) o de espaldas al disparador fotográfico (Fig. 7), ceden todo el protagonismo a esas instantáneas tantas veces observadas en la intimidad y que ahora, hechas públicas, escudriñan con la misma atención que en el pasado.



Fig. 6. Montaje fotográfico en el que la hija se sitúa de perfil para ‘dialogar’ con la madre desaparecida.



Fig. 7. En este caso el hijo, cuyo torso adquiere una espectral translucidez, parece estudiar los retratos que conserva de su padre.

Si años atrás las Madres de Plaza de Mayo salieron a la calle con las fotografías de sus hijos desaparecidos colgadas del cuello con una cuerda o enganchadas a su ropa con alfileres, también Quieto opta –aunque por una vía muy distinta– por incorporar –o, en algunos casos, por imprimir– esa imagen de la ausencia al torso o al rostro vivo del descendiente. Es el modo más idóneo según ella para, en primer lugar, poner de relieve los lazos de sangre, los legados y las uniones –aunque también las desuniones, las rupturas y las diferencias– que relacionan e individualizan los rostros y las historias familiares que se esconden detrás de cada composición fotográfica. En segundo lugar,

enturbiado por la violencia militar y por el trauma que supuso para ellos la pérdida de un ser querido –Quieto la de su padre, Brodsky la de su hermano y su mejor amigo. Así, como bien dilucida Valeria Durán, «es la preocupación por sus identidades a partir de esas ausencias y la fotografía como medio de indagación lo que los une» (2006: 140).

sus composiciones fotográficas le permiten humanizar en este proceso la figura del desaparecido o, como dice ella, «sacarle el bronce» (S/f, 2008c: 22). Precisamente con respecto a este uso de la fotografía del ausente en el cuerpo de quienes lo recuerdan, Da Silva Catela apunta lo siguiente:

La imagen del desaparecido en el cuerpo es una forma minimal de exhibición pública que denota la fuerza del vínculo familiar primordial. Por contraste con el uso colectivo de las fotos en el contexto de una marcha o una movilización, esta es una práctica 'individualizante' que expresa con nitidez el proceso general de transformación de una relación privada hacia un espacio público (...) Las imágenes portadas en el cuerpo, más que una representación de la ausencia (...) funcionan como catalizadoras de la presencia y de la memoria de, en nuestro caso, el desaparecido (2001: 137).

Y Quieto consigue hacerlo precisamente haciendo visibles los puntos de sutura y los intersticios –plasmados tanto en los distintos tamaños de los cuerpos fotografiados como en las rajaduras y el mal estado de conservación de algunas de las fotografías antiguas– de unos álbumes familiares contruidos mediante la superposición y el encabalgamiento de imágenes tomadas en tiempos y contextos muy distintos. Así lo entiende también Amado cuando, en el artículo en el que analiza el trabajo de la fotógrafa argentina, constata que «en lugar del simulacro integral que hoy habilita la manipulación digital de las imágenes, la composición artesanal de los encuadres de Lucila Quieto deja percibir, de modo sutil y desplazado, los materiales que integran la ficción» (2004: 56). Documentos, ficciones, autorretratos imposibles, encuentros pospuestos a un tiempo y un momento –el de la toma fotográfica– que cabalga entre el pasado, el presente y el futuro, identificaciones con la generación anterior y a la vez incomodidades e interferencias con la misma, las composiciones que integran *Arqueología de la ausencia* pueden leerse, en última instancia, como una especie de expiación afectiva, esto es, como el intento, realizado a través del lenguaje del arte fotográfico, de reparar una ausencia que el régimen totalitario quiso borrar incluso en su forma más abstracta y volátil, esto es, la del recuerdo.

Como Quieto, también Clara Rosson (Buenos Aires, 1976) encontró en la práctica de la fotografía la manera de rescatar el legado de Osvaldo Óscar Rosson, su padre desaparecido, a quien tampoco llegó a conocer nunca. Las marcas que la ausencia paterna dejó en su infancia y adolescencia sellan las fotografías que integran la primera serie de *Tarde (o temprano)*, una colección que se exhibió en Buenos Aires, en el Espacio

Ecléctico, en marzo de 2006, con motivo del trigésimo aniversario del Golpe. La muestra está constituida en su mayoría por imágenes que, a diferencia de las composiciones de *Quieto*, prescinden del papel estelar que los retratos antiguos adquieren en otras manifestaciones artísticas para centrarse en las grietas, silencios, descentramientos y roturas que cohabitan en el presente de la postdictadura. En este punto merece la pena hacer un inciso y precisar que no fue hasta que cumplió los seis años de edad que Rosson descubrió, por boca de su madre, el verdadero destino de su padre, esto es, su pasado militante y su posterior desaparición en manos de los militares. Si hasta ese momento de revelación la pequeña vivió sumida en la ignorancia e inocencia de imaginarlo trabajando lejos de casa, después de esta noticia se encontró envuelta por el silencio y la incertidumbre de quien intuye que sobre ciertos asuntos es mejor no preguntar demasiado: «Me costaba entender porqué, si mi papá estaba peleando por algo bueno, había que ocultarlo como a un criminal. No pregunté, solo obedecí. Y así pasaron los años, en silencio. No hablaba con nadie y tampoco preguntaba demasiado. De eso no se habla, por dolor. Y por respeto al dolor del ser querido, no se pregunta», reconoce la joven fotógrafa (Escardó, 2006).

Teniendo en cuenta su biografía, no es sorprendente que en la primera parte – *Tarde*– de su trabajo, Rosson decida fotografiar ya no tanto personas, sino más bien objetos rotos o sutilmente siniestros –como, por ejemplo, un dibujo infantil un tanto macabro (Fig. 8), una puerta empañada por la humedad o la lluvia, o el espejo de un retrovisor hecho añicos, especie de metáfora de la imposibilidad de los hijos de desaparecidos de reflejarse en el progenitor, borrado de un zarpazo del mapa familiar– y lugares vacíos o apenas habitados por sombras que, como fantasmas, parecen acercarse amenazadoramente al objetivo de la cámara –una cama despojada del cuerpo que justificaría su utilidad y significado, o una escalera borrosa, por la que parece que acabe de bajar corriendo alguien que pretende escapar o esconderse (Fig. 9). De hecho, cuando Rosson decide incluir, en el marco de sus composiciones, fotografías extraídas del álbum familiar, lo hace –de modo similar al trabajo de Muriel Hasbun, sobre el que ya tratamos en páginas anteriores– dificultando su lectura, es decir, ya sea mostrando sólo un fragmento de las figuras humanas que las protagonizaron –como, por ejemplo, las piernas inocentes de un niño–, o ya sea enturbiándolas mediante un desenfocado más o menos intenso de las fisonomías (Fig. 10). Únicamente los retratos tomados en el presente de la artista –como el que la muestra a ella misma junto a su hermano (Fig.

11)– se exhiben con toda la precisión y claridad de la que es capaz la técnica de la fotografía. Es como si en ellas Rosson quisiera mostrarse por fin liberada de los recelos, los miedos y la desesperanza que ensombrecieron y velaron sus días infantiles, o como si pretendiera subrayar (mediante el cabello, la forma de su rostro, el color y la expresión de su mirada) el parecido o, en definitiva, el vínculo biológico que la une a un padre que nunca pudo ver pero con quien logró reencontrarse a través de este personal y sugerente trabajo fotográfico.

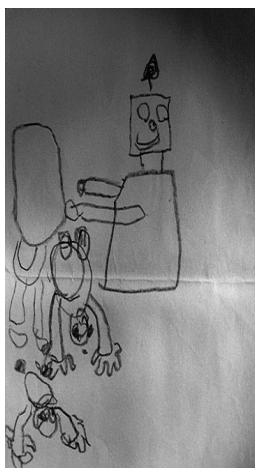


Fig. 8. Dibujo infantil

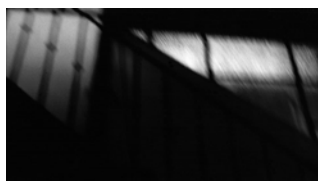


Fig. 9. Escaleras



Fig. 11. Rosson junto a su hermano



Fig. 10. Retrato desenfocado



Arriba, Fig. 12. Abajo, Fig. 13.



Por otra parte, si bien la primera serie está visiblemente impregnada por el dolor de la pérdida, por la espera inútil y la impotencia provocada por una desaparición incomprensible, la segunda serie –(*temprano*)– se caracteriza, tal y como bien sugiere su propio título, por su clara mirada hacia adelante y está teñida, en consecuencia, por una luz marcadamente más optimista y esperanzadora –aunque no por ello definitiva– que la que habitaba en *Tarde*. Conformada por veinticuatro fotografías que Rosson realizó a su familia paterna, la serie conserva el blanco y negro de la anterior pero se olvida ya definitivamente de los álbumes antiguos o, dicho de otro modo, de las fotografías robadas a la «Historia», como diría Barthes. Así, su abuela Antonia, su tía Lili, su prima Dani y las hijas de ésta, Julieta y Catalina, son capturadas por un objetivo que a la vez registra la celebración, espontaneidad y cotidianidad del día a día de estas cuatro generaciones de mujeres (Fig. 12 y 13). Y es precisamente en el retrato de esta comunión tejida con los lazos de la filiación y la genealogía –una comunión construida no sólo en el pasado, sino, sobre todo, en el presente y en su proyección hacia el futuro–, que la joven fotógrafa reconoce «haberse encontrado con su viejo» (Escaró,

2006) o, en otras palabras, haber exorcizado los fantasmas que habitaron sus años de infancia y primera juventud.

La tercera de las fotografías que participaron con su trabajo en el conjunto de iniciativas y exhibiciones realizadas con motivo del trigésimo aniversario del Golpe es Inés Ulanovsky (Buenos Aires, 1977), cuya infancia no estuvo marcada por la desaparición pero sí por el exilio. De hecho, sus primeros seis años de vida transcurrieron en México, a donde huyeron sus padres escapando de la dictadura. Fue éste un acontecimiento que condicionaría su modo de entender y aproximarse a ese trágico capítulo de la historia de Argentina, una época por la que siempre se interesó y por la que sintió una especial curiosidad, sobre todo en lo que a la figura del desaparecido se refiere. «Cuando yo era muy chica, las fotos de los desaparecidos me atraían misteriosamente. Cada vez que las miraba en alguna marcha de protesta, tenía la sensación de que ellos no estaban muertos. Que observaban todo desde sus propias fotos. Nos miraban», reconoce en la nota que acompaña su trabajo, visible en la galería virtual del Ministerio de Educación (Ulanovsky, 2006)²¹. Fue justamente a raíz de este interés por la imagen y las connotaciones del desaparecido, que Ulanovsky, por entonces editora fotográfica de *Suplementos*, del diario Clarín, inició una profusa labor de investigación que finalmente desembocaría en su trabajo fotográfico, *Fotos tuyas* (2000-2001). El catálogo de la muestra se editó en 2006 tras el éxito que obtuvo en la exposición *Memoria. 1976-2006, a 30 años del Golpe de Estado. Una exposición, cinco propuestas*, exhibida entre el 23 de marzo y el 16 de abril de ese mismo año en el Palacio Nacional de las Artes, en Buenos Aires. Anteriormente, *Fotos tuyas* ya había sido expuesta en distintos lugares. El primero de ellos fue el Espacio Ecléctico, en Buenos Aires, donde compartió espacio, del 1 al 8 de septiembre de 2002, con *Arqueología de la ausencia*. Después del aniversario del Golpe, y tras recorrer varias ciudades del interior del país, el trabajo de Ulanovsky viajó en 2007 hasta la Feria del Libro de la Habana, el Museo de Antropología e Historia de México y la Casa América de Madrid.

Fotos tuyas está conformada por nueve series, que a su vez incluyen notas y cartas escritas a mano por familiares de desaparecidos, retratos de éstos tomados por Ulanovsky y fotografías antiguas provenientes de documentos de identidad y álbumes

²¹ *Fotos tuyas* también está disponible en Zonazero (<http://www.zonezero.com>), otra galería virtual. A diferencia de la primera, las fotografías de Ulanovsky vienen complementadas por las voces de los familiares de desaparecidos, que leen las notas que ellos mismos han escrito y que forman parte de las nueve series fotográficas.

de familia. De este modo, la propuesta de Ulanovsky pretende rastrear las historias de estos padres, madres, sobrinos, hermanos, hijos y nietos de desaparecidos que, como en el caso de los hijos fotografiados por Quieto, no sólo guardan como oro en paño las pocas instantáneas que pudieron conservar de un pasado feliz, sino que la mayor parte de ellos opta por retratarse junto a ellas para convertirlas, así, en pruebas irrefutables tanto de una filiación indestructible, como también de una vida y un destino usurpados por la violencia y el terrorismo de Estado. Así pues, y aunque desde un lugar distinto del que pudiera ocupar Rosson o Quieto –en tanto que hijas de desaparecidos–, Ulanovsky enfoca su objetivo fotográfico al retrato de la extraordinaria, emotiva e intensa relación que los familiares de los desaparecidos mantienen, todavía hoy, con unas fotografías de sus seres queridos que, en muchos casos, son ciertamente escasas²².

La estructura que Ulanovsky elige para sustentar estas nueve narraciones escritas y visuales se repite prácticamente del mismo modo en cada una de ellas. Cada serie está encabezada por una breve reseña que señala los nombres y apellidos de los desaparecidos y cuándo y con qué edad fueron secuestrados, así como por una nota escrita por el familiar protagonista de la historia, en la que describe su vínculo con el desaparecido, los sentimientos que esa pérdida irremplazable le provoca, así como la fecha y las circunstancias de su desaparición (Fig. 14): «El dolor que sentimos por haberlo perdido es muy intenso. Lo busco constantemente. Aún hoy», reconoce Alicia, cuyo hermano, Mario Alberto Gershanik, fue asesinado por los militares el 10 de abril de 1975. «Desde que desapareció mi hermana su ausencia lo abarca todo y me acompaña», escribe Silvia Lennie. «Todavía lo extraño», se duele Virginia Croatto, a cuyo padre asesinaron en 1979. «A veces creo que me mira desde lejos. Por eso, aún muerta, lo seguiría buscando», anota otra de las protagonistas de *Fotos tuyas*, María, hija de Mario Eduardo Bordesio, desaparecido en septiembre de 1977²³. Mediante esta

²² Los motivos que explican esta pobre conservación de fotografías y documentos personales de los desaparecidos por parte de los familiares es doble: o bien estos documentos fueron requisados y destruidos por los militares cuando allanaban los hogares de quienes consideraban sospechosos, con el fin de borrar completamente la identidad de los secuestrados, o bien, como señala Estela B. de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, muchos de los militantes de izquierda que entraban en la clandestinidad, queriendo «proteger a la familia», se anticipaban a los militares y «destruían mucho material para evitar que si las fuerzas de seguridad secuestraban fotografías, pudieran estar señalando personas» (Reati, 2007: 168).

²³ No todas las series están protagonizadas por un único familiar. Así, por ejemplo, mientras que la séptima de ellas, la que retrata la ausencia de prácticamente toda una familia, la de los Pujadas Badell, está firmada por Mariano y Montse, cuyo padre, tía y abuelos fueron secuestrados y fusilados el 14 de agosto de 1975 en la provincia de Córdoba, la segunda y la

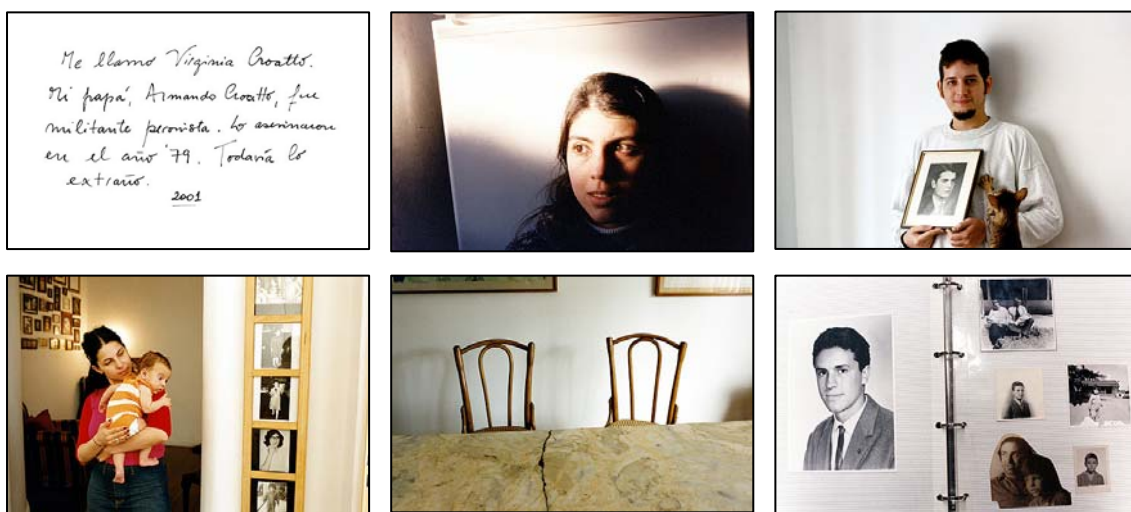
inclusión de la voz, hecha escritura, del familiar en la serie fotográfica, podría decirse que *Fotos tuyas* se aproximaría al entramado lingüístico-visual tan característico del trabajo fotográfico de Jeffrey Wolin, concretamente su *Written in Memory: Portraits of the Holocaust*, o inclusive, y pese a pertenecer a ámbitos artísticos distintos, a la obra literaria de W. G. Sebald. Sin embargo, si bien Ulanovsky, como Wolin y Sebald, hace de la palabra una fotografía y, al mismo tiempo, hace hablar a las imágenes —creando, así, una sugerente combinación de registros y lenguajes— en este caso la joven argentina no se inmiscuye —ni como protagonista, ni como oyente, ni como espectadora— en los relatos que retrata, como sí hicieron, mediante la utilización de la primera persona como instancia enunciativa, el artista y el escritor norteamericanos anteriormente citados, o mediante la técnica del autorretrato Quieto y Rosson. Ello no significa, sin embargo, que Ulanovsky realice una lectura fría o desapegada de todas esas historias, sino todo lo contrario: la luz, generalmente tenue y suave, de los retratos, así como los escenarios en los que éstos son tomados —casi siempre los hogares mismos de los familiares— dotan a este ensayo fotográfico de una intimidad y calidez realmente notables.

Siguiendo con el esqueleto que vertebra cada una de las series, capítulos o «historias de vida» interrumpidas por la muerte que conforman *Fotos tuyas*, cabe decir que a las declaraciones de los familiares de desaparecidos —declaraciones, todas ellas, escritas siempre a mano, en primera persona y sobre una hoja de papel de un blanco impoluto—, le siguen entre una y cinco fotografías en color que muestran al familiar posando ante la cámara, ya sea en solitario (Fig. 15), ya sea delante o detrás de las imágenes del desaparecido —que muchas veces se encuentran cuidadosamente enmarcadas (Fig. 16)—, o ya sea junto a su ‘nueva familia’ —constituida en algún caso por un animal de compañía y en otro por una recién nacida generación (Fig. 17). En estas instantáneas, por tanto, y de modo parecido al trabajo de Quieto o al de Julio Pantoja²⁴,

cuarta incluyen dos notas independientes que corresponden, respectivamente, a la hermana y la hija de Mario Eduardo Bordesio, desaparecido en noviembre de 1976, y a la hermana y los padres de María Cristina Lennie, también desaparecida durante la dictadura militar. En todos estos casos, sin embargo, se repite la estructura de las demás series, esto es, a cada nota le sucede una o varias fotografías de quien o quienes la escribieron de su puño y letra.

²⁴ Pese a no considerarse estrictamente un ‘hijo de la dictadura’, es necesario tener en cuenta en este punto el proyecto de Julio Pantoja (Jujuy, 1961). En primer lugar porque su autor forma parte de una generación que, si bien dispone de recuerdos ya formados de esos años negros, por edad no pudo participar activamente —ni a favor ni en contra— de lo que aconteció en el transcurso de los mismos. Y en segundo lugar porque su ensayo *Los Hijos. Tucumán, veinte años después*, se centra, como el trabajo de Quieto, en los hijos de desaparecidos y en la relación que éstos mantienen con las fotografías que pudieron conservar de sus progenitores. Compuesto

Ulanovsky consigue crear fotografías 'imposibles' en las que tiene lugar, dentro de un marco impregnado por una «rara mezcla de alegría y tristeza» (Durán, 2006: 140), el tan soñado reencuentro entre el familiar y el desaparecido, representado éste metonímicamente por su retrato, que lo conserva fantasmalmente en un presente eterno. En algunas de estas series, por el contrario, Ulanovsky opta o bien por retratar la ausencia en su estado puro, borrando del interior del marco fotográfico toda presencia humana y colocando en su lugar paisajes u objetos que, como las dos sillas vacías de la primera serie, parecen simbolizar la espera y el duelo (Fig. 18), o bien por cederle todo el protagonismo a esas fotografías antiguas que tanto interés despertaron en ella siendo niña y que ahora decide retratar dispuestas sobre una mesa, amontonadas en cajas o maletas, u ordenadas en las páginas de un álbum de familia (Fig. 19).



De izquierda a derecha y de arriba a abajo, Fig. 14, 15, 16, 17, 18 y 19. *Fotos tuyas*, (Inés Ulanovsky, 2000-2001). 50 x 70 cm.

Exploración del duelo y del recuerdo, pero también del valor y la esencia misma de la fotografía, *Fotos tuyas* no sólo pone sobre el papel fotográfico la inexorabilidad del paso del tiempo, la presencia-ausencia de los desaparecidos o la necesidad que sienten los

por treinta y ocho retratos de hijos de desaparecidos en Tucumán, realizados en blanco y negro entre 1996 y 2001 y en lugares vinculados con la biografía y los recuerdos más íntimos del fotografiado (la casa de los abuelos, el patio de la escuela, el cuarto de la adolescencia...) en más de una decena de ellos los hijos aparecen sosteniendo una o varias imágenes de sus padres. Así, como Quieto y como Rosson, Pantoja logra, tal y como él reconoce en el texto que escribió para presentar esta obra, «incorporar a la metaimagen como elemento conceptual protagónico o, dicho de otro modo, incluir a la fotografía dentro de la fotografía, y de este modo tener en mis fotos esos vínculos de dos generaciones que al mismo tiempo representan a una sola persona en el parecido de los rasgos fisonómicos, y hasta en peinados y pósters del Che Guevara adornando los rincones». Véase <http://www.juliopantoja.com.ar>.

familiares que siguen esperándoles de evocarlos una y otra vez desde la contemplación de sus rostros amarillentos, sino que contribuye a rescatar, aunque sea en una ínfima proporción, una muestra heterogénea de los millares de historias marcadas por la violencia y el terror. Es precisamente de este modo como Ulanovsky entiende su labor fotográfica, esto es, como un trabajo de recuperación gracias al cual una simple fotografía de identidad o un retrato proveniente de un «desprevenido álbum de familia» puede llegar a convertirse en algo más: «ahora son pruebas, son símbolos, son historia», declara en la contratapa del catálogo de la muestra (Ulanovsky, 2006b)²⁵.

Retomando nuestro planteamiento inicial, esto es, aquel que defendía la importancia capital que la fotografía adquiere en las luchas por la memoria en la Argentina de la postdictadura –y especialmente en aquellas que involucran a la segunda generación– constatamos de nuevo, tras aproximarnos a los trabajos de Quieto, Rosson y Ulanovsky, cómo este medio artístico es utilizado, en los tres casos, como un vehículo privilegiado para fortalecer, definir y asentar una identidad marcada por un capítulo histórico anterior a la constitución de la misma. Asimismo, sea desde la experiencia personal de la pérdida –como sería la situación de Quieto o de Rosson–, sea desde la necesidad generacional de indagar en ese pasado común –como sería el caso de Ulanovsky– tanto en *Arqueología de la ausencia*, como en *Tarde (o temprano)*, como, finalmente, en *Fotos tuyas*, el acto fotográfico aúna en sí mismo lo personal con lo colectivo, lo público con lo doméstico, la denuncia con el duelo, lo factual con lo ficticio y, en definitiva, la dimensión estética –tan relevante en los trabajos de la posmemoria, generadores, como hemos visto, de nuevas formas de expresión– con la dimensión ética que todo intento por representar el pasado necesita para posibilitar el tan necesario y fructífero diálogo entre generaciones.

²⁵ En este sentido, es significativo el hecho de que, después de realizar *Fotos tuyas*, Ulanovsky aceptara coordinar, entre 2003 y 2006, el departamento de fotografía del Archivo Biográfico familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. Tal y como la propia artista nos reconoció en un correo electrónico enviado el 9 de febrero de 2009, la experiencia de realizar *Fotos tuyas* le resultó enormemente provechosa para desempeñar luego su trabajo en Abuelas, que consistía en registrar los archivos personales de familiares y amigos de desaparecidos para que, cuando llegara el momento en que un nieto recuperado quisiera conocer más a fondo sus orígenes, dispusiera de una carpeta con toda la información –fotografías, cartas, diarios, etc.– relativa a sus progenitores. Es interesante señalar aquí cómo en esta tarea archivística el ‘gesto artístico’ que marca su obra fotográfica se transforma –o al menos convive– con lo pragmático, es decir, con el compromiso y la implicación social.

2.3. Teatro x la Identidad

La música, el cine, la literatura, la escultura, la fotografía o el espacio urbano no son los únicos ámbitos que los descendientes de desaparecidos y sus compañeros de generación consideran como terrenos fértiles a la hora de hacer germinar sus creaciones acerca del pasado totalitario de su país o de llevar a término sus reivindicaciones y luchas por la justicia y la memoria. También el teatro, y no nos referimos sólo al estrictamente callejero –como el que, como ya apuntamos, participa en el *escrache*–, se ha convertido, por su carácter innatamente performativo, en un excelente canal para moldear esa búsqueda de la identidad y de los orígenes que tan profundamente suele marcar la gran mayoría de los trabajos de posmemoria en la Argentina postdictatorial.

Sin embargo, si bien las prácticas teatrales concebidas por la segunda generación empezaron a tomar forma a partir de 1997, paralelamente –y de modo inseparable– a los *escraches*, puede decirse que la proliferación de textos y representaciones escénicas firmadas y/o protagonizadas por estos ‘herederos de la dictadura’ no tuvo lugar hasta el año 2000, con la aparición de *Teatro x la Identidad*, una iniciativa que, aunque ideada y coordinada por Abuelas de Plaza de Mayo, está sustentada en gran parte por un perfil muy joven tanto en lo que al público se refiere como a los actores, dramaturgos, productores y escenógrafos que en ella participan. *Teatro x la Identidad* nació, fundamentalmente, de una urgencia, la de Abuelas de Plaza de Mayo, que sintieron la necesidad de reformular las estrategias que hasta entonces habían utilizado en su búsqueda de los nietos apropiados por la dictadura y que ahora encontraban un tanto desfasadas a la hora de establecer un diálogo fructífero con aquéllos. Con las siguientes palabras formuló este cambio de planteamiento la presidenta de la agrupación, Estela B. de Carlotto, en la entrevista recogida en el DVD que se editó en 2005 con motivo del quinto aniversario de esta iniciativa escénica:

La búsqueda tiene muchos matices, a raíz de lo extenso del tiempo. No era lo mismo buscar bebés que buscar chicos que van creciendo (...), y que hoy son hombres y mujeres. Cuando caímos en la cuenta, en este camino, de que ya podíamos dialogar con ellos (...), que era necesario que supieran de la existencia de unas abuelas buscando a sus nietitos, empezamos a elaborar nuevas estrategias. Y una de ellas nace justamente con la idea de hacer teatro para que los jóvenes que concurran a ver esas obras y se les hable de la identidad, de la duda, del derecho a saber, se acerquen a nuestra institución.

De este modo, pues, si el *escrache* se sustenta sobre la denuncia de la pervivencia de la impunidad judicial y social en la que viven muchos de los represores del Proceso y en la demanda de una justicia popular alternativa a la institucional, y los ensayos fotográficos referidos en el apartado anterior lo hacen sobre la búsqueda de un reencuentro imposible o sobre la representación visual de un duelo inconcluso, en *Teatro x la Identidad* subyace un objetivo muy claro: despertar en aquellos jóvenes que a día de hoy siguen dudando de su identidad la premura de ponerse en contacto con Abuelas de Plaza de Mayo para que les pueda ser restituido su verdadero origen, sus auténticos apellidos²⁶.

Como el *escrache*, *Teatro x la Identidad* es, lógicamente, una eficaz herramienta de interpelación a la conciencia social, que lucha, en este sentido, por ser eminentemente educativa y pedagógica. Así lo expresa su Comisión de Dirección, cuando insiste en que otra de las funciones de esta iniciativa teatral debe ser, además de la de «facilitar la arcilla a los que deseen modelar con creatividad la profunda búsqueda de una identidad esquivada», la de «establecer parámetros artísticos para la reflexión acerca de quiénes somos» (S/f, 2005b: 9). Precisamente la reflexión que este movimiento teatral busca instaurar en la sociedad —una sociedad, por otra parte, que durante muchos años dio la espalda a las demandas de los familiares de desaparecidos y de los organismos de derechos humanos— nace, en consecuencia, fuera de los márgenes de la institución, o, mejor dicho, como respuesta a la «desmemoria y el olvido de la política», tal y como así lo corrobora Cristina Friedman, una de sus más activas colaboradoras, en el material audiovisual recogido en el DVD sobre *Teatro x la Identidad* y en total consonancia con el planteamiento ideológico de Abuelas²⁷. «Y cuando los chicos nos decían: gracias por las

²⁶ Cabe decir a este respecto que, en los primeros cinco años de vida de esta original iniciativa, el éxito en este sentido, si bien no ha sido total —pues todavía hoy hay nietos que siguen privados del Derecho a la Identidad, incorporado, desde noviembre de 1989, a la Convención Internacional de los Derechos del Niño en los artículos 7, 8 y 11— sí fue, sin duda, notable. Tal y como así consta en la página web de la Plataforma Argentina contra la Impunidad, «más de setenta jóvenes se presentaron espontáneamente en la sede de Abuelas luego de presenciar obras de los ciclos (de 2000 a 2005) y ocho de ellos han recuperado su verdadera identidad». Véase http://www.plataforma-argentina.org/article.php3?id_article=416.

²⁷ De hecho, la propia presidenta de esta agrupación, Estela B. De Carlotto, cargó abiertamente contra la política estatal en lo que al trabajo por la memoria de la dictadura se refiere en la presentación del libro *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del Ciclo 2001*. «En un país donde nos quieren someter al desengaño, que no se puede, que nada vale, que la juventud no vale, que los viejos hay que descartarlos y que los artistas también, son personas que están en otro planeta... Estamos demostrando que estamos en este planeta, que estamos en este país (...), que estamos

clases de historia que nos están dando. Y les preguntaban a los padres: ‘¿Y dónde estuvieron ustedes cuándo pasaba esto?’ Nos movilizaba tanto a nosotros, llorábamos tanto de alegría, de haber podido concretar esto...», añade emocionada.

La idea de recurrir al lenguaje teatral para llegar con más facilidad a los jóvenes argentinos surgió en *Abuelas de Plaza de Mayo* después de que un equipo de actores, murgueros, músicos, productores y dramaturgos les propusiera poner en marcha *A propósito de la duda*, una obra de teatro semimontado –esto es, a medio camino entre el teatro leído y la representación– en la que los intérpretes plantean, en una mínima puesta en escena, las preguntas y cuestiones vinculadas a la apropiación ilegal de niños durante la última dictadura militar argentina. Bajo varias consignas –como «¿Vos sabés quién sos?» o «Lo que daña no es la duda, sino la mentira»–, que van repitiéndose a lo largo de la representación y que son o bien coreadas por los murgueros al ritmo de tambores y otros instrumentos de percusión, o bien pronunciadas por los distintos personajes –tres abuelas y varios hijos de desaparecidos que lograron recuperar su identidad– que interpelan a un muchacho apropiado y acusan al matrimonio que lo secuestró, la obra se estructura en breves escenas, algunas de las cuales incluyen pequeños fragmentos de testimonios aportados por H.I.J.O.S., Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Al incorporar este tipo de relatos en el seno mismo de la representación, la obra no sólo da cuenta de las demandas y experiencias de las tres generaciones que cohabitan en las luchas por la memoria en Argentina, sino que además incrusta lo factual –la experiencia real de los familiares de exiliados y desaparecidos por el régimen– dentro del seno mismo de la ficción –esto es, la representación en el escenario de estos relatos testimoniales por parte de actores y actrices. Asimismo, durante el transcurso de la función, tiene lugar la escenificación de un *escrache* a uno de los personajes, concretamente al del represor interpretado por Antonio Ugo. De este modo, y en clara alusión al activismo desplegado por H.I.J.O.S. fuera de las puertas del teatro, la obra no sólo incorpora las demandas político-ideológicas de la segunda generación, sino que además –y gracias también a la presencia de las murgas, que dotan de música y baile al espectáculo–, rechaza toda lectura melancólica o desolada que pueda hacerse del pasado. El resultado de esta ficcionalización resultó, desde el día del estreno de la obra, ciertamente positivo, tal y

haciendo cosas, no sólo para nosotros, sino para todos», sentenció impertérrita (discurso recogido en el DVD sobre *Teatro x la Identidad*).

como así lo relata Valentina Bassi (Trelew, 1972), una de sus actrices e impulsoras de la obra, cuando explica que, tras cerrarse las cortinas, «se acercó una chica y dijo que por primera vez se daba cuenta de la fuerza que tenía un *escrache*». Y luego añade: «Creo que se cumplió la función del teatro como espejo de la realidad» (Canavese, 2000: 11)²⁸. Escrita por Patricia Zangaro, dirigida por Daniel Fanego, coordinada por Valentina Bassi e interpretada por algunos integrantes de la murga *Los Verdes de Montserrat* y los actores Manuel Callau, Catalina Speroni, Margara Alonso, Antonio Ugo, Diana Lamas, Pepe Monje, Esteban Prol y Valentina Bassi, entre otros, *A propósito de la duda* se estrenó el día 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en Buenos Aires y resultó ser un éxito, no sólo por la afluencia de público que asistió a las cinco únicas funciones que se representaron en esa sala, sino porque con ella, tal y como afirma De Carlotto en el prefacio que abre el libro que compila los textos teatrales representados durante los ciclos 2005, 2006 y 2007, «se inauguró una nueva manera de llegar a los jóvenes (...), que ahora podían ser partícipes de su propia búsqueda» (VV. AA., 2007: 5). Tras la buena acogida obtenida en sus primeras funciones, la obra se representó semanalmente en el Centro Cultural Recoleta, así como en varias facultades y plazas –como la emblemática Plaza de Mayo– a lo largo de ese año.

En tanto que obra pionera y referente ineludible para la configuración de las dinámicas que poco después regirán los ciclos de *Teatro x la Identidad*, *A propósito de la duda* se planteó, desde un principio, y tal y como así lo sostiene Bassi, más como «un hecho político teatralizado» que como «una obra de teatro» (Canavese, 2000: 11). En este sentido, tanto esta iniciativa específica como las que más tarde dieron forma a *Teatro x la Identidad* no pueden desvincularse de *Teatro Abierto*, un movimiento cultural surgido en 1981 como reacción a la situación de represión y censura a la que estaba sometida durante la dictadura la dramaturgia argentina que luchaba por situarse fuera de

²⁸ Es significativo señalar a este respecto que, en la representación de la obra que tuvo lugar el 13 de noviembre de 2008 en el Teatro Nacional Cervantes de la capital argentina –una función que inauguró un nuevo ciclo de *Teatro x la identidad*–, este espejo del que habla Bassi, si bien no se rompió del todo, si quedó bastante resquebrajado. En efecto, en esta función se optó por desplegar las distintas demandas sociales y políticas –por la aparición con vida de Julio López (desaparecido el 18 de septiembre de 2006 y uno de los testigos clave del juicio contra Miguel Etchecolatz), por la reclusión en prisión de todos los represores de la dictadura o por la memoria de los miles de desaparecidos durante el régimen– sin recurrir a la puesta en escena, a la representación ficcionalizada, de las mismas. Así, se dispuso un telón al fondo del escenario con los rostros en blanco y negro de los desaparecidos –entre los que sobresalía, porque éste era en color, el de Julio López– ante el cual los actores exigieron justicia, mientras la murga *Garufa de Constitución* iba coreando «esto no es una actuación» (Cabrera, 2008).

los circuitos comerciales y oficialistas del régimen. En efecto, del mismo modo como luego ocurriría con *Teatro x la Identidad*, *Teatro Abierto* se gestó a raíz del trabajo colectivo de un grupo de actores, dramaturgos, directores y escenógrafos, encabezado por Oswaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano. Este conjunto de artistas e intelectuales decidió poner en escena, primero en el Teatro Picadero y luego, cuando un bomba hizo estallar el local el 6 de agosto de ese mismo año, en el Teatro Tabarís –ambos ubicados en la ciudad de Buenos Aires–, distintos espectáculos teatrales sustentados, tal y como apunta Osvaldo Pellettieri, sobre una clara base ideológica, caracterizada por los siguientes elementos: «cuestionamiento del poder –oblicuo o directo–, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad» (2000: 9). Teatro popular, político y marcadamente didáctico, los cuatro ciclos²⁹ que organizó este «espacio social de comunión» (Irazábal, 2004: 177) tuvieron, gracias a la calidad y frescura de sus obras y al reducido precio de las entradas, una amplia asistencia de público y, consecuentemente –e igual que *Teatro x la Identidad*–, una más que notable proyección comunitaria, tanto en la capital como en algunas provincias del país. En definitiva, la razón que explica que *Teatro Abierto* sea, sin lugar a dudas, un referente ineludible de *Teatro x la Identidad* no es únicamente su vasta proyección social o sus casi idénticas dinámicas de gestión, difusión y desarrollo, sino también, y aunque enmarcado en una coyuntura histórica completamente distinta, su carácter marcadamente reivindicativo, popular y, tal y como constata Eduardo Pavlovsky en el prólogo de la compilación de los ciclos 2002-2004 de *Teatro x la Identidad*, esencialmente alternativo e innovador. Las obras que alimentan este nuevo acontecimiento teatral, serían, pues, en palabras de este reconocido dramaturgo –no por casualidad activo

²⁹ Cada ciclo estaba conformado por un corpus de obras teatrales de un acto, previamente seleccionadas por los organizadores y cuya temática estaba vinculada o bien con la situación de opresión y terror en la que estaba sumido el país durante la dictadura, en el caso de los dos primeros ciclos –titulados, respectivamente, *Vamos a demostrar que existimos* (1981) y *Sin riesgos ni popular* (1982)– o bien, en el caso de los dos últimos de ellos –*A ganar la calle* (1983) y *Teatrozo* (1985)– con la recién estrenada libertad democrática. Por otra parte, los ciclos estaban complementados por talleres y seminarios de distinta índole, así como por la publicación trimestral de la *Revista Teatro Abierto*, canal de reflexión sobre el teatro argentino y medio de difusión de las obras del movimiento, y por el libro *Teatro Abierto 1981*, en el que se compilaron los textos representados durante el primer ciclo y entre los que destacan los de Roberto Cossa –*Gris de Ausencia*, sobre la angustiosa experiencia del exilio– y Eduardo Pavlovsky –*Tercero Incluido*, centrado en la alienación del ser humano.

colaborar de *Teatro Abierto*—, «nuevas líneas de fuga que intentan fundar nuevos territorios en la creación y en la micropolítica» (VV. AA., 2005: 18).

Establecido este paralelismo entre *Teatro Abierto* y *Teatro x la Identidad*, y centrándonos de nuevo en este último movimiento teatral, es necesario señalar que, tras el aplaudido acontecimiento escénico que supuso *A propósito de la duda* se creó una Comisión Directiva conformada por más de una veintena de actores, dramaturgos y otros nombres vinculados al mundo del teatro, entre los que destacan los de los actores Cristina Friedman, Susana Cart y Arturo Bonín, entre otros muchos. Esta comisión, que desde un principio se quiso definir como el «brazo artístico de Abuelas de Plaza de Mayo» —y transcribimos aquí las palabras exactas que Friedman pronuncia en la entrevista compilada en el DVD de *Teatro x la Identidad*— hizo una convocatoria abierta para que dramaturgos de todo el país presentaran obras de media hora de duración con las que armar un pequeño ciclo de teatro. Se recibieron un total de 150, muchas más de las esperadas, por lo que se tuvo que constituir una comisión de lectura para que seleccionara las mejores. Finalmente se representaron 41 obras, firmadas tanto por autores de reconocido prestigio como por nombres completamente desconocidos e interpretadas, igualmente, tanto por figuras de una fuerte notoriedad pública como por hombres y mujeres que hasta entonces nunca habían subido a un escenario. Un total de 30.000 personas acudieron a disfrutar, siempre gratuitamente, de alguno de los espectáculos que conformaron este primer ciclo, que se representó en distintas salas de la capital porteña.

Pese a que cada año se intenta tratar una cuestión relativa al amplio paraguas temático de la apropiación y recuperación de la identidad —como serían las de la duda, la culpa o el miedo, por citar sólo algunas—, esta estructura se ha ido repitiendo, con pequeñas modificaciones, en la elaboración de los ocho ciclos que *Teatro x la Identidad* lleva realizados hasta la fecha. Así, en el ciclo de 2002 —que se extendió del 22 de julio al 21 de octubre y que estuvo conformado por 21 obras, representadas en ocho salas por las que pasaron unos 15.000 espectadores³⁰— se decidió acompañar las obras con breves monólogos testimoniales elaborados por los alumnos del Taller de Dramaturgia de Zangaro. O, en 2003, por poner otro ejemplo, se resolvió representar los distintos espectáculos del ciclo —todos ellos reposiciones de obras de ciclos anteriores— en plazas

³⁰ Datos facilitados en la página web oficial de *Teatro x la Identidad*. Véase <http://www.teatroxlaidentidad.net>.

y teatros ubicados fuera del centro de la ciudad –como el Teatro Roma de Avellaneda, el Auditorium de San Isidro y el Teatro Gregorio de Laferrere de Morón–, así como se organizaron, también, un conjunto de talleres en los que se gestaron y desarrollaron las obras del ciclo de 2004. Cabe decir a este respecto que, ya desde 2002, *Teatro x la Identidad* empezó a difundir sus espectáculos más allá de las fronteras de la capital porteña. Así, ese mismo año el ciclo se celebró por primera vez en Córdoba, y, paulatinamente, fue extendiéndose a otras provincias del país, como Misiones, en 2004, o Río Negro, Entre Ríos o Tucumán, en 2006. Asimismo, y después de que, en 2004, Abuelas de Plaza de Mayo entregara a la Audiencia Nacional española un listado de los nombres de niños y niñas que fueron apropiados ilegalmente durante la dictadura y algunos de los cuales –se estima que, aproximadamente, medio centenar– podrían residir actualmente en España, *Teatro x la Identidad* cruzó el océano Atlántico y se instaló en Madrid, en el año 2004, y Barcelona, en el 2006³¹.

Si nos centramos ahora en las obras concretas que hijos de desaparecidos y otros jóvenes de su misma generación han escrito expresamente para los ciclos de *Teatro x la Identidad*, descubrimos que, del mismo modo que ocurre en los ensayos fotográficos referidos anteriormente, así como en la mayor parte de los trabajos documentales que trataremos más adelante, la aproximación que sus autores y autoras hacen a la historia contenida en el texto teatral es, también, marcadamente personal y subjetiva, cuando no claramente autobiográfica. Así, como en el ámbito de las letras, la fotografía o el cine, la primera persona se apropia del protagonismo escénico para narrar, a menudo bajo la forma del monólogo, una experiencia vital marcada por el abandono, la ausencia, el temor y la duda. Sin embargo, si bien este tono de confesión impregna y modula la mayoría de estos textos, también es habitual que sus autores recurran a distintas estrategias narrativas y expresivas –como, por ejemplo, la ironía, la inclusión de piezas audiovisuales o la alusión explícita al carácter ficticio de toda representación– para

³¹ Tanto los ciclos de *Teatro x la Identidad Madrid* como *Teatro x la Identidad Catalunya* siguen la misma dinámica que los que anualmente se celebran en Argentina: selección de las obras mediante un concurso abierto, entrada gratuita, obras de breve duración y representaciones en salas alternativas. Sin embargo, es interesante señalar que, si bien muchos de los montajes que se han realizado en Madrid y Barcelona a lo largo de estos últimos años se sustentaron en textos teatrales de ciclos celebrados anteriormente en Argentina, en ambas ciudades se representaron asimismo títulos cuya temática estuvo estrechamente vinculada a la realidad española, sobre todo a cuestiones relativas al exilio o la memoria de la guerra civil. Este sería el caso, por ejemplo, de «Mi día más bonito», «Terror y miseria en el primer Franquismo» y «Los niños de Morelia», escritas, respectivamente, por Eduardo Navarro, José Sanchís Sinisterra y Víctor Hugo Rascón Banda.

introducir en ellos ese grado de distanciamiento, reflexividad y autoficción tan característico de los trabajos enmarcados dentro de la posmemoria y también dentro de lo que se ha convenido en llamar como ‘teatro de la postdictadura’. Efectivamente, si algo caracteriza la producción teatral argentina de los últimos veinte años es, como señala Ileana Diéguez, su elección por una «opción artística alternativa» que, apostando por el discurso visual y performativo, «fragmenta o agujerea los dispositivos dramaturgicos tradicionales» (2007: 109-112).

Entre los textos teatrales que esta segunda generación ha escrito –y, en ocasiones, dirigido e interpretado– para alguno de los ocho ciclos que lleva organizando *Teatro x la Identidad*, destacan, en primer lugar, los textos teatrales de la dramaturga y politóloga Mariana Eva Pérez (Buenos Aires, 1977). Hija de José Manuel Pérez Rojo y de Patricia Julia Roisinblit, ambos secuestrados el 6 de octubre de 1978 y luego desaparecidos, Pérez se crió con sus dos abuelas y de muy joven empezó a militar en Abuelas de Plaza de Mayo al mismo tiempo que emprendía la búsqueda de su hermano Rodolfo, nacido en cautiverio y apropiado por Francisco Gómez, que durante la dictadura participó en los grupos de tarea de la Aeronáutica, y Teodora Jofré, su esposa. En el año 2000 lo halló, pero ese reencuentro tan deseado no terminó siendo como ella siempre había imaginado: su hermano no quiso renunciar a la vida familiar que había tenido hasta entonces y le recriminó haber iniciado su búsqueda y haberle amargado la existencia³². Tras esta experiencia agridulce, y después de constatar en la comisión de lectura de *Teatro x la Identidad* –de la que formaba parte– que todas las obras recibidas que trataban el tema de la abuela que recupera al nieto terminaban en final feliz, Pérez decidió escribir, bajo la supervisión de Zangaro y dentro del Taller de Dramaturgia al que asistió durante cinco años, *Instrucciones para coleccionistas de mariposas*. Se trataba de un monólogo de casi media hora protagonizado por una joven que se dirige a su hermano nacido en cautiverio y con quien mantiene en el presente una conflictiva relación, metaforizada en la preciosa –pero muerta– mariposa azul que la va acompañando a lo largo de la representación. Así de directas, incisivas y contundentes

³² El testimonio de Mariana Eva Pérez aparece en *Botín de Guerra*, el documental que David Blaustein realizó en 1999 con el fin de ilustrar la labor de Abuelas de Plaza de Mayo en su lucha por la conservación de la memoria y la recuperación de la identidad de los niños apropiados por el régimen. Asimismo, su relato es uno de los que conforman el mosaico de experiencias que hijos de desaparecidos que han encontrado o siguen buscando a sus hermanos apropiados por el régimen describen en *Nietos (Identidad y Memoria)*, el documental de Benjamín Ávila que abordaremos en el tercer bloque de la presente investigación.

son las palabras que este *alter ego* de la autora lanza a su hermano hacia el final de su soliloquio, cuando trata de poner en claro –esto es, de registrar, clasificar y etiquetar como si fueran las mariposas de su recién inaugurada colección– los contradictorios e hirientes sentimientos que le despierta ese ansiado reencuentro:

Cuando mentís o sos cruel, te odio, pero con un odio que pasa a través tuyo como si no existieras, odio lo que tus apropiadores hicieron de vos. Odio ver a mis abuelas sufrir por tu culpa y odio tus putos tiempos que no corren a la misma velocidad que el tiempo de ellas. Te odio porque me resultás extraño y tan diferente de mí que no soporto la idea de que seas lo que más se me parece en la vida. (S/f, 2005b: 311).

Dirigida por Leonor Manso e interpretada por María Figueras, *Instrucciones para coleccionistas de mariposas* formó parte de los ciclos de *Teatro x la Identidad* 2002 y 2005, estrenándose en Buenos Aires primero en el Teatro del Pueblo y luego en el Teatro del Nudo. Pese a su reposición en 2005 y a las buenas críticas que cosechó en ambos ciclos, la obra no fue del agrado de Abuelas. «Les parecía contradictorio que yo tuviera una mala relación con mi hermano, escribiera sobre eso y siguiera buscando a los chicos desaparecidos. Pero una cosa es adherir a una causa que me parece justa –hay que encontrarlos– y otra es el vínculo. El vínculo no es una causa. Con mi hermano me di cuenta de eso: no se puede remar una relación como si fuera una militancia», argumenta en una entrevista (S/f, 2008: 17). Tampoco tuvo muy buena aceptación la obra que escribió en 2003 y que se escenificó al año siguiente, bajo la dirección de Natalia Barry, en el ciclo de *Teatro x la Identidad de Morón*, *La muñeca*, de nuevo un monólogo de una mujer que sobrevivió a su hermana militante y que, en este caso, expresa su crítica opinión con respecto a la participación de ésta última, desaparecida durante la dictadura, en la lucha armada. Anteriormente, para el ciclo de 2002, había escrito *Manos grandes* y *Mi hijo tiene los ojos celestes* –ambos monólogos testimoniales de apenas quince minutos de duración que estaban inspirados en las historias de vida de desaparecidos, reconstruidas por el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas³³–, y, posteriormente, *Sin voz*, *Cerrar la puerta*, *Las secuelas* y *Ábaco*, esta última una de sus obras más poéticas y

³³ Narrados desde la perspectiva del nieto recuperado, tanto *Manos grandes* como *Mi hijo tiene los ojos celestes* relatan, en primera persona, el descubrimiento de la verdadera identidad gracias a ciertas particularidades físicas –en el primer caso, unas manos demasiado grandes y un lunar en forma de aceituna en la cadera, que permite al abuelo reconocer ante el juez a su nieta, y en el segundo, el color celeste de los ojos de un bebé, que empuja a su madre a indagar sobre su pasado genealógico.

elaboradas. Estrenada el 21 de septiembre de 2008 en el Teatro Payró, en Buenos Aires, bajo la dirección de Fernando Suárez, *Ábaco* se aleja de nuevo de los lugares comunes y los estereotipos que definen los relatos de la memoria institucional (tanto la promovida desde el gobierno como desde la propia asociación de Abuelas de Plaza de Mayo) para adentrarse en las tan poco exploradas relaciones entre, en este caso, una hija de montoneros desaparecidos durante la dictadura y la abuela, gravemente enferma, que la crió desde que era un bebé y que ahora se niega a que la joven tenga cuidado de ella. El proyecto teatral de Pérez está conformado, así, por obras que, pese a la fuerte impronta biográfica o autobiográfica que destilan, quieren alejarse, mediante las armas de la puesta en escena, la reflexión crítica y la desmitificación de ciertos personajes, de lo puramente factual. «Me da mucho placer tomar algo que me causó mucho dolor y jugar como si fuera una plastilina, estirarlo, mezclar cosas, deformarlo», reconoce la joven dramaturga a este respecto. Y en un punto más avanzado de la entrevista para la revista *MU*, concluye, subrayando nuevamente la importancia de la imaginación y la recreación en todo proceso creativo: «Una obra no es un testimonio y serle fiel a la historia significa otra cosa, no contar ‘literalmente’» (S/f, 2008: 17).

En noviembre de 1976, con tan sólo ocho meses de edad, los padres de Lucila Teste, radicada en Barcelona desde el año 2000, fueron secuestrados y desaparecidos por el régimen militar. Criada por su abuela materna, esta orfandad impuesta por la brutalidad y la fuerza de un sistema totalitario no sólo marcaría su infancia y adolescencia sino que, convertida en una mujer adulta, sería también una seña de identidad de su trabajo como actriz y dramaturga. Su obra *Hija de la dictadura militar*, dirigida por Arià Clotet y escrita e interpretada por ella misma, así lo demuestra³⁴. El monólogo en el que Teste encauza, como autora y como actriz, el relato de su propia vida, se inaugura con su decisión de trasladarse a España, así como con su imperiosa necesidad de contar su historia. Esta urgencia se corporeiza poco antes de abandonar Argentina, cuando Teste halla en casa de su abuela el Hábeas Corpus en el que se detalla lo ocurrido la noche en que desaparecieron sus padres. Instalada ya en Barcelona, decide empezar a escribir su propia experiencia desde la objetividad de ese documento legal. «Me llevé el papel a Barcelona, lo estudié como un monólogo, que finalmente duró cinco minutos, y lo presenté en un ciclo (...). Me dijeron que tenía que

³⁴ *Hija de la dictadura* fue representada en Buenos Aires, Madrid y Barcelona en el ciclo 2008 de *Teatro x la identidad*. El 30 de enero de 2009 y durante los cuatro viernes siguientes de febrero se repuso en el Centro Cultural de la Cooperación de la capital argentina.

investigar un poco más y armar una obra de teatro sobre mi historia», explica en una entrevista que concedió recientemente al diario *Clarín* (Santillán, 2009). A partir de esta confesión, Teste va desgranando su autobiografía siguiendo un orden más o menos cronológico, esto es, de los tópicos y fantasías que poblaron su cabeza infantil salta a la historia de Argentina –que culmina en el golpe de Estado del ex teniente general Videla– para terminar con el repaso a la memoria familiar. Asimismo, y como si de un ritual o de un proceso de catarsis se tratara, a lo largo de la representación la dramaturga y actriz va extrayendo de una maleta distintos objetos personales, que va colgando del techo como si cada uno de ellos simbolizara los diferentes estados emocionales por los que ha pasado a lo largo de sus más de treinta años de vida. Animando al espectador a que comparta con ella este viaje emocional, pues es a él a quien dirige su soliloquio, Teste apuesta por la mezcolanza de texturas, disciplinas y géneros expresivos y decide introducir en esta obra de una hora de duración el formato de la danza y el clown, así como también la música de Gotan Project, sobre la cual la voz *over* de Cecilia Roth recita el poema «Confianzas», de Juan Gelman, cuyo hijo y nuera desaparecieron en agosto de 1976. Con esta diversidad de recursos y elementos expresivos, Teste logra, por un lado, escenificar las complejidades y contradicciones de una memoria –la suya, pero también la de otros muchos hijos de desaparecidos– que no puede recorrerse por un único camino y, por el otro, consolida un tipo de teatro caracterizado, tal y como ella misma aclara, por «una fuerte impronta visual y alternativa» (Prieto, 2009)³⁵.

Aunque no tan extenso como el de Pérez ni tan unipersonal como el de Teste, el trabajo teatral de Anabella Valencia también merece una especial atención en lo que se refiere a la producción escénica sobre la memoria de la dictadura firmada por una segunda generación que nació o creció durante los años de plomo. Si bien Valencia,

³⁵ Este protagonismo de lo visual también es evidente en *Una estirpe de petisas* (2002), un monólogo testimonial escrito por Zangaro que Teste decidió dirigir para el ciclo de *Teatro x la Identidad* celebrado en Barcelona en el año 2008. Para escenificar este breve obra, de sólo quince minutos de duración, en la que una joven descubre su verdadera identidad a partir del vestido de parto de su madre desaparecida, Teste optó por filmar con una cámara digital –y por proyectar, en directo y sobre una pantalla, lo que se iba registrando– la reconstrucción que esta muchacha hace de su infancia robada mediante un conjunto de piezas de Lego con las que ‘moldea’ los difusos recuerdos que conserva tanto de su casa natal como de sus padres biológicos. La obra concluye con la deconstrucción de todo este proceso, esto es, con la proyección hacia atrás y en cámara rápida de lo que durante catorce minutos ha ido gravando la cámara de vídeo. De este modo Teste consigue convertir la obra teatral en una especie de animación parecida a la que también incluirá Albertina Carri –en esta ocasión con muñecos de Playmobil– en su documental *Los Rubios*.

actriz, dramaturga y directora teatral, no es hija de desaparecidos ni fue una niña apropiada, el hecho de que esto no sucediera se debió, como ella misma reconoce en la entrevista recogida en el DVD de *Teatro x la Identidad*, a la ‘casualidad’. Como muchos de los dramaturgos, actores, escenógrafos, directores y productores jóvenes que participan sin ánimo de lucro en esta iniciativa teatral, Valencia piensa que la lucha por la justicia, la verdad y la memoria de ese trágico capítulo de la historia de Argentina es «un tema que nos compromete a todos». Es desde este posicionamiento que deben leerse las dos obras que ha estrenado dentro de *Teatro x la Identidad*, *La búsqueda*, monólogo testimonial leído a dos voces por Juan Leyrado y Arturo Bonín en el ciclo de 2005³⁶ y, especialmente, *Mi nombre es...*, representada, en Buenos Aires, en los ciclos de 2004 y 2005, y en Madrid y Barcelona, en los de 2005 y 2006, respectivamente.

Ganadora del concurso *Teatro x la Identidad 2004*, y elegida para representar a Argentina en el VI Festival-Congreso de Teatro Latinoamericano, realizado por la Universidad de Connecticut, en abril de 2005, *Mi nombre es...* puede definirse como un monólogo a dos voces que son, en realidad, la misma: la de Agustina Cerviño, la única actriz que participa en la obra y que interpreta un doble papel. Bajo la dirección y la puesta en escena de la propia Valencia, que también colaboró en la iluminación, el vestuario y el diseño musical de la representación, la obra pone sobre el escenario el drama de dos hermanas separadas por la dictadura mediante la eficaz arma del humor, que en este caso emerge del contraste entre dos vidas que, aunque paralelas —pues ambas transcurren en la misma ciudad y pertenecen a dos mujeres de la misma edad, de la «misma sangre» y con las mismas pesadillas—, resultan ser completamente opuestas. La puesta en escena del texto de Valencia es ciertamente minimal, pues está compuesta únicamente por una silla y por un proyector de diapositivas que va fundiendo a negro la escena cada vez que la actriz cambia de papel y, por tanto, de peinado y de modo de hablar. Asimismo, este aparato va proyectando sobre la pared, en determinados momentos de la representación, un globo de color rojo que, al final de la obra, descubriremos que aparece en el sueño recurrente de ambas (aquél que remite al

³⁶ Escrita desde la perspectiva de un hijo de desaparecidos, *La búsqueda* describe la lucha de una abuela que dio un giro a su vida —dedicada, hasta la desaparición de su hijo y su nuera embarazada, a las tareas domésticas— para buscar, junto con el resto de Madres y Abuelas, a Lucía, su nieta nacida en cautiverio y apropiada por el régimen militar. El relato termina con el juramento del hermano y narrador de la historia de retomar la búsqueda emprendida por su abuela, ya fallecida; un legado que, como la receta de los ricos raviolis que aquella le cocinaba cuando era pequeño, no puede caer en el olvido.

día en que los militares las separaron para siempre). Es en este parco escenario que las dos Marías –María Assales, la joven licenciada en Ciencias de la Comunicación y amante del teatro, que se crió en el barrio de Saavedra con sus abuelos y que heredó de sus padres desaparecidos el interés por la realidad cultural, política y social de su país, y María Idbadburren, la otra gemela que los militares dieron a un matrimonio del Barrio Norte que no podía tener hijos y cuya única preocupación es hacer pilates, ir de compras y encontrar a su príncipe azul para casarse de blanco– van desovillando sus 27 años de existencia. Así, en una especie de diálogo sincopado, las dos Marías le cuentan al público, como si estuvieran respondiendo a un cuestionario, su formación académica, sus aficiones, su situación familiar y sentimental, sus proyectos laborales, sus preferencias gastronómicas –que en este caso son las mismas, pues a las dos les apasionan los alfajores y el dulce de leche–, etc., hasta llegar al relato de un acontecimiento en el que, por fin, ambas coinciden: el sueño que las traslada al día en que, con apenas tres años y agarrando las dos el mismo globo, «vienen unos señores, me revientan el globo que es rojo, me alzan y empiezan a correr, a correr, rápido, muy rápido... y ahí me despierto llorando» (S/f, 2005b: 368). Es así como Valencia decide terminar una obra que, a la manera de *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain, exhibe, en un tragicómico juego de desdoblamientos y contrastes, las dos caras de la Argentina de la postdictadura: la de la amnesia y la de la memoria, ambas acechadas, sin embargo, por la alargada sombra –o el aterrador globo rojo– de una represión de duraderos e imborrables efectos secundarios.

También recurriendo al humor –aunque en este caso se trata de un humor más bien absurdo y grotesco–, e interpelando directamente al público para romper todo posible efecto de catarsis, Andrés Binetti (Bahía Blanca, 1976) participó como dramaturgo y co-director –junto con Paula López– en *Teatro x la Identidad 2005* con *Una caja blanca*, una obra en este caso más bien coral en la que, metidos, como si fueran títeres, dentro de una gigantesca caja, cinco personajes –todos apellidados Expósito (nombre con el que se designaba antiguamente a los hijos de padres desconocidos)– van presentándose, sobria y austeramente, a los espectadores: María, una fotógrafa a quien le han encargado la siniestra tarea de retratar cadáveres a quienes han amputado las manos y los pies y que, en un momento de la obra, comparte con el público alguna de las fotografías de su álbum familiar; Florencia, la solista de la banda *Los hijos del silencio*, que además de cantar, va leyendo fragmentos del diario de su madre muerta;

Carlos, un cerrajero que se medica contra los ataques de pánico; Laura, una azafata que desea travestirse de hombre y ser anoréxica para desaparecer, para «dejar de ser» (VV. AA., 2008: 112); y Javier, un estudiante de interpretación que sueña con ser famoso y tener el poder suficiente para crear una raza de seres superiores. Así, mediante una antiséptica y parca escenografía –conformada, además de por las blancas paredes, por varias sillas del mismo color, en las que los actores esperan sentados a que llegue su turno para hablar– y unos personajes excéntricos que remiten apenas eufemísticamente a su condición de hijos de desaparecidos, Binetti consigue arrojar una mirada profundamente personal y sugerente –por sutil, metafórica y reflexiva– al presente de esa generación a la que le robaron el pasado familiar, a la que le usurparon sus orígenes. «Nosotros tratamos de huir de toda actitud miserabilista o demagógica, del énfasis en el horror», declara en una entrevista publicada en *Página/12* (Soto, 2007). Y, sin duda alguna, por lo menos en *Una caja blanca*, lo consigue.

Si Mariana Pérez y Teste afrontan la memoria de la dictadura desde su experiencia de hijas de desaparecidos, y Valencia y Binetti trabajan desde el lugar de aquellos que, sin sufrir en carne propia los zarpaos de la represión totalitaria, asumen como propias todas esas heridas inflingidas por el régimen, Victoria Szpunberg, nacida en 1973 en Argentina pero, desde 1977, residente en Cataluña, lo hace desde la posición de hija de exiliados y, por lo tanto, desde el exterior de las fronteras de su país de nacimiento. Es precisamente desde esta doble distancia que la joven dramaturga escribió –y luego dirigió– *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)*, una obra que surgió como un encargo del Festival Grec 2008 de Barcelona y que meses más tarde formó parte del ciclo *Teatro x la Identidad* que se celebró en la ciudad condal ese mismo año. Pieza acentuadamente metateatral y metabiográfica –pues uno de sus personajes es el de una joven que se presenta a un casting para representar en una película a una montonera que sobrevivió al Proceso y que ahora vive exiliada en un pueblo de la costa catalana–, Szpunberg va insertando a lo largo de esta trama breves fragmentos musicales, así como también reflexiones leídas en voz alta sobre la fragilidad de la memoria y la imposibilidad de representar plenamente ese pasado aterrador que fue la última dictadura militar argentina.

Bien sea mediante la intimidad que procura el formato del monólogo y las referencias autobiográficas, bien sea con la afilada arma del humor, bien sea con el desdoblamiento de unos personajes cuya identidad confluye en un mismo y atroz

secuestro, bien sea, finalmente, con una apuesta por el distanciamiento, la autorreflexión o una estructura narrativa fragmentada, de nuevo nos encontramos con que las producciones trazadas en Argentina dentro del muro de contención de la posmemoria apelan, en este caso desde la superficie de un escenario, a un tipo de representación del pasado que, pese a estar sustentada por el duelo y por la lucha por la justicia y la concienciación social, da pie, desde lo personal y subjetivo, a nuevas formas dramáticas y discursivas. Inscritas dentro de la estética de la posmodernidad, todas estas obras contribuyen a alimentar un teatro que, más que político, podríamos decir que es ‘metapolítico’, en tanto que, en palabras de Federico Irazábal, «reflexiona (deconstruye) sobre el ejercicio de la política en las diferentes instituciones en las cuales entra en juego el poder» (2004: 63).

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

3. CINE Y DICTADURA EN ARGENTINA

3.1. El cine del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)

Durante la última dictadura militar, la política seguida por el régimen y la censura aplicada por el mismo, habían paralizado la industria cinematográfica y relegado al séptimo arte a una «estética de la muerte» (Wolf, 1994: 276), esto es, a un tipo de cine expresivamente maniatado y reducido a tres ideas centrales: «la mitificación de un tiempo lejano, la del país como establecimiento reeducacional, y la anécdota moralizante» (Maranghello, 2005: 209). Se trataba de núcleos temáticos que solían canalizarse a través de «comedias ligeras, filmes con cantantes de moda y otros de humor grueso que exhibían lo más deplorable del país» (Getino, 2005: 71). Asimismo, el número de películas realizadas durante ese infame periodo disminuyó estrepitosamente: según los datos aportados por Octavio Getino, los 33 largometrajes realizados en 1975 o los 39 de 1974, se redujeron a un promedio de 20 estrenos anuales entre 1976 y 1978. Si bien en 1979 y 1980 hubo una cierta recuperación en este sentido, con un total de 31 y 34 películas, respectivamente, en 1981 la cifra cayó a las 26, para terminar con 17 y 20 producciones en 1982 y 1983 (Getino, 2005: 71-72).

Para entender la degradación cualitativa –y, como acabamos de detallar, también cuantitativa– en la que se sumió el cine argentino bajo la dictadura, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que los subsidios que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) –privado, a partir de 1978, de la recaudación del 10% del coste de la entrada de cine– había concedido hasta entonces a la industria se redujeron a la mínima expresión. A esto hay que sumarle el hecho de que sólo las producciones ideológicamente afines con el régimen podían producirse con las ayudas del Estado y terminar estrenándose en las salas comerciales del país. A este respecto, merece la pena recuperar el mensaje que, poco después del golpe de Estado, concretamente el 30 de abril de 1976, emitió el entonces director del INC, el capitán Jorge Enrique Bitleston. Refiriéndose a los ingredientes que debían contener todas las películas que, producidas a partir de ese momento en Argentina, quisieran recibir apoyo económico por parte del régimen, Bitleston determinó que el régimen subvencionaría «todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que

afirmen conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social» (Varea, 2006: 33).

Por lo que respecta a la censura que operó sobre todo durante el primer período del régimen y que afectó no sólo al cine, sino también al teatro, los medios de comunicación y la industria editorial, hay que incidir en la magnitud que aquélla llegó a alcanzar en todos estos campos y que, en el caso que nos concierne, puede constatarse en el siguiente dato: de abril de 1976 a septiembre de 1978, fecha en que Miguel Paulino Tato, interventor del Ente de Calificación desde agosto de 1974, fue relevado por Alberto León, de la Liga de Padres de Familia, fueron mutiladas 1.200 películas –y aquí se incluyen también los films extranjeros– y a otras 337 directamente se les prohibió su exhibición y distribución (Maranghello, 2005: 216)¹. Asimismo, una cantidad trascendental de directores, actores, productores y críticos no pudieron seguir trabajando dentro de las fronteras argentinas. Directores de la talla de Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Enrique Juárez o Jorge Cedrón fueron desaparecidos y/o asesinados por el régimen, mientras que otros, como Fernando Solanas, Jorge Denti, Rafael Filipelli, Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn, Leonardo Favio, Humberto Ríos, Gerardo Vallejo, Octavio Getino o los actores Héctor Alterio, Luis Polito, Norman Briski y Marilina Ross, tuvieron que exiliarse del país. Sin embargo, pese a este notable éxodo, no llegó a cuajarse, probablemente por falta de un mayor grado de «solidaridad internacional», «un cine del exilio de importancia» (Guarini, 2003: 32).

Esta situación de pobreza, despolitización y anulación creativa del cine del Proceso, especialmente del de los tres primeros años del régimen, contrasta con la implantación –aunque casi siempre fuera clandestina²– que tuvo el llamado ‘cine militante’ de la década de los años sesenta y primera mitad de los setenta, un cine que

¹ Por su parte, Carmen Guarini informa que entre el 1 de enero de 1969 y diciembre de 1983, este organismo prohibió un total de 727 películas (2003: 30).

² De los pocos períodos en los que el cine militante pudo saborear la libertad, destaca el que ocupó la llamada ‘Primavera camporista’ –que coincidió, como su nombre indica, con el breve gobierno de Héctor Cámpora, en los meses de abril y mayo de 1973– y la primera etapa del mandato de Perón. Fue ésta una época en la que no sólo muchas películas militantes abandonaron la clandestinidad (como fue el caso de *Operación Masacre*, *Los Traidores* o *La hora de los hornos*, sobre las que volveremos más adelante), sino que incluso el cine comercial produjo cintas hasta entonces impensables como *La patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) –que se aproxima a la brutal represión policial que sufrieron en 1921 un grupo de trabajadores y sindicalistas de la provincia de Santa Cruz– o *Quebracho* (Ricardo Wüllicher, 1974) –que trata sobre la explotación a la que fueron sometidos a principios del siglo XX los hacheros del quebracho por parte de los empresarios ingleses.

puede considerarse político en tanto que, en palabras de Gabriela Bustos, autora de *Audiovisuales de combate*, un ensayo centrado fundamentalmente en el videoactivismo contemporáneo, funcionó como «una herramienta artística, estética y política» cuyo objetivo último era la «transformación social» (2006: 16). En este sentido, cabe decir que, más allá de las fronteras argentinas, el documental militante tuvo una gran repercusión en toda Latinoamérica y en Norteamérica y Europa, en parte gracias al espíritu de protesta que caracterizaba el clima político y social de esa época, y en parte debido a la implementación de equipos de filmación más económicos y ligeros y al surgimiento de nuevos circuitos de distribución y exhibición.

Varios son los teóricos y críticos del cine que coinciden en fechar el nacimiento de este tipo de producciones de protesta y contrainformación en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, en la provincia de Santa Fe, y, en concreto, en la figura de su creador y director, Fernando Birri, que a finales de los años cincuenta empezó a concebir el trabajo documental como «una acción política de denuncia de la desigualdad» (Bustos, 2006: 22). La primera producción concebida bajo este parámetro fue *Tire Dié*, un medimetraje documental realizado entre 1956 y 1958 por Birri con la colaboración de sus alumnos que, al retratar, y denunciar con ello, las pésimas condiciones de vida de los habitantes de las zonas más marginales de la ciudad de Santa Fe, se convirtió en una importantísima fuente de inspiración para el cine militante que más tarde promoverían otros grupos como Cine Liberación, Cine de la Base o Cine Testimonio (Paranagua, 2003: 291; Bustos, 2006: 22; Bernini, 2007: 22)³. En efecto, no por casualidad un fragmento de *Tire Dié* fue incorporado una década después en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1966-1968), la obra paradigmática de Cine Liberación – el grupo de documentalistas de «raigambre nacionalista y peronista» encabezado por el propio director del film y Octavio Getino, coguionista del mismo–, y, probablemente, como sostiene Clara Kriger, «el documental más significativo de Latinoamérica, tanto por su capacidad innovadora y por su eficacia militante como por su trascendencia internacional» (2003: 320). Gestado bajo el régimen militar del general Juan Carlos Onganía y, por lo tanto, en medio de un clima represivo marcado, a su vez, por constantes agitaciones y revueltas populares, tanto este extenso documental –alegado,

³ Otros títulos destacados producidos dentro de la Escuela Documental de Santa Fe son los cortometrajes *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), *Los cuarenta cuartos* (Juan Oliva, 1963), *La Pampa gringa* (Fernando Birri, 1963) y *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), así como el medimetraje *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1972).

mediante un montaje episódico y fragmentado en incesantes contrastes, a favor de una revolución armada que pusiera fin a la miseria a la que estaba abocado el pueblo argentino— como el resto de trabajos que surgieron en el seno de este grupo —entre los que destacan *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968), *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1971) y *El familiar* (Octavio Getino, 1973)— tomaron forma de acuerdo a las bases estéticas e ideológicas del llamado ‘Tercer Cine’, esto es, en palabras de Solanas y Getino, pronunciadas en 1968, «un cine que sirva a las luchas antiimperialistas» y que sea, por lo tanto, «subversivo», inconcluso y abierto, para así «incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias» (Getino; Solanas, 1973: 9-10)⁴. Finalmente, otro de los grupos de cineastas que surgió en los años previos a la instauración del Proceso, integrándose, de este modo, a la tradición existente de cine militante clandestino, fue el Grupo Cine de la Base. Encabezado por el hoy desaparecido Raymundo Gleyzer, autor, entre otras obras, del largometraje de ficción *Los traidores* (1973)⁵ y de los documentales *México, la revolución congelada* (1970), *Ni olvido ni perdón* (1972) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), los integrantes de este colectivo —entre los que destacan Jorge Denti, Julio Lencina y Nerio Barberis— reivindicaron, desde una tendencia de cuño trotskista muy afín al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), la idea de que el cine debía servir como una «base de operaciones (...) para identificar al enemigo interno y luchar por el socialismo» (Bustos, 2006: 27). Este grupo consideraba que, para lograr tal objetivo, era de vital importancia realizar un buen trabajo de distribución y exhibición de las obras filmicas, que tenían que llegar a todo el pueblo, incluyendo a los sectores más marginados de la sociedad.

Hecho este breve paréntesis sobre el cine militante producido antes de la violenta ascensión de Videla al poder, es necesario retomar el curso que tomó la industria

⁴ Es precisamente este marcado intervencionismo político el que aleja al Tercer Cine tanto del Primer Cine, vinculado a la industria hollywoodiense y, en consecuencia, profundamente comercial, como del Segundo Cine, referido al cine de autor que estaba produciéndose en Europa y que los integrantes de Cine Liberación consideraban demasiado individualista y sobre todo burgués (Bustos, 2006: 21).

⁵ Pese a tratarse de una película de ficción, *Los traidores*, centrada en la historia del líder sindical peronista Roberto Barrera, que se autosecuestra ante la perspectiva de perder las elecciones gremiales, recurrió, como acotan Fernando Martín Peña y Carlos Vallina en su estudio monográfico dedicado al cine de Gleyzer, a «las técnicas de reconstrucción ensayadas durante años por la mayor parte de los grandes documentalistas» (Peña; Vallina, 2000: 219).

cinematográfica argentina tras la férrea e inflexible etapa inicial del régimen. Si bien, como hemos dicho al comienzo de este capítulo, durante este primer periodo prácticamente no se produjo ningún film artística o políticamente destacable, a partir de 1978, y ante un régimen que comenzaba a mostrar señales de debilidad, empezaron a producirse, tanto en el ámbito cinematográfico como en el literario, obras que hacían emerger el malestar y el terror imperante en la sociedad argentina. Sin embargo, es preciso señalar que esta nueva articulación narrativa de las aberrantes acciones que estaban cometiendo los militares casi siempre tenía lugar de modo oblicuo, figurado, eufemístico y alegórico. Podríamos decir que todos estos títulos intentan, como bien percibe Beatriz Sarlo, «más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real» (1987: 35). Ejemplos de ello los encontramos, en el campo de las letras, en *No habrá más penas ni olvido* (Osvaldo Soriano, 1978)⁶, *Nadie nada nunca* (Juan José Saer, 1980), *La vida entera* (Juan Carlos Martini, 1981) o *En breve cárcel* (Sylvia Molloy, 1981), y en películas como *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979), *La isla* (Alejandro Doria, 1979), *El infierno tan temido* (Raúl de la Torre, 1980), *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1981 y 1982, respectivamente) o *La invitación* (Manuel Antín, 1982), todas ellas pobladas –igual que el presente en el que fueron realizadas– de persecuciones, miedos, amenazas, incertidumbres, ocultamientos y venganzas⁷. Son films que, recurriendo a las palabras que Gustavo Aprea les dedica en su artículo «El cine político como memoria de la dictadura», se basan «en el relato de historias individuales (...), presentan tanto a los personajes como a los espectadores una realidad monstruosa que, en principio, permanece oculta para el conjunto de la sociedad» (2007: 92).

En lo que al cine documental se refiere, el régimen prácticamente sentenció a muerte este tipo de filmaciones. De hecho, en los siete años que duró la dictadura, sólo se estrenaron cuatro títulos: dos documentales de naturaleza, *Adiós, reino animal* e *Inti-*

⁶ Cinco años después Héctor Olivera filmó la versión cinematográfica de esta novela de Soriano, logrando, en palabras de Fernando G. Varea, «más un crispado divertimento con violencia y humor, que un análisis de los enfrentamientos entre militantes de distintas facciones del peronismo» (2006: 107).

⁷ Sin duda alguna, de esta ristra de títulos, *Tiempo de revancha* ha sido a lo largo de las últimas décadas el más alabado por la crítica. Mezclando el western con el policial negro (Maranghello, 2005: 212), esta «lúcida alegoría de la situación de violencia y represión padecida en el país» (Getino, 2005: 76) está protagonizada por un ex sindicalista convertido a dinamitero en unas canteras del sur de la provincia de Buenos Aires que, luchando arduamente frente al poder y las malas artes de la compañía constructora para la que trabaja, termina cortándose la lengua para así seguir resistiendo desde el silencio.

Anti, camino al sol (Juan Schröder, 1978 y 1981), uno de carácter musical, *Prima Rock* (Osvaldo Andéchaga, 1982), que registra las actuaciones del festival que se llevó a cabo en Ezeiza en septiembre de 1981–, y *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979) –una obra que combina las imágenes del Mundial de Fútbol de 1978 cedidas por una productora brasileña con una serie de sketches humorísticos y escenas costumbristas «donde impera una mirada por demás homofóbica, racista y xenófoba» (García, 2005: 26). Como es de suponer todos los documentales que denunciaron las atrocidades que estaba cometiendo el aparato militar argentino fueron realizados en el extranjero. Así, en 1977 los integrantes sobrevivientes del Grupo Cine de la Base realizaron en Perú *Las AAA son las tres armas*, un cortometraje estructurado a partir de imágenes de archivo y de la lectura en voz alta de la Carta Abierta a la Junta Militar, del escritor y periodista Rodolfo Walsh, desaparecido el 25 de marzo de ese mismo año, un día después de enviar dicha misiva de denuncia a la cúpula directiva del régimen. Por su parte, Jorge Giannoni –fundador de la Cinemateca del Tercer Mundo en la Universidad de Buenos Aires e integrante del Grupo Cine de la Base– realizó, durante su exilio cubano, *Las vacas sagradas* (1977), un film documental en el que detallaba la violencia estatal dentro de un sagaz análisis político y social de los golpes de Estado perpetrados en Argentina desde 1955 hasta 1976. También el documentalista y fotógrafo Humberto Ríos – antiguo profesor y estrecho colaborador de Gleyzer– dirigió, en 1978 y desde México, *Esta voz entre muchas*, un trabajo en el que quedan recogidas las opiniones y denuncias de los exiliados argentinos en ese país vecino y que ha sido considerado «uno de los audiovisuales pioneros sobre la tragedia de los desaparecidos» (Gociol; Invernizzi, 2006: 77). Finalmente Jorge Cedrón –que antes de exiliarse en París había realizado *Operación Masacre* (1972), la versión cinematográfica de la espléndida novela de investigación periodística escrita por Walsh, en la que se relataba el brutal asesinato en 1956 de un grupo de militantes peronistas en el basurero de José León Suárez–, dirigió en 1978 *Resistir*, un documental en el que trató de explicar la derrota del movimiento Montonero a partir del testimonio de uno de sus máximos dirigentes, Mario Firmenich, y de un texto en off del poeta Juan Gelman.

Para terminar, hay que añadir que durante los últimos estertores de la dictadura, en plena crisis económica y después de la contundente y dramática derrota del ejército argentino en la guerra de las Malvinas, se estrenaron algunos títulos que abordaron más directamente –aunque, en muchos casos, con raquílicas exigencias técnicas y artísticas–

temas hasta entonces prohibidos por el régimen. Así, películas como, por ejemplo, *Volver* (David Lipszyc, 1982), que aborda el tema del exilio y las dificultades de todo aquel que regresa a su país de origen, *El poder de la censura* (Emilio Vieyra, 1983), una comedia ligera sobre los problemas que deben sortear dos cineastas y un productor para poder realizar su primer largometraje, *Plata dulce* y *El arreglo* (Fernando Ayala, 1982 y 1983, respectivamente), ambas ficciones bastante críticas con el sistema de sobornos y corrupción imperante dentro de la política económica del régimen, o el ya referido documental de montaje de Miguel Pérez *La República perdida* (1983), considerada una «plataforma electoral» para la candidatura de Raúl Alfonsín (Maranghello, 2005: 219) y en la que se hace un repaso a la historia política de Argentina comprendida entre el golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 y el del 24 de marzo de 1976⁸—, dejaban traslucir, con mayor o menor acierto, una clara intención de expresar más lípidamente —esto es, sin los rodeos que tuvieron que realizar las producciones anteriormente referidas para evitar caer en las garras de la censura— las dificultades por las que estaba atravesando tanto el poder militar como la propia sociedad argentina.

También por esas fechas distintos colectivos vinculados a la industria cinematográfica llevaron a cabo las primeras protestas y alegatos públicos contra las acciones represoras de la censura. Entre ellos destaca la manifestación organizada en diciembre 1982 por la Comisión de Movilización de la Industria Cinematográfica Argentina, que convocó a actores, directores y otros trabajadores del sector a quejarse frente a la Casa del Gobierno en defensa del cine nacional, o la declaración que la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC) remitió, en junio de ese mismo año, a Julio César Gancedo, por entonces secretario de Cultura de la Nación, en la que se denunciaba «la violencia física, la persecución de ideas» y, en definitiva, el impedimento del «libre ejercicio de las facultades intelectuales del pueblo» (Getino, 2005: 78; Varea, 2006: 102-103)⁹. También a principios de la década, y con una militancia político-social más consolidada y vertebrada, comienza a

⁸ Según sostiene Gonzalo Aguilar, al no incluir en esta retrospectiva histórica los años de la dictadura, *La República perdida* «no narraba el horror, no se preguntaba sobre los modos de presentarlo cinematográficamente y, por lo tanto, podía suspender la actividad del duelo, de la angustia y de la incertidumbre» (2007: 19).

⁹ Recordemos que por esa época tuvieron lugar reacciones similares en otros ámbitos de la cultura. Así, por ejemplo, y como ya nos referimos en el apartado anterior, en 1981 se gestó el movimiento cultural de *Teatro Abierto*, del cual nació un conjunto de espectáculos teatrales que cuestionó, por fin sin eufemismos, la represión, la censura y, en definitiva, la validez del régimen totalitario.

funcionar el Grupo Cine Testimonio que, impulsado por varios documentalistas –entre los que destacan Marcelo Céspedes, Tristán Bauer y Silvia Chanvillard– e inspirados por la trayectoria de otros colectivos como Cine Liberación y Grupo Cine de la Base, apostaron por, en palabras de Carmen Guarini, «producir un cine que aportara a la toma de conciencia, a la discusión y a la producción de nuestra propia identidad», así como también «a organizar políticas de distribución y exhibición de este cine» (2003: 33)¹⁰. Será un documental marcadamente social como *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), una cinta centrada en los niños de las villas miseria de Buenos Aires, el que inaugure la filmografía de este grupo, conformada por otros documentales como *Martín Choque, un telar en San Isidro* (Tristán Bauer y Silvia Chanvillard, 1982) –un medimetraje sobre la producción artesana de las comunidades indígenas del norte del país–, *Ni tan blancos ni tan indios* (Tristán Bauer y Silvia Chanvillard, 1984) –sobre la vida y las tradiciones del pueblo chiriguano–, o *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1984) –un trabajo preocupado por el tema de la ocupación de tierras por parte de cientos de familias argentinas sin techo.

Fue, por lo tanto, en esta coyuntura de apertura y paulatina reivindicación y recuperación de las libertades democráticas que el Proceso llegó finalmente a su conclusión. Como veremos a continuación, el establecimiento de Alfonsín y de Unión Cívica Radical en la presidencia del nuevo gobierno de Argentina supuso el fin de la censura, el retorno de los exiliados políticos y la revisión del pasado inmediato. Asimismo, promovió una política –y, en consecuencia, un cine– que, según los más críticos, terminó constituyéndose como «la prédica de la resignación», la cual «promovió activamente, y sobre la base de las heridas abiertas en los cuerpos de los sobrevivientes, y el terror inyectado en toda la sociedad, el deterioro de la voluntad de resistencia, de transformación, y el aplastamiento del deseo» (Korol, 2003: 47). Veamos cómo se plasman todas estas cuestiones en las producciones cinematográficas más representativas de ese período.

¹⁰ En 1986, Guarini fundó, junto con Céspedes, Cine Ojo, la productora más importante de las que se dedican en Argentina al documental de tipo testimonial.

3.2. El cine de la ‘Teoría de los dos demonios’ (1984-1988)

Desde el fin de la dictadura hasta nuestros días, el cine –igual que la literatura, el teatro, la fotografía, la pintura u otras acciones artísticas de carácter performativo–, se ha posicionado en Argentina como un potente canal a la hora de evocar la represión totalitaria del régimen militar instaurado por Videla. Del mismo modo que las políticas y luchas por la memoria de la dictadura han transitado, a lo largo de las dos últimas décadas y media, por varias etapas, también el cine producido dentro de las fronteras argentinas se ha encarado de modos distintos al pasado reciente del país. Salvo algunas excepciones, todas estas corrientes y lecturas corren en paralelo, como comprobaremos a continuación, al discurso oficial que sobre la memoria ha ido imperando en cada momento. Como bien apunta Andrés Farhi en su libro sobre la representación de los jóvenes en el cine argentino de la postdictadura, «la democracia se convierte en una trama discursiva en la que los filmes participan en tanto sistemas de representación que dialogan con un manajo de ideas circulantes en la vida social del país» (2005: 6).

Antes de profundizar en las «ideas circulantes» –a las que aludía Farhi en el párrafo anterior– de los primeros años de gobierno constitucional, cabe recordar en primer lugar que la caída del régimen totalitario del Proceso supuso, lógicamente, el fin de la censura en todos los ámbitos de la información y de la cultura. En el campo que nos interesa, es necesario mencionar que el Ente de Calificación Cinematográfica –y, por lo tanto, la censura– quedó anulado el 22 de febrero de 1984 a través de la Ley 23052. En su lugar se creó la Comisión Asesora de Exhibiciones, un nuevo organismo que pasó a calificar las películas ya no por su contenido político, sino únicamente por la edad mínima por debajo de la cual no se recomendaba su visionado ni el acceso a la sala de cine en la que se proyectara el film en cuestión. Asimismo, los cineastas Manuel Antín y Ricardo Wullincher se hicieron cargo de la dirección y subdirección, respectivamente, del INC, que dejó de depender del Ministerio de Educación para vincularse a la Secretaría de Cultura de la Nación, presidida por Carlos Gorostiza. En este sentido, es comprensible que la política cinematográfica que desarrolló dicho organismo durante ese periodo se enmarcara dentro de los objetivos principales del presidente Alfonsín, los cuales, como señala Getino, dieron prioridad «a lo político y a lo cultural» y dejaron en un segundo plano «la problemática industrial y económica del sector» (2005: 84). A todo esto hay que sumarle el hecho de que, a partir de 1985, el

INC volvió a recaudar el 10% del valor de las entradas de las salas de cine y, con ello, a disponer de fondos propios con los que poder contribuir al financiamiento de «decenas de proyectos cinematográficos» (2005: 221), entre los que se contó un nada despreciable volumen de óperas primas. Al convertirse en el proveedor por excelencia de los recursos económicos de las producciones cinematográficas nacionales, el INC funcionó, de este modo, como el principal articulador entre la política del Estado y las películas propiamente dichas y como el organismo que terminó delimitando la cartografía cinematográfica de ese período. Finalmente, es preciso añadir que las películas que durante los años de plomo fueron prohibidas o retenidas por su contenido político, sexual o violento, vieron por fin la luz de la legalidad y algunas incluso llegaron a estrenarse o reestrenarse en las salas comerciales. Fue este el caso de títulos como *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1975), *Insaciable* (Armando Bó, 1979) o *Venido a menos* (Alejandro Azzano, 1981), en el caso de las producciones realizadas en Argentina, o de *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), o *Il Casanova di Fellini* (Federico Fellini, 1976), en el del cine producido en el extranjero.

Además de todas estas transformaciones, y tal y como señalamos en el apartado dedicado a las políticas de la memoria seguidas en Argentina tras la instauración democrática, la asunción del gobierno institucional por parte de Alfonsín y Unión Cívica Radical supuso un intento de reparación del silencio y del ocultamiento bajo los que habían estado enterrados los crímenes estatales cometidos durante los años del Proceso. Sin embargo, si bien el *Nunca Más* y el juicio a las Juntas dieron pie a una profunda e histórica transformación en la visión colectiva que hasta entonces se había tenido de esa época, también es cierto que promovieron un tipo de lectura en la que, achacándole toda la culpa de lo sucedido al brutal enfrentamiento entre los ‘dos demonios’ encarnados por la violencia estatal y la violencia insurgente, eximían al conjunto de la sociedad de toda responsabilidad en los hechos. El cine comercial de los primeros años de democracia estuvo sustentado, igualmente, por dicho posicionamiento, que lo condujo a ostentar, indefectiblemente, una actitud conformista y acrítica con respecto a lo ocurrido en el pasado inmediato. Así lo sostiene César Maranghello en su *Breve historia del cine argentino*:

Los años de la dictadura servían de tema para recrear historias convencionales, folletinescas, con lenguaje televisivo (...). En el cine de la década no se instituyó ningún concepto original de reflexión sobre la historia del país, que

fuese análogo al impulsado por el neorrealismo italiano posterior a la Segunda Guerra Mundial (2005: 221).

Las consecuencias de la profunda devastación producida en todos los niveles durante el Proceso se hicieron oír también en la calidad estética y discursiva de las primeras películas realizadas en el nuevo contexto democrático, una época marcada todavía, como así lo considera Santiago García, «por la desolación y el vaciamiento intelectual» similar a los que reinaron en los años de plomo (2005: 27). Además, el poco tiempo transcurrido desde el fin de la violencia estatal y el hecho de que la marca más brutal de la misma –esto es, la que encarnaban los miles de desaparecidos– conservara toda su fuerza en el presente democrático, contribuyó a que el recuerdo de la dictadura no adquiriera la profundidad necesaria para que pudiera convertirse en una memoria fértil y verdadera. Getino así lo considera cuando, refiriéndose a este aletargamiento reflexivo de la sociedad argentina, sostiene que ésta «más que una revisión crítica de su memoria buscaba construir, casi religiosamente, un imaginario de su propia existencia, distanciado de ella y cercano más a la ensoñación que a lo real-cotidiano» (2005: 94).

Sea como sea, con la publicación del *Nunca Más* y la celebración del juicio a las Juntas, la sociedad argentina estaba muy sensibilizada con la recuperación de la memoria del pasado reciente y era muy receptiva a todas las producciones que respecto a ese período empezaron a emerger dentro de los medios periodísticos, el mundo editorial y el ámbito cinematográfico y televisivo. De ahí se justifica que, de las 145 películas que se estrenaron entre 1984 y 1988, casi un tercio incluyera en su argumento un aspecto u otro de la última dictadura (Guarini, 2003: 33). Películas de todos los géneros y registros –desde el musical al policial, pasando por el melodrama, la comedia y el documental– abordaron desde distintos ángulos temas vinculados al terror totalitario y sus secuelas. Las problemáticas más tratadas fueron la del exilio –desarrollada en títulos como *Tangos: El exilio de Gardel* y *Sur* (Fernando Solanas, 1985 y 1987), *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985), *Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987), *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987)–; la de la guerra de las Malvinas –presente en *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) y el documental coproducido con México *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984)–; la problemática relativa al clima de euforia y al mismo tiempo de terror que envolvió la celebración del Mundial de Fútbol de 1978 –en *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y

Raúl Filippelli, 1985)—; o la del secuestro, la desaparición, la tortura, la apropiación ilegal de niños y, en definitiva, los horrores del Proceso —recreados en ficciones como *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *El ausente* (Rafael Filippelli, 1987) o *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987).

Por lo que se refiere al cine documental de este período, si bien no fue tan prolífico en títulos como el de ficción, cabe mencionar *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986) y las coproducciones *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1984/1987) y *Las Madres de Plaza de Mayo* (Susana Muñoz y Lourdes Portillo, 1985), quizás los más significativos, aunque, como veremos, por razones completamente distintas. También merece la pena destacar *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), un trabajo que reflexiona sobre la guerra y los intereses que ambos bandos tenían puestos en ella; *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1985), un trabajo que rastrea el regreso a Argentina, tras su exilio en Alemania, del escritor, historiador y periodista Osvaldo Bayer, cuyos textos y voz funcionan de hilos conductores del metraje; *A los compañeros, la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987), un medimetraje documental que denuncia la situación de los presos políticos que, encarcelados durante la dictadura, continuaron en prisión una vez restablecida la democracia; y *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1987), que, presentándose «como sustentador estético del alfonsinismo movimientista» (Varea, 2000: 95), se acerca a la realidad política de los años del Proceso desde el punto de vista y la ideología del nuevo gobierno democrático.

De entre las películas que se aproximaron al capítulo de la dictadura militar desde la autoindulgencia que subyacía en las interpretaciones hegemónicas que sobre ese período histórico se hicieron en la transición democrática —lecturas, como apuntamos, sustentadas en la “Teoría de los dos demonios”—, podemos destacar, por la repercusión que tuvieron en la comunidad nacional —y, en algún caso, también internacional— tres títulos, todos ellos subsidiados por el Estado: *La historia oficial*, *La noche de los lápices* y *La República perdida II*. Se trata de dos ficciones y un documental que, afines a las políticas de la memoria impulsadas por el nuevo gobierno democrático, organizaron un discurso sobre el pasado inmediato que, como el *Nunca Más*, bregó para narrar la Historia de un modo que, además de informativo y didáctico, no dejara lugar a ambigüedades e interrogantes que pudieran poner en peligro la estabilidad del recién estrenado estado de derecho. Asimismo, y aunque desde registros distintos, todos ellos contribuyeron

también a reforzar ‘el mito de la inocencia de los desaparecidos’, al que nos referimos en un capítulo anterior, en tanto que delinearón sus respectivos argumentos a partir de un sistema bipolar e incuestionable de personajes positivos (inocentes) y negativos (culpables) y tendieron a presentar a las víctimas como figuras totalmente despolitizadas con las que el espectador pudiera establecer una empatía inmediata.

Dirigida por Luis Puenzo en 1985, que en ese momento presumía de una extensa carrera en el cine publicitario, *La historia oficial* contó con un presupuesto aproximado de medio millón de dólares y convocó a casi dos millones de espectadores (Getino, 2005: 92), un éxito de público que estuvo acompañado de la proyección internacional que le brindó al año siguiente el Oscar a la Mejor Película de habla no inglesa¹¹. Situada en marzo 1983, es decir, en el presente de una incipiente transición democrática, la historia que narra el film (coguionizado por la escritora y periodista Aída Bortnik) gira en torno a Alicia. Esta profesora de historia interpretada por Norma Aleandro descubre, poco a poco y mediante determinantes indicios –como la manifestación que presencia y que está encabezada por las Abuelas de Plaza de Mayo, las intervenciones de sus alumnos, una conversación con el maestro de literatura de la escuela donde trabaja o el testimonio de su amiga Ana, recién regresada del exilio y víctima de las torturas de los militares–, que su hija Gaby (Analía Castro), que ya tiene cinco años, fue apropiada ilegalmente por Roberto (Héctor Alterio), su marido, un empresario cómplice y colaborador de las políticas totalitarias del Proceso. La película, construida, según Alberto Ciria, «de acuerdo con convenciones del cine de Hollywood –intimismo, relatos en torno a un grupo familiar, *thriller* político– (1995: 218)» concluye con una renacida y concienciada Alicia que ha logrado despertar de la ignorancia en la que estaba sumida, esto es, ha conseguido pasar página a la ‘historia oficial’ que ella misma había tratado de inculcar en sus clases, una historia basada en los libros de texto escritos por los «asesinos», como así los tilda uno de sus alumnos. Tras buscar y preguntar incansablemente en hospitales, iglesias y despachos oficiales y, al fin, encontrar a la que parece ser la abuela biológica de Gaby, Alicia abandona a su esposo y toda la vida de

¹¹ En cuanto al éxito de público se refiere, *La historia oficial* contaba sólo con un precedente dentro de la historia del cine argentino de la posdictadura: *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), un drama romántico situado en 1847 que narra la trágica historia de amor entre una joven y su confesor, un sacerdote católico. Especie de «alegoría de la represión y castigo de los que rompen con el orden establecido» (Jakubowicz; Radetich, 2006: 158), el film, que también fue nominado –aunque en este caso sin fortuna– al Oscar, fue visto por 2’3 millones de espectadores.

mentiras y ocultamientos que éste representa. En la escena siguiente a su irreversible decisión, y justo antes de que aparezcan los créditos finales, hallamos a Gaby meciéndose en un balancín y entonando una canción infantil cuya letra resulta altamente ilustrativa en lo que concierne al proceso de transformación operado por Alicia y, en un sentido lato, por la sociedad en su conjunto: «En el país del no me acuerdo, doy tres pasitos y me pierdo; un pasito para allí, no recuerdo si lo di; un pasito para allá, ay qué miedo que me da», canta la niña, apelando asimismo al futuro incierto que le espera. Así pues, mediante un drama personal centrado ya no en la figura del familiar del desaparecido, sino en el del ingenuo y bienintencionado personaje de Alicia (la madre apropiadora que, al desconocer su propia condición, termina siendo igualmente una víctima del terror totalitario), el film de Puenzo erigió a su protagonista principal en una transposición de la sociedad argentina o «de cómo ésta gustaba de verse a sí misma» (Noriega, 2009: 83). En efecto, tal y como corroboran Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich en su ensayo sobre la representación de la historia argentina en el cine, el tratamiento que el director eligió hacer de Alicia conlleva, en última instancia, la victimización y la expiación de las culpas de un sector de la población –la clase media– «que no vio o no quiso ver lo que estaba sucediendo» (2006: 168). Y un poco más adelante añaden lo siguiente:

[Alicia] sólo descubre la verdad de lo que hasta ese momento estaba oculto a partir del desmoronamiento de la dictadura (...) como gran parte de la ciudadanía. (...) Al superar este proceso de victimización-expiación, Alicia/gran parte de la ciudadanía se liberan de las culpas, se transforman, como 'ella' en la película, y se disponen a 'juzgar' a los responsables (2006: 168).

Es evidente, pues, que el argumento de *La historia oficial* reelaboró cinematográficamente el discurso sobre el pasado totalitario consensuado por el nuevo gobierno, al mismo tiempo que apostó por un tratamiento estilístico y argumental melodramático que, en consonancia con el cine comercial norteamericano, propiciaba «un acceso emocional a la historia» (Burucúa, 2005).

De modo similar a la película de Puenzo, también *La Noche de los Lápices* (Héctor Olivera, 1986) obtuvo un gran éxito de taquilla y causó un gran impacto social¹², en este

¹² Además de los cerca de 700.000 espectadores que acudieron al cine para ver *La noche de los lápices*, el estreno del film vino acompañado, como detalla Varea, «de movilizaciones de estudiantes secundarios y organizaciones de derechos humanos» (2000: 94).

caso por ser la primera recreación cinematográfica de los horrores sufridos por quienes fueron secuestrados y luego, en su mayor parte, desaparecidos por el régimen. El argumento de la película estaba inspirado en un suceso real: el secuestro ocurrido en La Plata el 16 de septiembre de 1976 de siete estudiantes y militantes de Unión de Estudiantes Secundarios (UES) —que poco antes habían participado en una campaña pacífica en favor del ‘boleto estudiantil’, que implicaba una reducción de las tarifas en el transporte escolar— y la posterior tortura y desaparición de seis de ellos. A partir de la experiencia y el recuerdo vivencial del único sobreviviente de la tragedia, Pablo Díaz, cuyo testimonio fue recogido en el libro homónimo de los periodistas Ana Seoane y Héctor Ruiz, Olivera se dedicó a reproducir minuciosamente las ilusiones, rutinas y demandas de los jóvenes antes de que fueran arrancados de sus hogares, así como el secuestro propiamente dicho y, sobre todo, las brutales condiciones de confinamiento, las vejaciones, las torturas y los simulacros de fusilamiento por los que tuvieron que pasar todos ellos. El «realismo cruel» (Millán, 2001: 139) y el «clima agobiante» (Ciria, 1995: 119) generado por estas escenas situadas en el centro de detención clandestino en el que este grupo de adolescentes fue retenido, van alternándose con las que muestran la búsqueda infructuosa de los chicos por parte de sus familiares y amigos, que en su desesperación acuden a abogados, obispos y funcionarios civiles y militares que nada o muy poco pueden o quieren hacer para ayudarles. La película se cierra mediante un texto impreso en pantalla en el que se informa al espectador sobre el futuro del único superviviente —quien, detenido durante casi cuatro años sin ser procesado, fue puesto en libertad en diciembre de 1980—, al que le sigue un conjunto de fotos fijas de cada uno de los seis malogrados estudiantes, que exhiben sonrientes su boleto estudiantil. A continuación, y sobre un fondo negro, pueden leerse sus nombres, que se suman a los «232 adolescentes argentinos» que, como ellos, «continúan desaparecidos». La elección de este capítulo de la historia de la dictadura por parte de Olivera no parece fortuita. En efecto, del mismo modo que, como señalamos, el *Nunca Más* prestó especial atención a aquellos casos en los que se denunciaba la desaparición de ciudadanos completamente desvinculados de la violencia guerrillera, también los desaparecidos que protagonizan esta cinta aparecen como víctimas solidarias, idealistas, algo ingenuas y sin intención alguna de recurrir al uso de las armas. Según la opinión de Silvia Raggio, «los protagonistas son estudiantes secundarios adolescentes, lo que genera una rápida empatía con los receptores; su lucha es fácilmente comprensible y no puede ser objeto

de objeciones y controversias» (Noriega, 2009: 84). Si a esta decisión le añadimos el tratamiento formal del film —proclive a una descripción realista y pseudo documental de los hechos históricos y, de algún modo, afín al «docudrama televisivo» (Varea, 2000: 94)— no es extraño que el metraje de Olivera haya sido tachado de oportunista y efectista (Poggi, 2001; Noriega, 2009).

El título que completaría esta tríada de películas orquestadas bajo la ‘Teoría de los dos demonios’, inseparable del proceso de democratización del gobierno alfonsinista, es el documental de corte histórico *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986) que, igual que el trabajo que lo precedió y al que ya aludimos en líneas anteriores, representó «la cara más visible del cine documento de esos momentos» (Poggian, 2007: 160). Si *La República perdida* repasa la historia argentina de 1930 a 1976 con el claro objetivo de «ayudar a los argentinos a recuperar la memoria» (Kohen, 2005: 809), esta segunda parte retoma el hilo de la argumentación a partir del golpe de Estado de Videla. Sustentada por dos narradores omniscientes y pretendidamente objetivos, a quienes dan voz (en *over*) los actores Rita Cortese y Aldo Barbero, la cinta también se refiere, sin embargo, al retorno de Perón y al gobierno posterior, «caótico y conservador» —como reza la locución de Cortese—, de su viuda, María Estela Martínez de Perón. Documental de montaje, con guión del propio Pérez y textos de María Elena Walsh, en él vuelven a imperar las imágenes de archivo, que ilustran, con el lenguaje y la estética característicos de los noticiarios televisivos de la época, los acontecimientos más relevantes del período. En este caso dichos sucesos son la desnacionalización de la economía, la represión, la lucha de las Madres de Plaza de Mayo y de otros organismos de derechos humanos, las cuatro Juntas militares del Proceso, el Mundial de Fútbol de 1978, el conflicto bélico de las Malvinas, la caída del régimen y la instauración democrática. Alternando todos estos materiales, que funcionan, como señala Aprea, «como pruebas en una argumentación que se basa en aseveraciones fuertemente arraigadas en el sentido común social» (2007: 98-99), con entrevistas a supervivientes y a familiares de desaparecidos, la cinta de Pérez concluye, con un tono marcadamente didáctico, que el golpe militar fue algo perfectamente maquinado en un contexto internacional favorable a los regímenes autoritarios surgidos en Latinoamérica. Asimismo, el documental alude explícitamente a un personaje nuevo, el del guerrillero y la subversión extremista, dejando al resto de la sociedad inocentemente aparcada de la ‘guerra sucia’ que, según el film, enfrentó a aquél a los militares. En este sentido es significativo el pasaje en el que,

refiriéndose al surgimiento y al trabajo por la justicia y la memoria realizado por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo –a quienes sólo vemos representadas a través de fotografías–, esa voz intangible e incuestionable –esa ‘voz de Dios’– que ordena narrativamente el discurso del documental, recurre a la primera persona del plural para dar cuenta del poco conocimiento que el ‘pueblo’ tenía de la existencia y la lucha de ese grupo de mujeres: «Poco sabíamos de ellas. Su imagen sólo aparecía en alguna publicación clandestina. Ignoramos durante mucho tiempo que estaban sometidas a un suplicio singularmente trágico: la tortura por la incertidumbre», se excusa la narradora.

Frente a estas lecturas tranquilizadoras del pasado, en las que, como hemos visto, los interrogantes sobre la representación de la dictadura, si los hay, se abren y se cierran en el propio metraje, sobresalen pocos pero significativos trabajos que, quizás por el hecho de tratarse de coproducciones –y, por lo tanto, por haberse producido de algún modo desde los márgenes de la institución cinematográfica argentina–, se revelan como desvíos a los discursos imperantes dentro de las políticas de memoria de la época. Destaca entre éstos la coproducción germano-argentina *Juan, como si nada hubiera sucedido*, el documental que Carlos Echeverría, a partir del guión escrito por él mismo y por Osvaldo Bayer, filmó entre 1984 y 1987. Pese a que la cinta sufrió en su momento la indiferencia de los espectadores (quizás por retomar el tema de los desaparecidos de un modo sumamente controvertido), en la actualidad se ha convertido en un hito en la representación cinematográfica de la dictadura. El documental está centrado en la labor de investigación que Esteban Buch, un joven periodista, lleva a cabo para esclarecer la única desaparición que durante el Proceso tuvo lugar en la turística ciudad de Bariloche: la de Juan Marcos Herman, un estudiante de Derecho que la noche de su secuestro, el 16 de julio de 1977, tenía 22 años, la misma edad que la que tiene, en el momento de iniciar la investigación, esa especie de detective y *alter ego* de Echeverría que es Buch. Armado como un rompecabezas en clave policial¹³, a lo largo de las casi cinco horas de duración de la cinta, ante la cámara interrogadora de Buch, registrada a su vez por la de Echeverría, van prestando testimonio los familiares directos del desaparecido –sus padres y sus dos hermanos–, dos de sus amigos, algunos vecinos y comerciantes de la zona, así como «los responsables del poder político, económico, militar y judicial durante los años de la dictadura en Bariloche» (Moriconi, 2005: 131), como son el

¹³ Echeverría toma prestadas algunas de las convenciones del género policial, especialmente la dificultad que éste plantea a la hora «de tomar el discurso de los sujetos como transparente» (Moriconi, 2005: 131).

director del periódico local, el jefe de la policía, así como otros militares vinculados directa o indirectamente con el supuesto operativo que arrancó a Juan de su casa. El documental, cuyo cierre puede leerse como una crítica frontal a la Ley de Punto Final más que como una respuesta definitiva a las cuestiones que despliega —como las concernientes a la mucha o poca implicación que pudo tener Herman en el activismo montonero o a las posibles delaciones de su entorno más cercano—, reflexiona asimismo sobre el propio lenguaje cinematográfico. En efecto, además del distanciamiento propiciado por la participación del personaje de Buch, Echeverría no se contenta con las respuestas —que incluyen silencios, lagunas y mentiras— de quienes se prestan a ser entrevistados por el inquieto periodista, sino que hace que éste revise, escrute y, en algunos casos, desarticule dichas declaraciones. Con la siguiente argumentación lo corrobora Lorena Moriconi en su ensayo sobre la memoria y el testimonio en el cine documental argentino:

Haciendo hincapié en su aspecto procesal, el film permite al espectador acceder a un material por lo común considerado de desecho en las generales de la ley del género: el arreglo de las citas para las entrevistas, los antes y los después de la pose para la cámara, la exposición de las intenciones de unas preguntas siempre insatisfechas por las respuestas, las deducciones del investigador, sus búsquedas, sus avances y retrocesos, su inconformismo (2005: 132-133).

Es en este cuestionamiento y en esta persistencia en no dar nada por supuesto, donde reside el gran valor de este documental —un valor que, como veremos más adelante, algunos de los cineastas de la segunda generación querrán también para sus trabajos fílmicos.

También *Las Madres de Plaza de Mayo* (*The Mothers of the Plaza de Mayo*, Argentina-EE.UU., 1985), el documental de 64 minutos dirigido por la realizadora argentina Susana Muñoz y por la cineasta chicana Lourdes Portillo, puede considerarse una excepción al enfoque que sobre el Proceso se daba en gran parte de las producciones cinematográficas realizadas durante el mandato de Alfonsín. Nominado en 1986 al Oscar al Mejor Documental, la cinta de Portillo y Muñoz contribuyó notablemente a la difusión internacional del problema de los desaparecidos y la apropiación de bebés por parte de los militares argentinos. En él, el relato que se va perfilando sobre el Proceso tiene lugar a partir de una narradora en off —la propia Portillo—, que va describiendo y meditando —a partir de imágenes de archivo, material rodado para el film y entrevistas a madres de desaparecidos—, sobre el loable papel que la agrupación cuyo nombre pone

título al metraje ha ostentado durante y después de la dictadura. El documental está organizado a la manera de una crónica audiovisual, en la que también tiene cabida la recreación de ciertas escenas –como la que ilustra, en blanco y negro y en planos ralentizados, el secuestro del hijo de una de las madres que presta su testimonio en el documental. Dedicado «a todas las Madres del mundo que han transformado su dolor convirtiéndolo en una lucha por la dignidad humana», el film de Muñoz y Portillo reivindica, por primera vez de modo explícito y reflexivo –y, en este caso, también profundamente emotivo– la valentía y el coraje de este grupo de mujeres, esto es, su lucha por conocer toda la verdad sobre lo que sucedió durante la represión dictatorial y por castigar a sus responsables. Desde esta perspectiva, y distanciándose por lo tanto de posicionamientos como el que toma Pérez en *La República perdida II*, el documental, pese a haberse realizado antes de la promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, «ya denuncia», como señala Francisco Javier Millán, «la incapacidad del gobierno democrático de hacer justicia y el cisma abierto en la sociedad entre los partidarios del olvido y los que pedían recuperar la memoria» (2001: 122)¹⁴.

Tras haber profundizado en las películas más representativas del período alfonsinista –significativas ya sea por su adhesión a las políticas de la memoria institucionalizadas en ese momento, ya sea por desvincularse de ellas–, es necesario señalar, citando a Getino, que a partir de 1987, «los luminosos fuegos de artificio del ‘cine en democracia’ habían comenzado a extinguirse» (2005: 106). Como consecuencia de la crisis sufrida en el ámbito de la exhibición¹⁵, las recaudaciones del INC pasaron de los 8 millones de dólares conseguidos en 1985 a sólo 2⁷ en 1988 (Getino, 2005: 107). Si a ello le sumamos el hecho de que gran parte de los exhibidores incumplieron la cuota que por ley debían entregar al Instituto del 10% de la recaudación de las entradas, es comprensible que, a partir de tal declive, los subsidios y préstamos otorgados por dicho organismo nunca se llegaron a recuperar. En consecuencia, los estrenos de películas

¹⁴ Otros documentales realizados durante esta época que abordaron el papel de las integrantes de Madres de Plaza de Mayo en la búsqueda y la reivindicación de la figura del desaparecido son la coproducción hispano-argentina *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) –que empezó a filmarse durante el exilio español de su director y que entremezcla documentos de archivo con declaraciones de madres de desaparecidos– y *No al punto final* (Jorge Denti, 1984), un medimetraje protagonizado por la portavoz y presidenta de Madres, Hebe de Bonafini, quien arremete contra la política de Alfonsín y reivindica los ideales por los que lucharon sus hijos desaparecidos.

¹⁵ Según datos facilitados por Varea, en ese año se cerraron 300 salas de cine (2000: 98), debido a la delicada situación económica del país y al auge de los reproductores de video.

argentinas se redujeron de modo alarmante: de abarcar el 22% del mercado en 1986, con 36 títulos, éstos alcanzaron un ínfimo 5% en 1989, con sólo 12 películas (Maranghello, 2005: 221-222). Fue en este contexto que, el 9 de julio de 1989, Carlos Saúl Menem asumió la presidencia de la Nación, poniendo en práctica una política basada, en el campo que nos concierne, en la recesión y el conservadurismo aplicado a todos los niveles de la producción cinematográfica.

3.3. El cine de la ‘reconciliación nacional’ (1989-1995)

Tal y como ya apuntamos en el capítulo dedicado a las distintas políticas de la memoria dominantes en Argentina desde el fin de la dictadura hasta nuestros días, si algo caracterizó el gobierno liderado por Carlos Menem en lo que a la memoria del pasado reciente se refiere fue, sin duda alguna, su apuesta por imponer el olvido como vía para asegurar lo que él consideraba la «reconciliación nacional» y «el perdón mutuo» (Lefranc, 2004: 123), o dicho de otro modo, para evitar cualquier conflicto con el estamento militar y con quienes, durante el mandato de Alfonsín, fueron sancionados públicamente como responsables directos o indirectos de la represión totalitaria. Paralelamente a la privatización de los principales canales de televisión, el cine realizado dentro de los circuitos institucionales dejó de funcionar, pues, como una herramienta privilegiada para representar los años de plomo, mientras que la dictadura, como eje o excusa argumental de un notable porcentaje de películas y/o como fuente de reflexión sobre el presente constitucional, perdió todo el protagonismo que pudiera haber adquirido durante la transición democrática. Así, según datos facilitados por Varea, sólo once de las películas estrenadas en salas comerciales durante los siete años que van de 1989 a 1995 abordaban el tema de la dictadura, de las cuales tres eran coproducciones (2000: 107).

El relevo en la presidencia de la nación del radicalismo de Alfonsín por el justicialismo de Menem también supuso algunos cambios dentro del Instituto Nacional de Cinematografía. Para empezar, su dirección fue asumida por René Mugica, que en octubre de 1989 delegó su cargo a Octavio Getino, cuyo principal objetivo fue saldar las deudas que exhibidores y productores habían contraído con el Instituto durante el gobierno anterior. Frente a la imposibilidad de recuperar esos fondos y ante la amenaza de una posible abolición de las subvenciones y ayudas a causa de la Ley de Emergencia Económica, el INC tuvo que reducir drásticamente los créditos destinados a la producción de nuevas películas y a la finalización de las que ya habían empezado a rodarse, y limitar su contribución a proyectos cuyo financiamiento estuviera sobradamente asegurado. En este sentido, y en palabras de Maranghello, «era el mercado el que determinaba las películas que se harían» (2005: 241), al mismo tiempo

que la posibilidad de existencia de la mayor parte de ellas pasaba irremediamente por la coproducción¹⁶.

El mandato de Getino al frente del INC también sería breve. En octubre de 1990 fue destituido de su cargo y en su lugar fue nombrado director del organismo el productor José Antonio Anastasio, que falleció en septiembre del año siguiente. El relevo lo tomó entonces el empresario Guido Parisier, director del INC hasta mayo de 1994. La principal iniciativa de Parisier fue la de extender el impuesto del 10% de la recaudación de las entradas de cine a las ediciones de video y las emisiones que de las películas argentinas hiciera la televisión. Gracias a esta reforma y a un notable incremento de las entradas de cine —que pasaron a costar un promedio de cinco dólares, seis veces más que el precio que tenían en 1989 (Getino, 2005: 121)—, los recursos del INC se incrementaron perceptiblemente y, con ello, también el importe total de los préstamos concedidos por éste a los directores y productores nacionales¹⁷. En julio de 1994 asumió la dirección del Instituto —que ese mismo año pasó a denominarse Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA)¹⁸— Antonio Ottone, quien en abril de 1995 y tras haberse aprobado la nueva ley de cine (Ley 24377)¹⁹, sería a su vez sustituido por Mario O'Donnell, el quinto y último director del organismo de cinematografía de la primera presidencia de Menem.

Teniendo en cuenta toda esta delicada coyuntura, que no puede desvincularse de la extrema hiperinflación a la que estaba sometida la economía argentina de esos años,

¹⁶ Las principales fuentes extranjeras a las que acudieron las productoras argentinas fueron la televisión europea, especialmente la española (IVE), la italiana (RAI) y la inglesa (Channel Four), así como productores e instituciones públicas y privadas de países como Cuba, Estados Unidos, Canadá y Brasil (Bustos, 2006: 29).

¹⁷ Getino facilita las cifras siguientes al respecto: «De un promedio de 50 mil dólares que el INC estaba autorizado a otorgar, entre 1989 y 1991, en la línea de préstamos, se saltó a una media que superaba los 300 mil». Sin embargo, unas líneas más adelante aclara que la mayoría de ellos «no fueron amortizados debido al elevado número de fracasos comerciales de los filmes estrenados entre 1993 y 1994» (2005: 121). A ello hay que sumarle también la Ley de Convertibilidad, que al equiparar la moneda nacional con el dólar, multiplicó por tres el coste de producción de los largometrajes realizados en el país.

¹⁸ Según Varea, el cambio de nombre del Instituto se explica por el auge que, durante los años noventa, había experimentado el video «como medio de expresión y ocasional producto comercial» (2000: 115). De hecho, el primer Encuentro de Videastas de Río de la Plata está fechado en junio de 1990, momento a partir del cual, videastas como Raúl Perrone, Andrés Di Tella, Carlos Trilnik o Fernando Spiner, entre otros, comenzaron a exhibir sus obras en numerosas muestras y festivales.

¹⁹ Sobre las características de esta nueva ley y sobre las repercusiones que tuvo en el sistema de producción del cine argentino a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, véase el apartado siguiente de la presente investigación.

es fácil entender que la producción fílmica en este período fuera una de las más bajas de la historia del cine nacional. Según informa Getino, entre los años 1989 y 1994, ambos incluidos, se realizaron «entre 70 y 75 películas», es decir, un total equivalente «a una cifra promedio de 12 a 14 filmes anuales» que contrastaba con «el promedio histórico de más de 30 títulos por año» (2005: 117). Las productoras tradicionalmente más prolíficas del país –como eran Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria– destinaron la mayor parte de su presupuesto a la financiación de películas de bajo coste y de nulo interés artístico y cultural. Así lo considera Maranghelo en el capítulo de su *Breve historia del cine argentino* dedicado a la profunda crisis sufrida por el cine entre 1990 y 1996:

El cine argentino se había convertido en lengua muerta. O en obras innecesarias, producidas por una casta preocupada sólo por sus negocios, con actuaciones teleteatrales, diálogos almidonados, la vieja estética del plano-contraplano y técnica defectuosa (2005: 231).

Sin embargo, y de igual forma que en la etapa anterior, este cine agónico y recalitrante característico del primer gobierno menemista y representado por títulos como las comedias ligeras *Cien veces no debo* (Alejandro Doria, 1989) y *Ya no hay hombres* (Alberto Fischerman, 1991), el thriller político *El caso María Soledad* (Héctor Olivera, 1993) o la saga de cine de acción conformada por *Exterminators I, II, III y IV* (Carlos Galettini, 1989-1992), contó con valiosas excepciones. Entre ellas podemos destacar, por un lado, las que, recurriendo a tramas de evidente trazo metafórico –como las que dan forma a *Últimas imágenes del naufragio* (Eduardo Subiela, 1989), *El viaje* (Fernando Solanas, 1990/1992) o a la coproducción franco-argentina *La peste* (Luis Puenzo, 1992/1994)²⁰– o a un manifiesto tono de denuncia social –como el que hallamos en

²⁰ Recurriendo a la historia de una madre y sus cuatro hijos que deben trasladarse a la periferia pobre de la ciudad, que se levanta en la orilla del río, *Últimos días del naufragio* puede interpretarse como «una metáfora sobre la desintegración de la clase media argentina» (Ciria, 1995: 216), así como el retrato simbólico de un país «sin conducción efectiva», abocado a la deriva (Farhi, 2005: 62). Por su parte, *El viaje*, producida sin créditos oficiales y considerada por Varea como «el film más frontalmente opositor durante el gobierno de Menem» (2000: 110), narra el viaje iniciático desde Ushuaia hasta Oaxaca (México) de Martín, un joven en busca de su padre, que termina descubriendo, en palabras del propio director, «la realidad de un continente agredido por la deuda externa, la corrupción política, la destrucción ecológica y el hambre» (Solanas, 1992). Finalmente, en su libre adaptación de la novela homónima de Albert Camus, Puenzo se propuso hacer con *La Peste* una parábola cinematográfica de «la represión que se expande por toda la sociedad contaminando y destruyendo a sus miembros» (Millán, 2001: 221). Situada en una ciudad latinoamericana sin definir, la acción se desarrolla en el presente en el que se realizó

Después de la tormenta (Tristán Bauer, 1991)²¹—, se posicionaron como contundentes críticas a la situación de desamparo económico y político que vivió Argentina durante los últimos meses de gobierno radicalista, así como, en el caso de las películas de Solanas y Puenzo, a la política neoliberal del menemismo. Por otro lado, sobresalen aquellas otras que, oponiéndose al manto de silencio tejido por el gobierno, retomaron, desde ángulos y planteamientos diversos, el tema de la dictadura y las secuelas que ésta dejó en la sociedad contemporánea argentina. Es necesario mencionar dentro de este grupo *De regreso (el país dormido)* (Gustavo Postiglione, 1991), una coproducción argentino-cubana en la que, a través de las peripecias de un miembro de la ‘generación perdida’ del Proceso, trata temas como el exilio, la guerra de las Malvinas o la precariedad económica a la que la dictadura abocó al país; *La amiga* (Jeannine Meerapel, 1989), otra coproducción, en este caso germano-argentina, que cuenta, desde el género melodramático, la historia de dos amigas marcadas por las atrocidades del Proceso —una por su obligado exilio a Alemania, la otra por la desaparición de su hijo; *Amigomío* (Jeannine Meerapel, 1993), donde esta cineasta argentina de padres alemanes retoma, de nuevo mediante una coproducción, el tema de la dictadura, ahora a través del destierro en Ecuador de Carlos, un militante político que huye de Argentina con su hijo después de que desaparezca su esposa; y, sobre todo, *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), dos películas sobre las que merece que centremos nuestra atención a continuación en tanto que, de modos y en grados distintos, han influido temática y/o formalmente en las obras con las que la segunda generación de cineastas argentinos ha tratado de aproximarse a la representación de la última dictadura militar.

Un lugar en el mundo se presenta como un relato épico protagonizado por Mario (Federico Luppi), un maestro rural que, tras exiliarse en Madrid huyendo de la dictadura, que sí logró hacer desaparecer a su cuñado, se establece junto a su mujer, Ana (Cecilia Roth), y su hijo, Ernesto (Gastón Batyi), en Valle Bermejo. En esta remota y desolada región del interior de Argentina Mario pone en marcha una cooperativa con

la película y reivindica, mediante el retrato de una sociedad atormentada por la epidemia y por el estado de sitio al que está subyugada, la necesidad de preservar la memoria para sortear así los fascismos que puede acarrear cualquier política del olvido.

²¹ Afín a una estética de sesgo neorrealista «desprovista de concesiones o artificiosidades para el espectador» (Getino, 2005: 120), *Después de la tormenta* se centra en la vida de un obrero de mediana edad que sufre todos los males del capitalismo feroz: pierde el trabajo, debe trasladarse junto con su familia a una villa miseria y termina siendo víctima de la humillación pública.

los ganaderos del lugar que viven de la lana de sus ovejas. La tranquilidad que reina en el lugar se ve truncada con la llegada de Hans (José Sacristán), un geólogo español que ha sido contratado por Andrada (Rodolfo Ranni), un cacique despótico y avaricioso que pretende especular con esas tierras porque ha descubierto que el gobierno va a construir allí una presa para hacer un gran complejo hidroeléctrico. Pese a la lucha de Mario por mantener la cooperativa y evitar que los ganaderos malvendan sus propiedades al terrateniente, éste finalmente logrará su propósito. Poco después de la marcha de Hans, que termina intimando con el matrimonio, Mario muere de un infarto y Ana abandona la aldea para afincarse en Buenos Aires con su hijo, que es quien, desde un presente situado en 1999, es decir, siete años después de lo ocurrido, narra la historia.

Con este argumento, tratado mediante las convenciones del cine de género clásico, Aristarain pone en el asador varios aspectos de la realidad argentina de ese momento. Por un lado, la heroicidad que define a Mario –quien durante la dictadura perteneció, como él mismo reconoce, a la ‘izquierda infiltrada’– en su persistente, inquebrantable y finalmente infructuosa lucha por preservar lo que él considera su lugar en el mundo remite, como bien vislumbra Getino, a la problemática «de una militancia social oscilante entre el quiebre y la utopía» (2005: 122). Por otro lado, mediante la historia de la trágica desaparición del hermano de Ana, el exilio de ésta y de Mario a España y, finalmente, el virulento y cruel asalto que los sicarios de Andrada acometen contra la granja del matrimonio, el cineasta argentino evidencia las huellas que el Proceso ha dejado en el presente y defiende la idea de que las formas de represión sustentadas en el miedo no han cambiado demasiado desde entonces. «Esto no para; hasta que no nos echen no para», reconoce asustada Ana tras descubrir la cruz gamada que los sicarios han pintado en la fachada de su casa. «Entonces no van a parar. Ya me echaron una vez. No me echan más», responde Mario, estableciendo ese paralelismo al que nos referíamos anteriormente entre el poder militar de la dictadura y el poder económico de la democracia menemista.

Por último, es importante destacar cómo a través del papel de cronista y (auto)biógrafo que desempeña el hijo del protagonista se traslada a la pantalla, igual que en *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985)²², el punto de vista de dos generaciones: la

²² La película de Vallejo cuenta la historia Miguel, un niño tucumano de diez años que, tras exiliarse en Madrid con su madre, regresa a Argentina para descubrir quién era su padre, muerto durante el Proceso. Como señala Millán, el personaje de Miguel se presenta como «un proyecto de futuro para sus padres» (2001: 178).

que sufrió en carne propia los males de la dictadura y la que, nacida o crecida durante aquellos años, heredó las cicatrices que dejó la represión totalitaria. Es significativo en este sentido el hecho de que sea guiado por la necesidad de luchar contra el olvido, que el joven Ernesto regrese al valle para poder recordar cada detalle de su infancia transcurrida en ese lugar. En un momento de la cinta afirmará: «A lo mejor vine para acordarme bien de todo lo que pasó aquel invierno: me gustaría conocer tu versión. Yo conozco sólo parte de la historia, algunas cosas las viví, otras las escuché o las espíe. A lo mejor vine porque me di cuenta de que se me estaban borrando y me dio bronca». Tal y como veremos en el tercer bloque de esta investigación, también los hijos de desaparecidos que deciden documentar cinematográficamente el pasado totalitario del que fueron víctimas sus progenitores, lo harán movidos por el imperativo de memoria y por la necesidad de descubrir otros relatos sobre esa historia que también les pertenece.

Estrenada el 10 de junio de 1993, tres años después de los indultos decretados por Menem, *Un muro de silencio* desafió, por primera vez, la concepción del ‘no sabíamos lo que pasaba’ –y, en consecuencia, la ‘Teoría de los dos demonios’– que habíamos visto encarnada en Alicia, la protagonista de *La historia oficial*. La ópera prima de Stantic se acerca al tema de la dictadura a través de la voz de la mujer de un detenido-desaparecido y por primera vez plantea la necesidad de los hijos por conocer realmente lo que pasó durante aquellos años. Así, y en palabras de Kriger, la cineasta «se aventura en un espacio reflexivo no desarrollado anteriormente, va más allá de designar a víctimas y victimarios, haciendo hincapié en dos temas, el olvido y el silencio, que resultan altamente conflictivos» (1994: 63). Por otra parte, y antes de acercarnos al hilo argumental del film y a los personajes que lo sostienen, es necesario aclarar que la película se rodó durante la primera presidencia menemista y que, en este sentido y como apunta Irene Depetris, se presenta también como una condena de «las políticas del silencio y olvido sostenidas por las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos de indulto» (Macón, 2006: 105).

Considerado como «uno de los estudios más auténticos y rigurosos (...) sobre el tema de los desaparecidos» (Getino, 2005: 127), la trama narrativa de *Un muro de silencio* se estructura a partir de un juego de espejos, cuya red de refracciones empieza en la propia figura de Lita Stantic y en la historia de su marido Pablo Szir, cineasta detenido-desaparecido durante la dictadura militar y padre de su única hija. Incapaz de referirse explícitamente a su tragedia real, Stantic, que por aquel entonces ya era una reconocida

productora, decide en esta coproducción argentino-mexicano-británica proyectarse –y así tomar distancia– en los dos personajes femeninos protagonistas del film: por una parte, en Kate Benson (Vanessa Redgrave), una cineasta inglesa que viaja a Buenos Aires en 1990 para filmar «La historia de Ana», una película basada en el guión de Bruno Tealdi, un argentino que conoció en Europa cuando éste estaba exiliado; y por otra parte, en Silvia Cassini (Ofelia Medina), la mujer en la que se inspira el guión de Bruno –ex profesor y amigo íntimo de ella en el pasado– y cuyo marido Julio (Julio Chávez), militante montonero, desapareció durante el Proceso, dejándola sola con la hija pequeña que tenían en común²³. De este modo, por tanto, Silvia se proyecta a su vez en Ana (Soledad Villamil), la actriz que la interpreta en la película de ficción inspirada en su historia traumática. A medida que el personaje de la realizadora británica avanza en los ensayos y en el rodaje de la película, presiona a Tealdi para conocer más detalles de ese pasado oscuro y le incita a que contacte con Silvia, para así poder descifrar ciertas claves del drama de esa mujer y de todo un país que le son ajenos. Como ni su participación en las movilizaciones en contra de los indultos que organizan las Madres de Plaza de Mayo en la capital bonaerense, ni el material de archivo que visualiza en un momento del film –y que incluye escenas recurrentemente utilizadas en la historia del cine documental argentino, como son las imágenes televisivas del ‘Cordobazo’ o las del triunfo electoral de Perón– le bastan para acceder a esa época traumática, decide persistir en su búsqueda de la ‘verdad’ sobre la dictadura a través del testimonio de Silvia. Sin embargo, en este afán por conocer más detalles de ese pasado oscuro, Kate sólo encontrará un ‘muro de silencio’, pues Silvia está resuelta a no mirar hacia atrás y a reencontrar la felicidad perdida junto a Ernesto, su nuevo esposo, y junto a su hija María Elisa, una adolescente que nada sabe del destino que corrió su padre. Pero el intento de Silvia de pasar página resultará fallido: primero compulsivamente –llegará a creer ver al desaparecido por la calles de la ciudad– y luego a conciencia, comenzará a revivir el pasado, aunque ello le suponga hacer presente un trauma que hará tambalear la paz amnésica de su nuevo hogar.

²³ Es interesante notar cómo en *Un muro de silencio* el desaparecido –en este caso Julio– únicamente se hace visible mediante su recreación ficticia, esto es, mediante un actor que, corporeizándolo, pone en evidencia los artificios de la representación. En este sentido, y tal y como sostiene Paula Rodríguez, «si la representación de las catástrofes sociales y traumas culturales son presencias de una ausencia, el reconocimiento de esta limitación en *Un muro de silencio* está en no otorgarle un rostro *real* al desaparecido» (2006: 175).

Asimismo, este juego de espejos se hace presente en *Un muro de silencio* en las distintas capas de ficción que lo conforman y que, desde el ámbito de lo estético, inducen a la reflexión sobre los modos de representación de lo real y sobre las confluencias inevitables entre pasado y presente. Así, mientras por un lado el largometraje despliega la lucha persistente de Kate por conocer ciertos detalles de la historia de Silvia que le ayuden a dotar de mayor verosimilitud a la película que se propone filmar, por otro Stantic reproduce a lo largo del film algunos fragmentos de esa misma película, cuyos ensayos también son visibles en la cinta. Serán precisamente las fotografías de algunas de las escenas de la inacabada ‘historia de Ana’ las que activen la memoria de Silvia y la empujen a salir de esa «beatitud obnubilada del olvido», como llama Jorge Semprún a la suya en *La escritura o la vida* (1997: 244)²⁴.

Finalmente, *Un muro de silencio* incorpora en su elenco a un personaje que, aunque secundario, tendrá un papel fundamental en la trama: el de María Elisa, la hija adolescente de Silvia que, a diferencia de su padrastro –que tratará por todos los medios que Kate no rompa su calma matrimonial–, sí querrá que su madre le cuente con detalle lo que sucedió con su padre. Es significativa en este sentido la escena en la que, después de sufrir un accidente, Silvia, todavía en cama, toma la cabeza de su hija entre las manos, tapándole los oídos. En un gesto suave y cariñoso, María Elisa aparta esas manos con las suyas: ella quiere escuchar y quiere salir del silencio, para así reafirmarse en una historia familiar que, aunque traumática, la constituye. También será ella quien, en la última escena de la película y ante las ruinas de lo que fue un centro clandestino, haga a su madre la siguiente pregunta: «¿La gente no sabía lo que estaba pasando aquí?». «Todos sabían», responde Silvia, abandonando así el exilio interior en el que había estado sumida todo ese tiempo, recordando a la sociedad argentina su parte de responsabilidad en los hechos y, finalmente, y en palabras de Millán, entregando a su

²⁴ La desmemoria voluntaria de Silvia, alimentada con tenacidad y perseverancia durante largo tiempo, la encontramos también en muchos de los supervivientes del Holocausto, como Semprún, que huyó durante dieciséis años de la escritura –que por otro lado había moldeado su vida desde su primera adolescencia–, porque para él, ésta aparecía inevitablemente ligada a la memoria traumática de su experiencia en el campo de concentración de Buchenwald. Refiriéndose a aquellos años de olvido, el escritor español reconoce lo siguiente: «Escogí el olvido, dispuse, sin demasiada complacencia para con mi propia identidad, fundamentada esencialmente en el horror –y sin duda, el valor– de la experiencia del campo, todas las estrategias. La estrategia de la amnesia voluntaria, cruelmente sistemática. Me convertí en otro para poder seguir siendo yo mismo» (1997: 244).

hija «el testigo para construir una nueva sociedad, sobre los cimientos del pasado» (2001: 188).

Antes de dar paso al apartado siguiente, es necesario mencionar que, si, como dijimos, los años de la dictadura fueron sólo discretamente revisados en el cine de ficción, tampoco en el campo del documental éstos tuvieron demasiado protagonismo. De los escuetos trabajos que desde este ámbito se realizaron en este periodo, merece la pena destacar *País cerrado, Teatro Abierto* (Arturo Balassa, 1989), un contundente documental que registra minuciosamente la historia y las actividades realizadas por *Teatro Abierto*, el movimiento cultural que, como ya señalamos en páginas anteriores, surgió en 1981 como respuesta crítica y contestataria a la dictadura; *DNI, la otra historia* (Luis Brunati, 1989), un análisis de la historia argentina desde 1807 hasta 1983 que, presentándose como «una extraña apología del peronismo» (Jakubowicz; Radetich, 2006: 177), trató de definirse como reverso de *La república perdida; La voz de los pañuelos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1992), el mediometraje institucional que Madres de Plaza de Mayo encargó a Cine Ojo para conmemorar su decimoquinto aniversario y que retrata, prescindiendo de las entrevistas pero no de las imágenes de archivo, la historia de la organización, así como la vida cotidiana que llevan estas mujeres dentro de su sede²⁵; *Tierra de Avellaneda (Terre d'Avellaneda. A la recherche des disparus d'Argentine*, Daniele Incalcaterra, 1993), una coproducción franco-argentina –pero que también contó con la colaboración de RAI 3 y Channel 4– realizada para la cadena de televisión Arte²⁶ y en la que, a partir de la historia de Karina Manfil, cuyos padres y hermano desaparecieron durante la dictadura militar, se detalla el arduo y exhaustivo trabajo de los equipos de antropología forense encargados de determinar si los restos óseos encontrados en una fosa común del cementerio de Avellana coinciden con la identidad

²⁵ Alternando el registro de la cara pública de Madres –el material de archivo que documenta sus rondas, manifestaciones y discursos– con aquella otra mucho más íntima –la labor diaria de sus integrantes vista desde dentro–, Céspedes y Guarini buscaban que el público se quedase, como ellos mismos reconocen, «con una imagen de vida, aunque la lucha de las Madres se base en un hecho doloroso». Y a continuación añaden: «Nos interesaba insertar lo político en lo cotidiano y mostrar a las Madres como no se las vio nunca» (Toledo, 1995: 74).

²⁶ Otros trabajos documentales realizados durante este periodo para el medio televisivo fueron *El beso del olvido* (Eduardo Mignona, 1991), un docudrama emitido en la televisión argentina que pretendía erigirse como una alegoría sobre la memoria del pasado reciente a través de testimonios y reconstrucciones ficticias de la época de la represión totalitaria; y *Los chicos del Belgrano* (1992), un trabajo documental del director de *La deuda interna*, Miguel Pereira, que se emitió por la televisión inglesa y que está protagonizado por el recuerdo de un grupo de ex combatientes de la guerra de las Malvinas que se salvaron del hundimiento del buque General Belgrano.

de los familiares de la joven²⁷; y, finalmente, dos documentales en los que es necesario que nos detengamos en el siguiente capítulo: *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) y *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), ambos largometrajes que, estrenados en 1996 y 1998, respectivamente, no sólo inauguraron la explosión de producciones cinematográficas sobre la dictadura que tuvo lugar a partir de la segunda mitad de la década de los noventa, sino que, por primera vez en la historia del cine argentino de la postdictadura, convirtieron el tema del activismo guerrillero –en ambos casos, el de Montoneros–, en el tema principal de sus respectivos –y, como veremos a continuación, también muy distintos– planteamientos narrativos y posicionamientos políticos.

²⁷ Del mismo modo que en *Un lugar en el mundo* y *Un muro de silencio* eran los personajes de los hijos quienes heredan la memoria de sus progenitores y aseguran que ésta se perpetúe en el futuro, también en este documental la figura de la hija –en este caso, de desaparecidos– adquiere un papel protagónico. En efecto, es ella, Karina, quien inicia la búsqueda de lo que realmente aconteció a sus padres y hermano y quien, en paralelo a la labor de Madres de Plaza de Mayo, aboga por mantener viva la memoria de ese pasado ignominioso como la única forma de lucha posible contra la impunidad y el olvido desplegados por el gobierno de Menem (Millán, 2001: 244).

3.4. El cine en el '*boom de la memoria*' (1996-2009)

En octubre de 1994, antes de que Carlos Menem fuera reelegido Presidente de la Nación, se aprobó una nueva ley (la Ley 24377) que se convertiría en el antecedente principal de la renovación que, a partir de mediados de la década de 1990, tendría lugar en la industria cinematográfica. La principal aportación de esta ley fue la de promover la participación de la televisión en las producciones fílmicas y la de incrementar notablemente los ingresos del INCAA y, con ello, las subvenciones y ayudas que éste otorgó a partir de entonces a las productoras y los directores nacionales. Como dato significativo de este crecimiento –proveniente de la recaudación por parte del INCAA del 10% del precio de venta y el alquiler de video y DVD, y de un 25% del impuesto que el Comité Federal de Radiodifusión aplica a lo que los canales de televisión perciben por publicidad o venta de programas–, Getino apunta lo siguiente:

Si en 1990, primer año del gobierno de Menem, los recursos del INC no superaban los 2 millones de dólares, ellos se han multiplicado en más de veinticinco veces en solo seis años, representando en 1997 un total de 53 millones de dólares (2005: 131).

Este incremento supuso que entre 1995 y 1996 se estrenaran en el país un total de 61 películas, un éxito en la producción que a su vez vino acompañado de un igualmente bienvenido aumento del número de espectadores que acudían a las salas para consumir cine nacional: en 1995 el promedio de espectadores (casi noventa mil) por película fue un 100% superior al del año anterior (Getino, 2005: 134). Sin embargo, es preciso puntar que, frente a estos optimistas resultados, la dirección del INCAA siguió siendo durante este periodo un tanto problemática, especialmente entre junio de 1995 y diciembre de 1999, época que coincidió con el mandato de Julio Mahárbiz, productor y amigo personal de Menem. Responsable de una gestión «no equitativa y clientelista» de los recursos del Instituto (Ricagno, 2002: 12), la llegada de Mahárbiz al frente de dicha entidad «frustró todo intento de instrumentar una política cultural cinematográfica y remitió crudamente a dos características fundamentales del menemato: el amiguismo y los negocios» (Maranghello, 2005: 242). Tras esta controvertida gestión –y justo después de que Fernando de la Rúa asumiera la presidencia de la Nación, el 10 de diciembre de 1999–, el INCAA fue dirigido por José Miguel Onaindia, cuya principal contribución fue la de fijar el crédito por película al 35% del coste total de la misma, así

como otorgar subsidios a las producciones televisivas, a los directores noveles y al cine de cariz más independiente. Tras la salida de De la Rúa del gobierno, el 26 de diciembre de 2001, y en medio de una gran crisis económica, el relevo en la dirección del Instituto fue tomado, hasta diciembre de 2005, por el cineasta Jorge Coscia, y desde esa fecha hasta abril de 2008, por Jorge Álvarez. Desde entonces y hasta la actualidad la dirección del INCAA corre a cargo de la productora y cineasta Liliana Mazure. El hecho más remarcable de estos últimos años fue, sin duda, el Decreto 1.536 de Necesidad y Urgencia firmado el 21 de agosto de 2002 por el entonces presidente provisional Eduardo Duhalde, por el cual el INCAA recuperó la autarquía financiera de la que había gozado hasta 1996 y, por lo tanto, volvió a administrar sus propios recursos²⁸. En palabras de Gerino, «esta decisión política (...) contribuyó sustancialmente a estimular la actividad productiva y la diversidad de contenidos en el cine argentino» (2005: 310).

Hecho este breve paréntesis, necesario para reseñar las diversas direcciones con las que ha contado el INCAA en esta última década y media, es necesario decir que, paralelamente al aumento de la producción y de los espectadores que, como vimos, se dio a partir de mediados de la década de los noventa, por esos años tuvo lugar también el surgimiento y consolidación de las escuelas de cine, entre las que destacan la Fundación Universidad del Cine (FUC), el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC) y el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC). Merece que nos detengamos en este dato en tanto que fue de las aulas de estos centros de donde emergió una camada de realizadores y técnicos cuyo trabajo supuso una regeneración y una reformulación de los parámetros expresivos y narrativos del cine precedente, dando pie a lo que se conoce como el Nuevo Cine Argentino (NCA). Si bien, pues, y como su propia denominación indica, el NCA se caracteriza a nivel general por una voluntad común de superar y renovar el cine anterior, ello no significa que todos los cineastas que la crítica ha incluido en dicha etiqueta –y entre los que destacan nombres como los de Pablo Trapero, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Adrián Caetano o Lisandro Alonso– compartan un mismo programa estético. Así lo aclara la cineasta Albertina Carri cuando le preguntan en una entrevista sobre su pertenencia a este grupo:

²⁸ Recordemos que en 1996 la Ley de Emergencia Económica provocó que el Tesoro de la Nación retuviera parte de los fondos que le correspondían al INCAA.

Existe un Nuevo Cine Argentino, del que sí soy parte por una cuestión generacional. Estoy haciendo películas a la par de otra gente, pero no es un movimiento estético (...). Yo trabajo con Pablo Trapero, y su cine no se parece en nada al mío. Y así con todos. Son estéticas diferentes, pero hay algo en común que es la libertad narrativa. Encontramos cada uno nuestro propio punto de vista (Durán, 2008: 3).

Esta 'libertad narrativa' a la que se refiere Carri comenzó a detectarse en 1995 con el estreno de *Historias breves*, un film compuesto por nueve cortometrajes realizados por jóvenes cineastas –entre los que se encontraban Caetano, Stagnaro y Martel– que habían sido escogidos mediante un concurso organizado por el INCAA y que proponían, mediante la presentación de nuevas tramas, personajes, escenarios y estéticas, «una nueva forma de concebir el cine» (Pena, 2009: 11)²⁹. Sin embargo, el acta de bautismo del NCA se suele fechar, tal y como hace Gonzalo Aguilar en *Otros mundos*, un ensayo sobre cine argentino contemporáneo, con el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997, y, sobre todo, en 1999, con los premios a Mejor Director y Mejor Guión que obtuvo *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, en la primera edición del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente)(2007: 13)³⁰. Desde entonces se ha producido un copioso número de títulos que los críticos han incluido en dicha corriente y que, pese a sus notables divergencias, tienen varios elementos en común. Por un lado, un presupuesto de producción más bien pobre –pues, como señala David Oubiña, «luego de *Historias breves*, el INCAA no hizo mucho más por los nuevos directores» (2009: 18)³¹– que en

²⁹ Otro de los títulos precursores del NCA es, sin duda, *Rapado* (Martín Rejtman, 1992), una cinta que, si bien no tuvo mucha resonancia en su estreno, luego ha sido juzgada como «uno de los inicios de la renovación del cine argentino» (Porta Fouz, 2009: 36). Igual que en la obra de Raúl Perrone, considerado también como uno de los 'padres' del NCA (Porta Fouz, 2009: 41), la contención estilística y el ascetismo y depuración formales que caracterizan el film de Rejtman (que, en 1999, dirigió la igualmente relevante *Silvia Prieto*) encetarían ese realismo tendente al minimalismo y a la sutileza descriptiva tan propio del NCA y tan alejado del exceso, la redundancia y el desborde estilístico del cine anterior (Porta Fouz, 2009: 41).

³⁰ Mientras que el Festival de Cine de Mar del Plata volvió a celebrarse a partir de 1996, tras veinticinco años de interrupción –de hecho, la primera edición data de 1954 y fue inaugurada por el propio Perón–, el BAFICI nació en 1999 por iniciativa de la entonces Secretaría Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y está considerado como «el escenario privilegiado para los nuevos films» (Oubiña, 2009: 19).

³¹ Y respecto a este desinterés por parte de la máxima institución cinematográfica del país, añade poco después: «Excepto en la gestión de José Miguel Onaindia (durante la cual se ampliaron a 35 mm aquellos films que, habiendo sido realizados por fuera de las normas convencionales, fueran seleccionados para el Bafici), todo sucedió, más bien, al contrario:

algunos casos obliga a los cineastas a rodar en formato digital o a idear circuitos alternativos para la producción e incluso la distribución del film, como sería la coproducción o la financiación a partir de capitales privados o festivales³². Por otro lado, tanto los cineastas como el equipo artístico-técnico de las películas tienen una mayor accesibilidad a las nuevas tecnologías, así como, al tener en su mayor parte formación académica, disponen también de un conocimiento más amplio y profundo de la historia del cine que les permite tomar como referentes a cinematografías y a corrientes estéticas –como podrían ser las de la *Nouvelle Vague*, las del neorrealismo italiano o las del cine independiente norteamericano– que trascienden aquéllas en las que hasta entonces había estado confinado el cine comercial argentino. Otro de los elementos compartidos por estos cineastas es que en su mayoría defienden una política de actores abierta a caras nuevas que posibilita que las actuaciones no sean tan estereotipadas, tan artificiales³³. Y, finalmente, las películas del NCA tienden a abordar la realidad cotidiana –una realidad, por otra parte, habitada por seres anónimos y suburbanos, a menudo absortos, como apunta Ana Amado, «en una nada que priva de sentido a sus acciones» (2002: 93)–, ya no a través de lugares comunes, alegorías o una puesta en escena ampulosa y retórica, sino mediante las armas de la interrogación, la intertextualidad, la ambigüedad y la ironía. Respecto a este último punto, es representativo el hecho de que muchas de las películas que han sido consideradas por la crítica como paradigmas del NCA, se muevan –tanto temática, como estéticamente– en las fronteras que separan la ficción del documental y que sean en sí mismas herramientas de investigación sobre el propio lenguaje audiovisual que las sostiene. Así lo argumenta Aguilar cuando, poco después de referirse al activo papel que adquiere el espectador de este nuevo realismo cinematográfico, advierte lo siguiente:

Esta puesta en escena que evoca lo real no se hace sobre la base de una

pronto resultó evidente que el tipo de cine que los jóvenes cortometrajistas proponían estaba en contradicción con los modos de producción tradicionales» (Oubiña, 2009: 18).

³² Un caso significativo en este sentido es el de *Extraño* (Santiago Loza, 2003) y *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002), ambos títulos realizados en vídeo que luego pudieron reconvertirse en película cinematográfica gracias a la financiación de dos festivales de cine: el International Film Festival de Rotterdam –en el caso del film de Loza– y el Festival Internacional Cine de San Sebastián –en el de Katz.

³³ Respecto a esta nueva política de actores, Alan Pauls confiesa que «ya no reconocemos las caras que están en las nuevas películas. No hay nombres propios detrás de los actores. Esos actores existen mientras dura la película y dejan de existir cuando termina» (Beceyro, Filippelli, Oubiña, Pauls, 2000: 3).

transparencia o de la idea de que hay que mostrar la realidad tal cual es. La realidad no es en blanco y negro, pero su uso en *Bolivia*, *Los rubios* o *Mundo grúa* produce un efecto documental, de registro directo y cotidiano (2006: 36).

Antes de que el NCA propiamente dicho hiciera su acto de aparición en la cartelera cinematográfica argentina, y paralelamente a las mediáticas confesiones de algunos ex represores del Proceso a las que hicimos alusión en un apartado anterior, y a las reacciones que éstas tuvieron en la sociedad civil, se produjo, desde distintos soportes textuales y géneros discursivos –que iban del cine a la literatura, pasando por el ensayo, las investigaciones históricas y las memorias³⁴–, un alud de producciones que se apoyaban en las historias singulares y/o en la palabra de los militantes de los setenta. Así, alentados por la ligereza, rentabilidad e inmediatez del video y la posproducción digital, los organismos de derechos humanos, los hijos de desaparecidos o los propios ex militantes, tomaron la cámara para revisar, desde ángulos hasta entonces insólitos, el pasado reciente de su país. Eran en su mayoría películas –generalmente documentales– que, como dilucida Varea, «ofrecían estimulante material para la controversia, haciendo oír voces incómodas, removiendo historias de la Historia» (2000: 120). Muchas de ellas realizadas desde los márgenes de los discursos oficiales –los cuales, recordemos, hasta entonces habían abogado por pasar página al capítulo de la dictadura para asegurar así la reconciliación nacional– estas producciones se posaban sobre territorios parciales, historias individuales o aspectos concretos de la historia nacional.

Tal y como ya prefiguramos en el capítulo anterior, de entre este corpus de miradas más o menos personales y/o específicas sobre el pasado inmediato, destacan, por los motivos reseñados en el capítulo anterior, *Cazadores de utopías* y *Montoneros, una historia*, ambos considerados un referente ineludible –aunque sea, en muchos aspectos, por oposición– para quienes, años después, decidieron acercarse al tema de la representación de la dictadura desde el terreno del documental y de la posmemoria. Así lo sostiene Eduardo A. Russo cuando, en su artículo sobre el cine documental argentino reciente, se refiere a sendos trabajos de Blaustein y Di Tella con la siguiente consideración:

³⁴ Entre los textos protagonizados y/o escritos por testimonios de militantes, cabe destacar *Mujeres guerrilleras. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas* (Marta Diana, 1996), *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978* (Eduardo Anguita y Martín Caparrós, 1997-2000), *El presidente que no fue. Biografía de Héctor Cámpora* (Miguel Bonasso, 1997) y *Los del 73. Memoria montonera* (Gonzalo Chaves y Jorge Lewinger, 1998), entre otros muchos.

[*Cazadores de utopías* y *Montoneros, una historia*] fueron un prelude del rompecabezas que diez años más tarde seguiría armando la siguiente generación, cuando hijos de combatientes y desaparecidos, ahora cineastas, emprendieron la vía documental para indagar con qué puede hacerse una identidad (2009: 74)³⁵.

Por primera vez, el cine argentino representaba a la figura del militante ya no como una víctima inmaculada y apolítica, sino que, por el contrario, ésta aparecía como alguien que se había comprometido a conciencia en un proyecto político-social cuya plena realización suponía, en muchas ocasiones, el uso de la violencia armada. En este sentido, ambos trabajos contribuyeron notablemente a llenar el vacío que hasta entonces había habitado en las políticas de la memoria con respecto a la representación de la violencia armada y la militancia de los años sesenta y setenta (Oberti, 2006: 119).

Cazadores de utopías, el documental de David Blaustein, fue estrenado el 21 de marzo de 1996, es decir, tres días antes del vigésimo aniversario del golpe de Estado, onomástica que ha sido considerada, tal y como ya apuntamos en páginas anteriores, como el disparo de salida a una eclosión de prácticas memorialísticas sobre el pasado reciente. La película, si bien se insiere en la tendencia a la «meditación retrospectiva» que adquirió el cine documental después de la reinstauración democrática (Aguilar, 2007: 17)³⁶, por primera vez alentaba –aunque lo hiciera, como veremos, desde la repetición y cierto corporativismo y no desde la deconstrucción o la reformulación crítica (Aguilar, 2007: 22)– a revisar el activismo guerrillero de la década de los sesenta y setenta, esto es, y citando a Carlos Altamirano, «a retomar el hilo de ese fenómeno político e ideológico peculiar que fue el de los Montoneros» (1996: 1).

El documental está estructurado a partir de la delineación de los relatos fundacionales y míticos del peronismo revolucionario presentados en estricto orden cronológico. Conforman éstos un conjunto de referencias históricas que Blaustein

³⁵ Además de esta pareja de documentales, de la producción documental de esos años cabe destacar *Fantasmas en la Patagonia* (Claudio Remedi, 1996), sobre la desocupación que asola la región minera de Sierra Grande, *Hundan al Belgrano* (Federico Urioste, 1996), un relato minucioso de los antecedentes y los hechos ocurridos en la guerra de las Malvinas, *Dársena Sur* (Pablo Reyero, 1997), sobre la vida de los jóvenes de Dock Sud, en la provincia de Buenos Aires, y *Prohibido* (Andrés Di Tella, 1997), un documental que alude a la propaganda política que se emitía en los medios de comunicación durante el Proceso.

³⁶ Aguilar inicia su ensayo sobre la cinta de Blaustein haciendo justamente esta precisión. «Frente al ‘presente como política’ que defendían trabajos como *La hora de los hornos* o la obra de Gleyzer, «las películas hechas durante los años noventa tienen algo de evocación, lamento y recogimiento» (2007: 17).

explicita por un lado mediante materiales de archivo –que ilustran desde el derrocamiento de Perón y el bombardeo de las Fuerzas Armadas a la Plaza de Mayo, en 1955, hasta el golpe de Estado de 1983, pasando por el surgimiento de Montoneros, el regreso del gobierno peronista y la masacre de Ezeiza–, y, por el otro, mediante el testimonio de los protagonistas de aquella época –básicamente, una veintena de ex militantes– que se refieren –en tono intimista y recurriendo a la misma terminología, a la misma periodización de la historia y a los mismos ideales que definieron Montoneros–, al nacimiento, evolución y derrota de dicha organización, así como también a los horrores por los que sus miembros tuvieron que pasar durante el Proceso. Si bien Blaustein prescinde de esa voz *over* –o ‘voz de Dios’– tan común en muchos de los documentales considerados expositivos según la categorización de Bill Nichols, el relato que se entreteje entre una y otra entrevista, entre uno y otro testimonio, constituye una voz homogénea, sin apenas fisuras³⁷. Se trata de una voz que, por encima de todo, reivindica como un pasado glorioso aquel que constituyeron los años de militancia clandestina. Así lo reconoce Luis Salinas, ex militante de las juventudes peronistas, cuyo testimonio cierra el documental: «Viví en un momento muy luminoso, además, viví en un momento en el que el sentido común general iba a favor del mismo sentido común que tengo, y no es el momento que vivo hoy (...). Nosotros jugamos nuestra posibilidad de felicidad (...) y creo que valió la pena», sentencia.

Al no poner en duda –sino, todo lo contrario, casi mitificar– las intervenciones de los ex montoneros que participan en el film –declaraciones que se presentan, en consecuencia, como verdades incuestionables– y pese al valor de haber hecho públicas las voces de un colectivo que hasta ese momento apenas había tenido ocasión de salir del anonimato, no es extraño que *Cazadores de utopías* fuera considerada por gran parte de la crítica y la intelectualidad argentina, como «una película de duelo, hecha por ex-

³⁷ Respecto a esta ‘voz’ es preciso notar que muchas de las películas documentales que se conciben actualmente bajo la modalidad expositiva han sustituido la voz en off que tan de moda estuvo décadas atrás por la concatenación de entrevistas que, al atestiguar todas un mismo posicionamiento ideológico –esto es, al no contradecirse o hacerlo siempre dentro de un espectro de lo asimilable en términos de testimonio (en los cuales unos personajes juegan los roles positivos y otros los negativos)–, terminan funcionando del mismo modo que aquella, vale decir, como fuente de autoridad.

Montoneros para ex-Montoneros» (Altamirano, 1996: 1)³⁸. Con las palabras siguientes lo sostiene también Aguilar:

Cazadores de utopías se queda atrapado en el duelo y la melancolía. Solo habría podido salir si se hubiese atrevido a ver que el presente también es político y que es el único lugar desde el que vale la pena enfrentar la Historia para entregar nuevas construcciones (2007: 29)³⁹.

El 26 de noviembre de 1998, dos años y medio después de que Blaustein estrenara su largometraje, Andrés Di Tella, que ya había realizado varios cortometrajes y medimetrajes documentales, como fue el que hizo para Amnistía Internacional (*Desaparición forzada de personas*, 1989), pudo llevar a las salas de cine argentinas lo que él mismo considera como su «primera película» (Firbas; Meira, 2006: 35), *Montoneros, una historia*. Se trata de un documental que había realizado en 1994 y en el que, como *Cazadores de utopías*, centraba su atención en la popular organización guerrillera, aunque en su caso mediante una mirada crítica y a través de un relato, ya no épico ni colectivo, sino personalizado: la historia particular de Ana María Testa, una ex militante que estuvo secuestrada en la ESMA y cuyo marido y padre de su hija desapareció durante el Proceso. La exposición biográfica de Ana, que parte de sus recuerdos de la adolescencia para atravesar los trágicos sucesos de los que fue víctima durante la dictadura, pero que cobra sentido desde el presente en el que es enunciada, viene acompañada, por un lado, por las intervenciones de algunos de sus amigos y familiares –que se dedican a contar anécdotas relacionadas con la trayectoria vital de la protagonista– y, por otro, por el

³⁸ De hecho, no sólo Blaustein militó en la famosa organización, sino que también lo hicieron Ernesto Jauretche y Mercedes Depino, encargados de la investigación y el asesoramiento histórico necesarios para la realización del documental.

³⁹ Los documentales que Blaustein ha realizado después de *Cazadores de utopías* se mueven en una órbita similar. Así, en su segundo largometraje, *Botín de guerra* (1999), el cineasta argentino recurre –también de un modo unidireccional y canónico– a los materiales de archivo y a los testimonios para, en este caso, poner en imágenes tanto la lucha de las integrantes de Abuelas de Plaza de Mayo por recuperar a sus nietos desaparecidos, como el esfuerzo de los nietos encontrados por recuperar su identidad. En 2007 Blaustein estrenó *Hacer patria*, un documental que, pese a inserirse en el ámbito del retrato familiar y la autobiografía –pues narra la historia genealógica del director– rastrea, con cierta condescendencia, los puntos nodales de la nacionalidad argentina, desde la inmigración judía de comienzos del siglo XX hasta la militancia revolucionaria de los sesenta y setenta y el exilio. El último de los documentales que Blaustein ha realizado hasta la fecha, *Fragmentsos rebelados* (2009), en el que, a partir de entrevistas a familiares –hermano, sobrinos e hijos–, amigos, compañeros de militancia y colegas de Enrique Juárez, así como también mediante el metraje –películas, cortometrajes y material audiovisual hasta entonces inédito– que éste filmó durante su vida, Blaustein reconstruye la vida de este militante y cineasta desaparecido durante la dictadura.

testimonio de otros ex militantes –como Roberto Perdía, uno de los dirigentes de la organización, o Graciela Daleo, que también interviene en el film de Blaustein, aunque presentada de un modo significativamente distinto⁴⁰–, que, como el de ella, caen igualmente en las contradicciones y las fallas inherentes a todo acto conmemorativo. Finalmente, el film incorpora una tercera voz: la de los represores, que en este caso, se canaliza a través de imágenes de archivo en las que, como señala Gonzalo Aprea, la violencia se describe «con el lenguaje oficial» o con «la voz castrense» de la que hacían uso los medios de información de la época (2007: 101). Partiendo de esta constatación, podemos decir que el trabajo de Di Tella, a diferencia del cine político de la década de los ochenta –dirigido, como vimos, «a esclarecer los hechos recientes (...), denunciar las injusticias y entregar alegorías nacionales» (Aguilar, 2005: 137)– y de voces como la del propio Blaustein –en las que la política y la ideología se expresan como algo dado e incuestionable–, no pretende juzgar ni tampoco enaltecer a los actores sociales que intervienen en el metraje. De acuerdo con lo que señala al respecto Kriger, en *Montoneros, una historia* «no hay lugar para la mirada dicotómica, ni para el imperativo moral» (2003b: 264). En efecto, el crisol de materiales audiovisuales que van intercalándose en el film –entrevistas, documentos, comunicados y volantes de Montoneros, fragmentos de películas, programas, noticiarios y anuncios televisivos de esa época, algunos de ellos apoyados por la voz en off de Ana–, se presenta ante el espectador ya no como ‘la Historia’, sino como ‘una historia’ –tal y como así reza el título–, de las muchas posibles que pueden escribirse –y filmarse– sobre Montoneros.

Una de las razones que explican este cambio de posicionamiento con respecto a la historia reciente del país y con respecto a la concepción misma del género documental radica, probablemente, en la distancia temporal y biográfica que Di Tella mantiene con la experiencia de la represión dictatorial. En efecto, si bien no puede decirse que pertenezca a la generación de los hijos de desaparecidos, pues recordemos que nació en 1958, sí forma parte de lo que Alejandro Ricagno, refiriéndose a Alejandro Agresti, otro de los cineastas al que aludiremos en este apartado, denomina «la generación sándwich», esto es, la que está en medio «entre aquella que masacraron y los que se criaron mansitos al son del fin de la historia» (1997: 4). En efecto, el hecho de venir después de

⁴⁰ Así, mientras en *Montoneros, una historia*, Daleo es presentada simplemente como «ex detenida desaparecida», en *Cazadores de utopías*, el prefijo desaparece (el subtítulo reza «Montoneros-Sur Gran Buenos Aires»), como si con ello Blaustein quisiera subrayar la continuidad que todavía conserva en el presente su militancia en la organización guerrillera.

«la generación de la guerrilla», no sólo le impulsó a preguntarse por aquello que hicieron «los hermanos grandes», tal y como él mismo reconoce en una entrevista, (Firbas; Meira, 2006: 44), sino que además lo dotó de la perspectiva crítica y de la fuerza necesarias para hacerlo sin caer en el dogmatismo o en la postulación de una verdad irrefutable sobre el pasado⁴¹.

Desde la realización de los documentales de Blaustein y Di Tella hasta la fecha de hoy, se han estrenado en Argentina múltiples e interesantes metrajés que se refieren a la última dictadura militar, así como a los antecedentes y a las secuelas de la misma en el presente democrático. Siendo, como es, un tipo de cine mucho más dúctil a la hora de encauzar audiovisualmente la representación de la historia y la memoria traumáticas, no es extraño que en esta última etapa hayan sido mayoritarios los títulos que sobre la dictadura y sus protagonistas se han estrenado bajo los parámetros de lo que ha convenido en llamarse cine documental. Las estrategias narrativas y estéticas, así como los temas, personajes y episodios históricos que este voluminoso conjunto de producciones ha abordado desde 1996 hasta la actualidad son, ciertamente, variados. Hagamos un repaso a los títulos más sobresalientes.

Por una parte, hallamos un conjunto de trabajos que, siguiendo el patrón abierto por Blaustein y Di Tella, se insiere en los entresijos de las organizaciones armadas de los años setenta a partir del testimonio verbal –que a menudo se alterna con material de archivo– de quienes fueron sus protagonistas. De ellos destacan *errepé* (Gabriel Corvi y Gonzalo de Jesús, 2004), y los tres largometrajés que conforman *Gaviotas blindadas* (Grupo Mascaró Cine Americano, 2005-2008), todos ellos documentales que rastrean la historia del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y sobre todo de su brazo

⁴¹ De hecho, igual que en muchos de los documentales que analizaremos en el tercer bloque de esta investigación, el fracaso será uno de los elementos estructurales de la filmografía de Di Tella. Aunque este ingrediente también está presente en su siguiente trabajo, *Prohibido* (1997), éste se acentuará en *La Televisión y yo. Notas en una libreta* (2002), un documental performativo en el que el cineasta recurre a la historia de la televisión argentina para hablar de su historia familiar y de la historia social de su país, y en *Fotografías* (2007), un documental autobiográfico que trata de la relación que el cineasta mantiene con la India, el país donde nació su madre, y de la dificultad para, a partir de ella, construir su propia identidad. Reconociéndose partícipe de «una generación fracasada», en tanto que, en sus propias palabras, los que a día de hoy rozan la cincuentena, «no tuvimos el protagonismo que tuvo la generación anterior, ni la facilidad que tienen ahora los más jóvenes, por ejemplo, dentro del cine argentino» (Firbas; Meira, 2006: 44), podríamos decir que Di Tella rescata en su filmografía el formato del ensayo entendido como posibilidad del error. Tal y como él mismo reconoce, «ahora estoy pensando mucho en cómo el fracaso de un proyecto, el error de una idea que se estrella contra la realidad, puede expresar la verdad de esa idea, el sentido de ese proyecto» (2007-2008: 256-257).

armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), desde su surgimiento, en un temprano 1961, hasta su completa desaparición, en 1980. Otros documentales que, si bien no escudriñan las dinámicas y la historia específica de una organización en concreto, sí recuperan el tema de la militancia clandestina y de la represión que ésta sufrió durante la dictadura a través del testimonio de quienes participaron activamente en ella, son *Flores de septiembre* (Pablo Osores, Roberto Testa y Nicolás Wainszelbaum, 2003), un retrato generacional del período comprendido entre la ‘primavera camporista’ y la dictadura militar, realizado a partir de los recuerdos de ex alumnos –y ex militantes vinculados al peronismo revolucionario– del colegio Carlos Pellegrini; *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), un documental subjetivo en el que la realizadora intenta explicar, con la ayuda de Sonia Severini, una ex montonera de la zona Oeste de Buenos Aires, cómo era la vida cotidiana en las bases militantes de Montoneros ubicadas en esa región⁴²; *Los Perros* (Adrián Jaime, 2004), un documental sobre Ángel Gutiérrez, un taxista santiagueño que formó parte del ERP en la década de los setenta y que ahora evoca ante la cámara su participación en la guerrilla rural; *Caseros, en la cárcel* (Julio Raffo, 2005), un trabajo testimonial que reúne a algunos de los presos políticos que estuvieron detenidos durante la dictadura en la Cárcel de Caseros; y *1973, Un grito del corazón* (Liliana Mazure, 2007), un documental que, mediante la participación de una treintena de testimonios, imágenes de archivo y escenas de ficción se aproxima a la historia argentina comprendida entre la década de los treinta y la de los setenta –ambas incluidas– y aborda, en consecuencia, temas indisociables a la trayectoria del peronismo revolucionario, como son la clandestinidad, el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte.

Desde una voluntad similar de iluminar ciertos episodios hasta entonces poco o nada explorados tanto de la última dictadura militar como de los años que la precedieron y la siguieron, se han realizado en esta etapa de «efervescencia testimonial», como la llamaré Amado (2005: 221), documentales como *Malajunta* (Eduardo Aliverti, Pablo Milstein y Javier Rubel, 1996), un trabajo que, además de construir, con la ayuda de material de archivo y una omnicomprendensiva voz *over*, un relato cronológico de la historia argentina reciente, está protagonizado por varias personalidades destacadas del ámbito cultural –como son Miguel Ángel Solà, David Viñas, León Gieco, Luis Puenzo o Eduardo Galeano, entre otros–, y por algunos integrantes de H.I.J.O.S., que

⁴² *El Tiempo y la sangre* volverá a centrar nuestra atención en el siguiente bloque, dedicado al análisis de los documentales realizados desde la posmemoria.

reflexionan sobre su experiencia personal y sobre la necesidad de mantener viva la memoria sobre la dictadura⁴³; *Los malditos caminos* (Luis Barone, 2002), un recorrido audiovisual por el periodo histórico que comprende desde la caída de Perón, en 1955, a la instauración del régimen de Videla, en 1976; y *El Nüremberg argentino* (Miguel Rodríguez Arias, 2004), largometraje documental que, mediante el apoyo de un voluminoso –aunque hartó visto– material de archivo y la recuperación en el presente del testimonio de algunos de los magistrados y de los ex detenidos que declararon en 1985, retoma el capítulo del juicio a las Juntas militares. En este grupo deberíamos incluir asimismo *Trelew, la fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2003), una película sobre el frustrado plan de fuga que organizó en esta cárcel patagónica un grupo de presos políticos, en agosto de 1972 y bajo la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse, y el posterior fusilamiento que terminó brutalmente, como si de un presagio se tratara, con la mayoría de ellos; *Los fusiladitos* (Cecilia Miljiker, 2003), un documental subjetivo que, a través de las reflexiones y dudas de su directora, indaga sobre los fusilamientos que tuvieron lugar en los basureros de la localidad de José León Suárez –descritos magistralmente por Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*–, y que, a partir de ese suceso, extiende su análisis histórico hasta 1973; y *Tucumán: Operativo independencia* (Dante Fernández, 2007), una aproximación a la represión tucumana que los militares ejercieron en 1975 bajo el pretexto de combatir a la guerrilla, y que ha sido considerada «como la génesis del terrorismo de Estado en la Argentina» (Ranzani, 2007)⁴⁴.

Por otra parte, durante esta última década y media han emergido asimismo muchos documentales que podríamos llamar biográficos, esto es, que argumentalmente se estructuran en torno a la figura particular de algún personaje que, por una razón u otra, terminó siendo emblemático antes y/o después de su desaparición o de su muerte.

⁴³ Si bien en *Tierra de Avellaneda* aparece ya, de forma protagónica, un descendiente de desaparecidos, es en *Malajunta* donde éstos toman la palabra constituidos ya como agrupación. Tal y como harán luego en otros documentales que contemplan su testimonio, como en *Generación golpe* (Fabián Agosta, Lisandro Costa, 2001) o en los ya citados *H.I.J.O.S., el alma en dos* o *(h) historias cotidianas*, también aquí la palabra de esta segunda generación gira alrededor del imborrable hueco que la desaparición de sus progenitores ha dejado en sus respectivas vidas y sobre la necesidad de preservar la memoria y hacer justicia: «Si nosotros olvidamos lo que pasó, tranquilamente puede volver a suceder», apunta una joven; «la forma de cerrar un duelo es con justicia», opina otro.

⁴⁴ Tanto *Trelew, la fuga que fue masacre*, como *Los fusiladitos* y *Tucumán: Operativo independencia* son documentales que indagan sobre capítulos de la historia argentina anteriores al golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Sin embargo, en ambos casos funcionan, dentro del imaginario colectivo sobre la represión totalitaria, como contundentes premoniciones del terror que terminó asolando al país tras esa fatídica fecha.

Formarían parte de este grupo títulos como *H.G.O.* (Víctor Bailo y Daniel Stefanello, 1998), que resigue la historia personal de Héctor Germán Oesterheld, autor de la famosa historieta *El Eternauta*; *Tosco, grito de piedra* (Adrián Jaime y Daniel Ribetti, 1998), un trabajo que recupera la figura y el pensamiento de Agustín Tosco, uno de los líderes sindicales más significativos de la historia del movimiento obrero argentino, fallecido en la clandestinidad, en 1975; *P4R + Operación Walsh* (Gustavo E. Gordillo, 1999), un documental que intenta delinear la rica personalidad del malogrado escritor argentino a partir del testimonio de quienes le conocieron; *Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt, 1999), largometraje que gira alrededor de la vida de Alice Domon –la religiosa francesa radicada en Argentina desde 1967 que desapareció durante el Proceso– a partir de la correspondencia que ésta mantuvo con su familia; *1977, Casa tomada* (María Pilotti, 1999), medimetraje estructurado a partir de la historia de Emilio Etelvino Vega y María Esther Ravalo, una pareja de invidentes desaparecidos en septiembre de 1977 y cuyo hogar se lo apropiaron las Fuerzas Armadas; *Padre Múgica* (Gustavo Gordillo, Gabriel Mariotto, 1999), documental centrado en la labor y la lucha del cura Carlos Múgica, asesinado por la Triple A; *Jorge Gianonni NN, ése soy yo* (Gabriela Jaime, 2000), que saca del olvido el trabajo y el periplo vital, estrechamente vinculado a las luchas sociales y políticas de las décadas del sesenta y setenta, del apenas conocido cineasta argentino cuyo nombre sirve de título al film; *Maestros del viento* (Agustín Demichelis, Emiliano Fabris, Sebastián Rollandí y Juan Ignacio Donati, 2001), un video documental que rinde homenaje a la memoria de Isauro Arancibia, Marina Vilte y Eduardo Requena, tres docentes desaparecidos durante la dictadura; *Raymundo* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2002), un film que, bajo el formato de «las investigaciones periodísticas televisivas» (Aprea, 2007: 103), reconstruye la vida del cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer; *Norma Arrostito, la Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2007), que, recurriendo al testimonio de amigos y compañeros de militancia de Arrostito y a la recreación ficcional de ciertas escenas, trata de ilustrar los últimos años de vida de la única mujer que participó del secuestro y fusilamiento del general Aramburu; o el ya citado *Fragmentos rebelados* (David Blaustein, 2009)⁴⁵.

⁴⁵ El documental subjetivo *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) podría incluirse en esta ristra de documentales, en tanto que se presenta como una metáfora del olvido y la desaparición. En efecto, bajo la obcecada búsqueda que emprende Wolf tras la figura de Ada Falcón –una cantante de tangos muy conocida en la década de los años treinta pero hoy completamente olvidada–, subyace, como señala Kriger, la voluntad de sus directores

Asimismo, son numerosas también las producciones documentales que, ya sea desde un planteamiento más o menos institucional y canónico, o ya sea desde un enfoque más creativo y personal, tratan de cartografiar la experiencia y las luchas por la justicia y la memoria de los familiares de desaparecidos, bien se concreten aquéllas a título personal o bien se vehiculen a través de una agrupación u organismo determinado. Ejemplos de esta categorización temática serían *Sol de Noche* (Pablo Milstein y Norberto Ludín, 2001), un documental volcado en el recuerdo y la labor de Olga Márquez, la mujer que todos los jueves hasta su muerte, en marzo de 2005, salió a la plaza de Libertador General San Martín, en Jujuy, para reclamar la aparición de su marido, el médico Luis Arédez, y de las 400 personas desaparecidas en esa localidad durante la trágica ‘Noche del Apagón’⁴⁶; los ya referidos *Botín de guerra* (David Blaustein, 1999) e *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002), dos producciones que, como señalamos, rinden homenaje, respectivamente, a la labor de las agrupaciones Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.; *Generación Golpe* (Fabián Agosta y Lisandro Costa, 2001), protagonizado por ocho jóvenes que, desde su posición de hijos de desaparecidos, de exiliados o de detenidos por la dictadura, hacen públicos sus recuerdos y las sensaciones que este suceso les ha provocado a lo largo de su vida; *El último confín* (Pablo Ratto, 2004), un documental que, siguiendo el camino abierto por *Tierra de Avellaneda*, registra la exhumación que el Equipo Argentino de Antropología Forense realizó en la fosa común de un cementerio cordobés, así como la reacción de algunos de los familiares que lograron, gracias a este trabajo, recuperar los restos de sus

de poner en evidencia «la inexistencia de huellas de nuestro pasado cultural» (2007: 39). También Guillermo Russo percibe este subliminal mensaje en la cinta de Wolf y Muñoz cuando apunta que «después de visto el filme aparece otra sensación, la del fantasma de un país que se empeña en desaparecer, que destruye su pasado en un afán de comenzar de nuevo siempre, que no tiene memoria, que no quiere tenerla» (2004: 115). En un registro radicalmente diferente, la última película de Juan José Campanella, *El secreto de sus ojos* (2009), también propone –ésta desde la ficción– una lectura retórica de los desaparecidos/reaparecidos. En este caso el ‘desaparecido’ es un asesino que trabaja para la facción de extrema derecha del peronismo justo antes del golpe militar. Se trata de un personaje gris que no tiene familiares y que nadie reclama y que finalmente reaparece después de que el marido de la mujer a la que asesinó lo tuviera confinado en una hacienda en medio del campo.

⁴⁶ Se conoce como la ‘Noche del Apagón’ la semana comprendida entre el 20 y el 27 de julio de 1976, durante la cual los militares produjeron varios cortes en el suministro eléctrico en Libertador General San Martín y Calilegua, en Jujuy, para secuestrar a 400 trabajadores, estudiantes y militantes políticos. Más de una treintena de los detenidos siguen hoy desaparecidos. *Diablo, familia y propiedad* (Fernando Krichmar, 1999), documental que narra la explotación, la represión y las luchas sindicales que, desde principios de siglo hasta la actualidad, tienen lugar en las grandes corporaciones azucareras del norte de Argentina, ya se había referido a este trágico suceso de la historia del país.

seres queridos; *Muertes indebidas* (Rubén Plataneo, 2005), una cinta en la que el cineasta rosarino analiza, mediante un tratamiento formal que roza en ciertos momentos la experimentación –como cuando recurre a la multipantalla para mostrar los distintos ángulos de una misma escena–, las heridas que el totalitarismo de la última dictadura ha dejado en el presente de tres familias de desaparecidos; *Madres* (Eduardo Félix Walger, 2007), un largometraje tejido por el testimonio de diecisiete mujeres de la agrupación Madres Plaza de Mayo Línea Fundadora; o *Victoria* (Adrián Jaime, 2008), que se focaliza en la historia de Victoria Donda, quien, treinta años después de la desaparición de sus padres, emprende una ardua búsqueda para conocer la verdadera historia de su familia. Desde la posmemoria –y desde el desarraigo del hijo de exiliados o desde el duelo del huérfano marcado por el terror totalitario–, deberíamos incluir también en esta categorización de documentales protagonizados por el punto de vista de los familiares de detenidos y/o desaparecidos, por un lado, *(h) historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), *Nietos (Identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2003) y *Che Vo Cachai* (Laura Bondarevsky, 2002), largometrajes todos ellos dirigidos por la generación posterior a la que encabezó la lucha armada de los años setenta, y los tres centrados en la experiencia y el testimonio de jóvenes que perdieron a sus padres durante la dictadura; y, por el otro, títulos como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) y *M* (Nicolás Prividera, 2007), cuatro documentales que, además de ser, de algún modo, ‘biográficos’, pues se acercan a la vida, la militancia y la muerte de los progenitores de sus respectivos directores, están vehiculados por los interrogantes, los sentimientos y las reflexiones en primera persona de estos hijos de desaparecidos. Analizaremos cada uno de estos trabajos en el siguiente apartado⁴⁷.

Finalmente, no podemos obviar el efecto que tuvo en el cine, especialmente en el documental, la profunda crisis económica que sufrió Argentina en 2001. En primer lugar porque, si bien la memoria de la militancia de la década de los años sesenta y setenta ya tuvo, como vimos, una amplia representación cinematográfica antes de la llegada del nuevo siglo, con el brutal aumento, provocado por el quiebre del sistema

⁴⁷ Pese a tratarse de una producción franco-uruguaya, hay que mencionar también dentro de este grupo protagonizado por familiares de supervivientes y desaparecidos, *Por esos ojos* (Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, 1997), medimetro que retrata la incansable lucha que inició María Esther Gatti de Islas, de nacionalidad uruguaya, cuando su hija, el novio de ésta y su nieta, Mariana Zaffaroni, fueron secuestrados en 1976 durante su exilio bonaerense.

bancario, de la inflación, el desempleo y, en general, de la pobreza, amplios sectores de la sociedad se movilizaron, dando pie a una nueva militancia política que, de algún modo, recuperó y reivindicó, si cabe con más intensidad, el discurso de su predecesora. Así, además de las películas inscritas dentro del NCA –muchas de las cuales apelaron a la crisis de 2001 y a los años previos a la misma mediante historias protagonizadas, como apuntamos anteriormente, por personajes marginales o a la deriva–, por esa época se consolidaron también los llamados «documentalistas de intervención política», quienes, en palabras de Bustos, empuñaron las cámaras «como un arma de contrainformación y denuncia, recreando la experiencia artístico-política del cine militante de los sesenta y setenta, fundamentalmente del Grupo Cine Liberación (1968) y Cine de la Base (1973)» (2007: 34)⁴⁸. Paralelamente a estas producciones, centradas fundamentalmente en registrar las manifestaciones y asambleas populares, las movilizaciones piqueteras y las recuperaciones fabriles por parte de los trabajadores, durante la primera mitad de esta última década se han estrenado en la gran pantalla varios documentales que reflexionan sobre las causas, el desarrollo y las consecuencias del ‘corralito’ financiero. De entre ellos destacan *Matanza* (Nicolás Batlle, Rubén Delgado, Sebastián Menéndez y Emiliano Penelas, 2001), *Deuda* (Jorge Lanata y Andrés Schaer, 2004), *FaSinPat, fábrica sin patrón* (Daniele Incalcaterra, 2005), *Bialet Massé, un siglo después* (Sergio Iglesias, 2006) y la trilogía de Fernando Solanas integrada por *Memoria del saqueo* (2003), *La dignidad de los nadie* (2005) y *Argentina Latente* (2006), en tanto que gran parte de estos metrajés retroceden al pasado de la dictadura para tratar de explicar la decadencia económica, política y social en la que terminó sumida la Argentina finisecular.

Por lo que respecta al cine de ficción sobre el Proceso, cabe decir que, si bien el auge en el número de producciones de este cariz no se da de un modo ni mucho menos tan espectacular como en el cine documental, sí que encontramos también, a partir de mediados de la década de los años noventa, cierta tendencia en los cineastas a recuperar cinematográficamente el traumático capítulo del terror totalitario. En su mayor parte películas planteadas desde el género dramático, que en algunos casos colinda con el melodrama y, en otros, con el cine bélico o el thriller, las ficciones producidas en esta etapa giran alrededor de temas, personajes y episodios históricos proclives a generar

⁴⁸ Entre estos colectivos de videastas merece la pena destacar Adoquín Video, Alavío, Cine Insurgente, Ojo Obrero, Contraimagen, Grupo de Boedo Films, Movimiento de documentalistas, Argentina Arde y Asamblea de Documentalitas (ADOC).

empatía y sentimentalismo en un público, como vimos, particularmente receptivo en cuanto a la recuperación de la memoria de la dictadura se refiere. De este modo, el fracaso del ejército argentino en la guerra de las Malvinas se convierte en el nudo argumental de títulos como *El visitante* (Javier Olivera, 1999), *Fuckland* (José Luis Marqués, 2000), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) y *Cartas a Malvinas* (Rodrigo Fernández, 2007). La clandestinidad, el secuestro y la tortura en los centros de detención queda retratada en *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), coproducida entre Argentina, Francia e Italia, y en *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006)⁴⁹. También la militancia, la desaparición de familiares y amigos, el exilio y los emotivos reencuentros que posibilita la restauración democrática sirven de trama narrativa en películas como *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000), *Vidas privadas* (Fito Paez, 2002), o *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005), las tres realizadas en coproducción con España. El tema de la apropiación ilegal de niños nacidos durante el cautiverio de sus progenitores y la recuperación de la verdadera identidad de algunos de ellos queda ilustrada en *El despertar de L* (Poli Nardi, 1999), la coproducción hispano-argentina *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Potestad* (César D'Angiolillo, 2002), *Figli/Hijos* (Marco Bechis, 2002), coproducida con Italia, y en *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003). Y, finalmente, el impacto emocional que la dictadura ha causado en la generación que la

⁴⁹ El film de Bechis, él mismo superviviente de un campo de detención, merece una nota aparte en tanto que muestra por primera vez en la historia del cine argentino la siniestra cotidianidad que llegó a instalarse en estos lugares de tortura y de muerte, así como también arremete contra la ‘Teoría de los dos demonios’ y contra la concepción del desaparecido como víctima despolitizada. Se trata de un drama protagonizado por María, una militante que termina siendo secuestrada y torturada en el centro conocido como Garage Olimpo, y por uno de sus captores, Félix, que establece con ella una relación que oscila entre el amor y el odio y que no podrá salvarla de su trágico final en uno de los despiadados ‘vuelos de la muerte’. Según Gustavo Noriega, «si las primeras películas sobre la Dictadura parecían ser ilustraciones más o menos logradas del *Nunca Más*, *Garage Olimpo* tiene ecos de un extraordinario libro, escrito por otra superviviente, Pilar Calveiro» (2009b: 85). El libro al que se refiere Noriega no es otro que *Poder y desaparición*, una «disección meticulosa de la vida en los campos de concentración en la Argentina» (2009b: 85) en la que, además de politizar a los desaparecidos, rechazando la creencia de que fuera el azar el que los abocó a ese fatal destino, dota de ambigüedad el funcionamiento de los campos: éste no se definía por un sistema binario, de blancos y negros, sino por «sucesivas gamas de gris» (Calveiro, 1998: 98) en las que las dos imágenes del Otro –la del guerrillero y la del militar– entraron en contacto, humanizándose, muchas veces, la relación de poder que uno mantenía con el otro. En este aspecto, también la segunda parte de *Crónica de una fuga* –especie de thriller que relata el secuestro, la detención ilegal y la posterior fuga de Claudio Tamburrini, quien en 1977 logró escaparse junto a otros tres compañeros del centro conocido como Mansión Seré–, logra trasladar a la pantalla ya no el maniqueísmo del cine argentino de los años ochenta, sino una «ambigüedad mucho más inquietante, en la que lobos y ovejas conviven de modo más que confuso» (Bernades, 2006).

sufrió siendo niña queda plasmada en títulos como *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) —una coproducción hispano-argentina que describe, bajo la mirada de Harry, un niño de diez años, el drástico cambio de vida que éste sufre junto a sus padres y hermano cuando se ven obligados a esconderse de los militares y entrar en la clandestinidad—, o *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), una coproducción argentino-holandesa cuyo director, perteneciente, como Di Tella, a esa ‘generación sándwich’ a la que hace poco hicimos alusión, no por casualidad dedica a los hijos de desaparecidos⁵⁰.

Será, pues, en medio de este contexto caracterizado, por un lado, por una prolífica recuperación de la memoria dictatorial en todas sus vertientes temáticas y, por otro, por una tendencia a trasladar a la pantalla nuevos enfoques, voces y reflexiones sobre la misma, en el que se producirá todo un corpus de documentales que, desde la curiosidad, pero también desde la mirada crítica e interrogativa, pondrá sobre la mesa las demandas, inquietudes y visiones artístico-políticas de una generación que, si bien no participó activamente de los sucesos acaecidos durante el Proceso, parece estar igualmente comprometida en la preservación histórica de los mismos. Es a este conjunto de producciones fílmicas al que vamos a dedicar el siguiente bloque de la presente investigación.

⁵⁰ Siguiendo la estela dejada por *Un muro de silencio*, aunque en este caso volviendo la denuncia mucho más evidente, podemos decir que el valor principal de *Buenos Aires viceversa* es el de arremeter contra «la amnesia posmoderna y posdictatorial como base de una operación política opuesta a la fórmula ‘el pasado del presente’ con la que HIJOS resitúa la temporalidad como parte sustancial de sus demandas de justicia» (Amado y Domínguez, 2004: 17). La película de Agresti es un drama hilvanado por historias fragmentarias protagonizadas por personajes desorientados y sin esperanza. Daniela, hija de desaparecidos, el matrimonio de ancianos conformado por Amalia y Nicolás, que vive recluso en su casa desde que la dictadura secuestrara a su hija, o Bocha, un chico de la calle que termina siendo brutalmente asesinado en un centro comercial, pululan todos ellos por el Buenos Aires, caótico, inhumano y violento, de 1996. El film de Agresti consigue, como bien vislumbra Christian Gunderman, «traducir en imágenes secuenciales la idea de que existe una correlación simbólica y material entre el plano económico, la desaparición, la impunidad, la crisis económica y la violencia cotidiana en los noventa» (2004: 91).

Tercera parte
ANÁLISIS FÍLMICO

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

0. POSMEMORIAS SOLAPADAS

0.1. El 'yo' subordinado.

Gabriela Golder, Ana Poliak, Alejandra Almirón y Lupe Pérez García

En el primer bloque de la presente investigación, concretamente en el capítulo dedicado a las teorías y reflexiones que, hasta la fecha, se han generado alrededor del concepto de la posmemoria, precisamos que, si bien los trabajos realizados bajo este paraguas terminológico están realizados mayoritariamente por hijos de supervivientes, exiliados o víctimas mortales de un capítulo determinado de la historia, en algunos casos pueden no estar firmados por ellos. Así es, paralelamente a la 'familiar postmemory' señalada por Marianne Hirsch, puede discurrir una 'affiliative postmemory' que, como su nombre indica, incluiría aquellos objetos culturales producidos por compañeros de generación de aquellos que realmente ostentan una genealogía marcada por la represión y/o la muerte. Sintiendo identificados y conectados con ellos, estos jóvenes creadores se ven igualmente empujados a reflexionar sobre un pasado violento que, lógicamente, tampoco recuerdan (2008: 114-115). Sin embargo, al no haber sufrido en carne propia el trauma de una orfandad repentina o de un exilio forzado, el planteamiento que en estas producciones se hace de la representación de la historia y la memoria diverge en varios aspectos de las obras generadas por los hijos de desaparecidos. Este es el caso de los cuatro documentales que ocuparán nuestra atención en este primer capítulo de nuestro corpus fílmico, un apartado que hemos decidido inscribir bajo el número cero porque de algún modo nos servirá de base y de punto de partida para luego abordar aquellas películas que desarrollan de lleno las distintas problemáticas definitorias de la posmemoria entendida en sentido estricto.

En efecto, pese haber sido realizados dentro de la última década y estar firmados por cineastas nacidas pocos años antes del inicio de la dictadura, tanto *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000) como *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2002), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004) y *Diario Argentino* (Lupe Pérez García, 2006) trabajan una posmemoria que, tal y como reza el título de este apartado, se presenta a los ojos del espectador como algo velado (y a veces apenas insinuado), ya sea en unos casos debido a la vía elegida para acercarse al tema de la opresión totalitaria, ya sea en otros

casos por el lugar marginal o soterrado que este capítulo de violencia ocupa en el argumento de la película. Y es que, si bien es sabido que el clima de terror y desaparición generado en la sociedad argentina durante los años del Proceso planeó también sobre la infancia o adolescencia de Golder, Poliak, Almirón y Pérez García, el control criminal del régimen no las marcó de un modo tan definitivo y vital como pudo hacerlo con las familias de Andrés Habegger, Benjamín Ávila, Natalia Bruschtein, María Inés Roqué, Albertina Carri o Nicolás Prividera.

Nacidas durante la década de los sesenta y setenta, Almirón, Poliak, Golder y Pérez García pertenecen, por tanto, a esa ‘segunda generación’ que, desde el respeto pero también desde la interpelación, cuestiona los relatos y experiencias de aquellos que atravesaron en edad adulta la represión estatal. Como el resto de sus coetáneos, estas jóvenes cineastas vivieron los años de plomo desde una infancia o, en el caso de las dos primeras, desde una adolescencia todavía incipiente y, por ello, pasiva con respecto a la situación social y política de ese momento. Así, Almirón, nacida en Buenos Aires en 1964, se convirtió, en los agitados años setenta, en «una espectadora inquieta de una confusa puesta en escena, casi fuera de foco», para pasar a ser, instaurada ya la dictadura, «uno más de esos púberes decaídos y vacíos» que observan la realidad que los circunda sin terminar de comprenderla (Almirón, 2003). Por su parte, Poliak, nacida en 1962 también en la Capital Federal, reconoce que, pese a ser consciente de la existencia de los centros clandestinos, nunca pensó que la razón de que su maestra de secundaria dejara de acudir a clase fuera que la estuviesen torturando (Astutti; Moriconi; Piedras, 2002). Tampoco Golder ni Pérez García –la primera de la quinta de 1971 y la segunda de la de 1970– pudieron por edad posicionarse críticamente con respecto a esos turbulentos años de lucha armada y represión totalitaria. «Yo los miro con una mezcla de desprecio y envidia; ellos, a pesar de los errores, tienen qué contar», reconoce la directora de *Diario argentino* en una entrevista, refiriéndose a la generación de sus padres (Bianco, 2008).

Quizás debido a la distancia generacional frente a los hechos históricos, quizás debido al hecho de que ninguna de estas cuatro realizadoras vio desaparecer a alguno de sus padres, ni tampoco tuvo que abandonar el país por temor a los militares, las herramientas narrativas y las opciones estéticas que cada una de ellas elige para, en unos casos, imprimir su subjetividad en el texto cinematográfico o para, en otros, abordar la historia reciente de su país, lindan, como hemos dicho, con lo tangencial y lo solapado.

Así, Golder se apropia de *home movies* ajenas –las de la familia Bodone, ésta sí marcada por la desaparición y la muerte– para construir, a partir de ellas, una subjetividad marcadamente experimental y fragmentaria que adopta máscaras distintas –la del superviviente, la del familiar del desaparecido o la de la generación a la que ella pertenece. Poliak, por su parte, en vez de leer el pasado desde el presente –como hacen, como veremos, los hijos de desaparecidos que deciden dirigir una película sobre esa época–, realiza la operación inversa, a saber: propone una lectura de la Argentina menemista a partir de las heridas que en ella dejó un pasado terrorífico que se proyecta, con igual fuerza, en el día a día de dos personajes de ficción asustados por la depresión y la crisis. Almirón se esconde –aunque por momentos se deja entrever– en el relato en primera persona de una ex montonera que quiere recuperar su historia y la de sus compañeros de militancia y que, en el camino, se topa con las dudas y reclamos de la generación de los hijos. Y finalmente Pérez García –radicada en España desde el año 2001– se aproxima de modo tan lateral a lo acontecido durante la última dictadura militar que la reflexión sobre la misma termina convirtiéndose en una excusa más para enriquecer de testimonios el diario fílmico con el que trata de esbozar la historia de su vida. Así pues, con la excepción de *El tiempo y la sangre* –en el que aparecen explicitadas las demandas que los hijos de desaparecidos hacen a la generación que los dejó huérfanos–, en ninguno de estos documentales hallaremos verdaderamente desarrolladas las grandes cuestiones (sobre la ausencia, sobre el trabajo de duelo, sobre el imposible reencuentro con los padres desaparecidos, sobre el sentido último y las implicaciones de la lucha armada o sobre la culpa de la sociedad civil en el despliegue del terror dictatorial) que luego protagonizarán el resto de los documentales de nuestro corpus. En este sentido, el recorrido por el pasado que llevarán a cabo estas cineastas tendrá las dimensiones de una breve incursión, de un tímido –o, en el caso de *En memoria de los pájaros*, sumamente experimental– esbozo.

Por otra parte –y en este caso asemejándose a *Papá Iván*, *Encontrando a Víctor* y *Los rubios*–, *En memoria de los pájaros*, *La fe del volcán*, *El tiempo y la sangre* y *Diario argentino* son documentales dirigidos y protagonizados por mujeres. Recurriendo a una escritura tan vinculada a las emociones y a la esfera de lo íntimo y de lo privado como lo es la autobiográfica, todos estos trabajos están vehiculados por una voz profundamente subjetiva que trata, desde la experiencia personal, descifrar una historia que, aunque le es ajena, asume como propia. Así, pese a la multiplicidad de escrituras que empuña

Golder en su cortometraje, es una experimental y rompedora primera persona la que hilvana los fragmentos que conforman la imagen y el texto que simultáneamente se suceden en pantalla. Asimismo, las voces con las que dialoga a través de las películas caseras de los Bodone son precisamente las de las niñas de la familia –que entonan canciones– o las de la madre de éstas –que las aplaude o las anima a seguir cantando. Por su parte Poliak, cuyo cuerpo y voz protagonizan la primera parte –claramente autobiográfica– de *La fe del volcán*, se proyecta en la figura del personaje femenino de Anita, la adolescente que en el bloque de ficción deambula por un Buenos Aires alienante y desolador junto a su peculiar amigo Danilo. También en *El tiempo y la sangre* el personaje protagónico es doblemente femenino, pues la iniciativa de explicar cómo era la vida cotidiana en las bases militantes de Montoneros en Morón parte tanto de Almirón, la directora, como de Sonia Severini, una de las pocas supervivientes de aquella época y de esa región. Y, finalmente, Pérez García, encabeza un documental indudablemente subjetivo en el que –como ocurre en *Encontrando a Víctor* o en *Papá Iván*– la madre de la cineasta y la relación que ésta mantiene con ella a lo largo del film resultan claves en el desarrollo de la narración. Así, desde la personalísima posición que brinda en todos estos casos el ‘yo’ de la narración homodiegética, estas cineastas coinciden con el resto de ‘hijos de la dictadura’ a la hora de trabajar una posmemoria maleable, abierta y en continuo proceso de transformación; una posmemoria que se alza, en definitiva, frente a las memorias rígidas e impositivas promovidas desde el Estado.

Como dijimos, el vínculo entre estas cuatro realizadoras argentinas y las historias de muerte y desaparición a las que, por una vía u otra, intentan aproximarse en sus respectivas películas, no se define, como en los otros títulos que integran nuestro corpus, por los lazos de sangre, por la filiación genealógica. De ahí que, mientras que en títulos como *Los rubios*, *M*, *Nietos (Identidad y memoria)*, *Papá Iván*, *Che Vo Cachai*, *(h) historias cotidianas* o *Encontrando a Víctor* el duelo que sobrellevan como pueden sus protagonistas y/o autores se convierte en el punto de partida (y en algunos casos también de llegada) de sus respectivas búsquedas de sentido, en los documentales que ahora ocuparán nuestra atención este intransferible sentimiento queda desplazado por una lectura mucho más cerebral –y menos hiriente, si se quiere– de la historia del terror totalitario. Esto no significa, sin embargo, que la curiosidad que sienten Golder, Poliak, Almirón y Pérez García por desenterrar un pasado que generacionalmente no les

corresponde no sea suficiente para impulsar un proyecto cinematográfico igualmente valioso. Sirviéndose de una narrativa de carácter metonímico o metafórico antes que mimético –y en algunos casos cargada, como veremos, de altas dosis de ironía y humor negro–, las cuatro directoras de cuyo trabajo ahora pasaremos a ocuparnos, contraponen la palabra de los testigos directos del horror con una mirada –la suya– sobre aquellos años que se preocupa por igual del contenido –esto es, de los relatos heredados y de las contradicciones y lagunas de la historia– que de la forma –o, dicho de otro modo, de los dispositivos que la ficción y el documental pueden proveerles para mencionar cinematográficamente aquello cuya atrocidad linda con lo irrepresentable. Directa o indirectamente, Habegger, Ávila, Roqué, Bruschtein, Carri y Prividera convertirán en el nudo gordiano de sus respectivos trabajos su marca biográfica de ‘huérfanos del horror totalitario’. En contraposición a este vital –por inevitable– posicionamiento, Golder, Poliak, Almirón y, todavía en menor grado, Pérez García, se referirán a esa ausencia desde su posición de testigos en segundo grado, es decir, desde un lugar en el que aquello que van heredando de la generación precedente no modifica la estructura de sus respectivas genealogías, no altera el significado de sus apellidos. Los relatos que recogen de esa época y que, en algunos casos, deciden conservar en los fotogramas de sus metrajes no son, sin embargo, palabras que se lleva el viento. Efectivamente, pese a sus oblicuas aproximaciones a un tiempo diluido igualmente en las turbias aguas de la memoria infantil, las realizadoras de *En memoria de los pájaros*, *La fe del volcán*, *El tiempo y la sangre* y *Diario argentino* llevan a cabo una labor que, aunque modesta, nos servirá de puente o, mejor dicho, de trampolín desde el que lanzarnos, después, a la reflexión sobre el resto de posmemorias –‘en tercera persona’, ‘sepulcrales’ y ‘airadas’– que conforman nuestro corpus fílmico.

0.2. Experimentación y memoria.

***En memoria de los pájaros*, de Gabriela Golder**

Pese a no haber sufrido ni el exilio ni la brusca y violenta desaparición de sus familiares más cercanos, desde que inició su carrera como videasta, Gabriela Golder siempre se ha preocupado por el tema de la representación de la última dictadura. Prueba de ello es, además del documental al que nos referiremos a continuación, *Ejercicios de memoria*, la exposición que organizó junto a Andrés Denegri en conmemoración del trigésimo aniversario del golpe militar de Videla. Inaugurada el 30 de marzo de 2006 en el MUNTREF (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero) de Caseros, en la provincia de Buenos Aires, la muestra estuvo integrada por obras audiovisuales (videoinstalaciones interactivas, videoesculturas, instalaciones sonoras y videos monocal) que se proponían reflexionar estéticamente sobre la rememoración del pasado. Así lo afirmó la propia Golder en un texto publicado en el catálogo de la exposición:

El hecho histórico se transforma en memoria, ésta es una memoria productiva. Su devenir estético no es alegórico, no es simbólico, tampoco representativo; ante todo es necesariamente reflexivo. No narra los hechos del pasado, los vuelve un problema en el presente (Golder; Denegri, 2006: 6).

En memoria de los pájaros podría perfectamente haber formado parte de esta muestra pluriautoral pues, tanto por su contenido como por la manera en que éste se presenta, se aparta de la «banalidad de lo estúpidamente bello» y remite a «una sensibilidad inteligente, crítica (...), imperiosa en el espectador» (Golder; Denegri, 2006: 6). Apelando al fragmento, a la multiplicidad de lecturas y al final abierto, este breve pero intenso trabajo de Golder se suma, pues, a la apuesta posmoderna por la hibridación, la ambigüedad y el relativismo –una postura por la que, como hemos visto, también se decanta la mayor parte de los documentales de nuestro corpus. Realizado en 2000, y premiado y exhibido en varios festivales internacionales¹, *En memoria de los pájaros* es, sin duda alguna, el trabajo más experimental que podemos hallar dentro de las obras que,

¹ El cortometraje documental de Golder obtuvo, en 2000, el Gran Premio del Festival Vidéoformes - Clermont Ferrand y el Prix Eurorégion del Festival Estavar Llivia y, en 2002, el Tokyo Video Festival Award. Asimismo, en 2000, fue seleccionado para formar parte de la programación oficial de festivales como el Festival Nord-Sud de Ginebra, el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, el World Wide Festival, celebrado en Ámsterdam, el OVNI de Barcelona o el Festival Internacional de Derechos Humanos de Buenos Aires, entre otros.

desde la posmemoria –y, concretamente, desde esa posmemoria ‘de afiliación’ a la que nos hemos referido líneas más arriba–, se han hecho hasta el día de hoy sobre los efectos del terror estatal perpetrado durante el Proceso. Y es que, de hecho, Golder es artífice de un vasto proyecto signado por esa experimentación y libertad de acción características de las prácticas artísticas contemporáneas².

El plano que inaugura *En memoria de los pájaros* –una imagen que precede al título– sintetiza esa reflexión sobre el lenguaje y los formatos –además de sobre la memoria– que tiene lugar a lo largo de los diecisiete minutos que dura el documental. En él se observa, en un cerrado primer plano y fuera de foco, una mano que parece jugar con una tira de fotogramas. No hay audio. Esta manipulación física de la película propiamente dicha derivará, segundos después, en un texto fílmico conformado, fundamentalmente, por lo que en la primera parte de esta investigación definimos como *found footage* o ‘metraje encontrado’. Así es, en el trabajo de Golder hallamos una profusa labor de recontextualización –posible a través del montaje– de un tipo de material que, aunque parezca lo contrario, no procede de su álbum familiar. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, a las imágenes en Super 8 de la familia cordobesa Bodone, películas caseras que simbolizan la ingenuidad y la felicidad que serán brutalmente aniquiladas por la violencia totalitaria y cuya procedencia Golder apenas insinúa en el documental. En efecto, el apellido de la familia sólo aparece en los agradecimientos finales y en boca del único testimonio que participa físicamente en el film: un hombre mayor que figura ser el padre de esa joven que aparece junto a sus hijas en las *home movies* rescatadas por Golder. «Realmente todo lo que era mi gran preocupación era precisamente mi hija. La crueldad con que atacaron a mi familia, la familia Bodone, era tal que daba la impresión a todo el mundo que con esta familia se asentó el terrible moscón del miedo», explica ante la cámara³. Podríamos decir, pues, que la autora de *En memoria de los pájaros* se proyecta de algún modo en las películas de una familia con la que no comparte lazos de

² Licenciada en Dirección cinematográfica por la Universidad de Cine de Buenos Aires, Golder terminó su formación como realizadora y como artista en el extranjero –primero en la Universidad de Santiago de Compostela y, en junio del 2000, en la Université Paris 8. Para conocer el curriculum completo y las obras que integran el proyecto artístico de Golder, véase su página web, <http://www.gabrielagolder.com>

³ El otro testimonio es el de una mujer en apariencia vinculada también genealógicamente a los Bodone. Sus declaraciones, sin embargo, quedan registradas únicamente en la banda sonora del metraje y apelan, en su totalidad, a la dificultad de preservar un recuerdo amortecido por el trauma y por el transcurso del tiempo. «Muchas veces he tratado de reproducir buena parte de esos años y me cuesta bastante trabajo; no guardo una memoria muy rica, fotográfica de todo eso», reconoce en voz *over*.

sangre pero que, por lugar y por época, le resulta generacionalmente muy cercana. De hecho, el mundo que reflejan esos viejos y entrañables *tranches de vie* fílmicos es un mundo que probablemente Golder también vivió en carne propia, esto es, el de los juegos y las canciones infantiles, desarrollados en paralelo al terror totalitario. De ahí que la voz y la escritura de la cineasta cobren vida –eso sí, indirecta y metonímicamente– a partir y alrededor de estos ‘metrajes encontrados’. Con la relectura –pues Golder selecciona, manipula y edita las películas– que realiza sobre ese material que ha heredado ya no de los suyos, pero sí de la generación anterior, la realizadora reivindica, por tanto, «el derecho a afianzar una voz y un espacio generacional en los debates sobre los sesenta y los setenta» (Amado, 2009: 164).

A este conjunto de filmaciones, que abarcan desde la celebración familiar del Día del Padre, el 20 de junio de 1976, hasta los juegos infantiles de las niñas –en un columpio, en la orilla del mar, en el balcón de un edificio de apartamentos– de las dos hijas del matrimonio desaparecido, Golder incorpora otro tipo de metrajes. Por un lado, imágenes de archivo de la época del Proceso. Se trata de planos o breves escenas extraídos de los noticiarios emitidos en la televisión que subrayan el clima de violencia y represión desmedidas que asolaba las calles del país durante los años de plomo. Filmadas en blanco y negro y en un estado visiblemente deteriorado, estas imágenes contienen, mayoritariamente, detenciones, persecuciones y marchas militares y, en consecuencia, desprenden una dureza y brutalidad que contrasta fuertemente con la calidez que envuelve las escenas familiares –símbolo de la ingenuidad y la felicidad perdidas– con las que en muchas ocasiones comparten el espacio de la pantalla (Fig. 1). Su función en el documental, por tanto, no es la de ilustrar pedagógicamente el texto fílmico, sino más bien la de presentarse como un elemento extraño, siniestro y alienante que desautomatica, por brutal contraste, cualquier posible lectura complaciente de la historia.

Finalmente, *En memoria de los pájaros* contiene un tercer tipo de imágenes: aquellas que Golder filmó expresamente para su documental. Entre ellas encontraríamos, por ejemplo, planos de extensiones de campo, de árboles movidos por el viento o del mar embravecido, así como otras tomas en las que la videasta o bien ‘pone el cuerpo’ en el espacio diegético o bien filma a un tercero que le brinda su testimonio. Este el caso de la escena que muestra a Golder en una desértica estación de tren o aquella que incluye

las declaraciones del padre de la joven desaparecida a las que nos hemos referimos en líneas anteriores (Fig. 2).



Fig. 1

Fig. 2

Si hay un concepto que pueda sintetizar la estrategia estética y narrativa elegida por Golder para realizar *En memoria de los pájaros* es, sin lugar a dudas, el del fragmento, un tipo de escritura que, en este caso, se presenta como un conjunto de gritos a una realidad que no puede abarcarse, y que, por lo tanto, tampoco puede decirse. Esta experiencia de la discontinuidad, tan habitual en el arte y el cine posmodernos, adquiere en Golder la forma de una especie de *collage* en el que cada pedazo de imagen, de audio y de texto funciona en sí mismo como una «isla de sentido», recurriendo a la terminología utilizada por Maurice Blanchot en su excelente ensayo «Palabra de fragmento». Refiriéndose a la poesía de René Char, Blanchot sostiene que la apología que con su obra el poeta francés hace al fragmento no debe confundirse con una utilización caótica del mismo. Así, para él, las frases –o islas de sentido– de Char están colocadas «con una poderosa estabilidad, como las grandes piedras de los templos egipcios que se mantienen paradas sin ataduras, con una densidad extrema y sin embargo capaces de una deriva infinita, despidiendo una posibilidad fugaz» (1996: 483). Lo mismo podríamos decir del cortometraje de Golder, un trabajo en el que es precisamente la distorsión y fragmentación del soporte del que se sirve –esto es, del documental y, en sentido lato, de la película cinematográfica– lo que posibilita el ejercicio crítico de rememoración que allí emprende la cineasta. Tal y como señalan a este respecto Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, «adoptar la forma del documental pero para ponerla en crisis a través de la composición fragmentaria que no admite conclusiones definitivas, implica destacar el carácter de artificio, de elaboración trabajosa de la memoria» (2006: 116).

Lo fragmentario en *En memoria de los pájaros* opera, como veremos, en distintos niveles. Por un lado, en el relato de Golder, quien, a través del texto impreso en pantalla, va metamorfoseándose en ‘yoes’ generacional y biográficamente muy distintos entre sí. En efecto, pese a su corta duración, podemos afirmar que la primera persona que protagoniza el documental está, como la que hallaremos en *Los rubios*—aunque por vías diversas—, colmada de sospechas y *alter egos*: por una parte, el de quien fue torturado y desaparecido por la represión militar («nos vendaron los ojos, nos ataron las manos con cables y nos pegaron y nos pegaron, nos cargaron en un avión, nos pegaron a tres mil metros de altura»), escribirá en la zona superior de la pantalla, encima de un recuadro en el que vemos a tres niños degustando un helado); el de quien presencié, de muy cerca o desde cierta distancia, lo que ocurría («vi a mi hijo destruido, rondaba la muerte»), escribe Golder en un momento del film, o «los vi rapados y con esa ropa tuve la sensación de que eran enfermos mentales», leemos más adelante, en una clara alusión a los campos de concentración nacionalsocialistas); y, finalmente, el ‘yo’ que en apariencia remite a la subjetividad y experiencia ‘reales’ de la cineasta («yo tengo 5 años, año 1976») y «escuché picana, submarino, simulacros de fusilamiento, golpes, las muertes, los centros de detención, las torturas», anota encima y debajo de las imágenes en blanco y negro de tanques, coches militares y arrestos —retratos de la violencia que comparten pantalla con planos desequilibrados y desenfocados de paisajes rurales y marítimos). Esta escritura desgarrada, poética e inquietante se presenta como el escenario inasible a partir del cual nace y muere el único diálogo posible: aquél que al tiempo de liberarse, naufraga.

«Yo acomodo mi imaginación», apunta Golder en uno de esos minúsculos bloques textuales. Sin embargo, es ésta una operación abocada, como muchas de las que emprenden los cineastas a los que nos referiremos en los próximos capítulos, al fracaso. Su acción —es decir, su esfuerzo por comprender el horror o, utilizando la terminología que ella misma utiliza e inscribe en su cinta, «lo indecible, lo inimaginable»— es similar a la que lleva a cabo en la única escena del documental en la que aparece físicamente. Allí Golder da vueltas y más vueltas alrededor de una de las columnas que se alzan en el andén de una estación ferroviaria. Simultáneamente, en el espacio izquierdo de la pantalla, un grupo de niñas en bata blanca recoge una bandera argentina. En off, la voz de la cineasta cuenta una serie numérica que, como los desaparecidos, parece no terminarse nunca («1, 2, (...) 45, 46, 258, 259, 267 (...), 580,

588, 10245 (...), 11820, 11821, 11822 (...), 21301, 21302, 21303, 21304 (...), 21310... »). Segundos después, el texto corrobora aquello que las imágenes y la banda sonora avanzaban, esto es, que recordar plenamente y tratar de reparar lo sucedido en la dictadura son misiones totalmente imposibles. «Ella gira en un espacio vacío, gira sobre sí misma, describe una órbita alrededor de un astro muerto», reza esta especie de poema autorreflexivo.

Finalmente, la estética del fragmento (y la del fracaso) está presente también en el modo en el que Golder dispone el material fílmico que conforma su trabajo. Con el fin de acentuar la heterogeneidad de procedencias y de texturas de las imágenes con las que cuenta a la hora de montar los diecisiete minutos de metraje, la videasta argentina opta por recurrir a un juego de fuertes contrastes audiovisuales. Así, para subrayar si cabe aún más la relación de oposición que tiene lugar entre los tres tipos de imágenes (las producidas por la represión, las registradas en Super 8 y las capturadas por su cámara), la artífice de *En memoria de los pájaros* decide partir la pantalla en dos espacios bien diferenciados y proyectar simultáneamente en cada uno de ellos el diverso material fílmico del que dispone. Asimismo, este dispositivo dialéctico en el que el montaje se hace visible dentro del plano entra en relación, por un lado, con el texto escrito –frases y palabras sueltas– que va entrando por arriba o por debajo de la pantalla, y, por otro, con una banda sonora que, cuando no recurre a un sepulcral silencio, incorpora el sonido del viento, el relato de los dos testimonios a quienes Golder entrevista, la voz de las protagonistas femeninas de las *home movies* o la ya mencionada letanía enumerativa de la videasta. Ante todo este crisol de estímulos visuales y sonoros el espectador no puede mantenerse pasivo, sino todo lo contrario. Impelido a descifrar la multiplicidad de fragmentos que Golder dispone dentro y fuera del espacio diegético, aquél debe volver a componer las memorias (la oficial, la generacional, la familiar, la propia) que la realizadora va desmadejando en cada fotograma. De este modo, reciclando un material filmado por la mano de otro y en una época totalmente distinta a su presente democrático, e incrustando en él –casi como si de un trabajo escultórico se tratara–, nuevos elementos (otras imágenes, otros sonidos, otras palabras), Golder consigue elaborar esa lectura crítica, distanciada y reflexiva del pasado que ella misma exigió a las obras que terminaron conformando *Ejercicios de memoria*. «Habla de fragmento», en el sentido blanchotiano del término (1996: 482), las «islas de sentido» que conforman *En memoria de los pájaros* se sustentan en la obligada convivencia de polos radicalmente

antagónicos: lo público se engarza con lo privado, el infierno de la represión lo hace con el paraíso de la infancia, los desaparecidos perviven en el recuerdo de los supervivientes y, finalmente, lo histórico y lo personal quedan anudados en un reclamo por la memoria impulsado desde una filiación social y política que reclama, como así rezan uno de los carteles del film, «empezar a entender», «acordarse de todo».

0.3. El documental hecho ficción.

La fe del volcán, de Ana Poliak

Uno de los rasgos más sobresalientes del cine argentino contemporáneo realizado por la generación de los hijos es, como tendremos ocasión de comprobar de modo explícito en trabajos como *Los Rubios* y, más velado, en *M*, la natural interrelación que en todos ellos tiene lugar entre lo puramente –o tradicionalmente– considerado como documental y aquellos elementos característicos generalmente del mundo de la ficción – como podrían ser la actuación o la puesta en escena. Estrenado el 31 de agosto de 2001, en *La fe del volcán* la inclusión de estos dos ámbitos en apariencia antónimos tiene lugar en la estructuración misma de la cinta. Recurriendo a las palabras del crítico argentino Alejandro Ricagno, allí «el registro documental y el régimen de ficción chocan y se retroalimentan violentamente» (2003: 48) o, en las de Jorge Ruffinelli, el film supone «una feliz combinación de dos escrituras de cine que parecen contraponerse o excluirse: documental y ficción» (2005: 324).

Segundo largometraje de Ana Poliak –que anteriormente había realizado *¡Que vivan los crotos!*⁴–, *La fe del volcán* surgió, según su directora, como «una especie de grito desesperado en medio de la oscuridad del menemismo» (Masaedo; Martínez, 2004: 40). Así, frente a las políticas del olvido propulsadas por el gobierno de Menem – responsable, como vimos, de los indultos a los militares que habían sido condenados en 1985–, Poliak concibió un texto fílmico que, por un lado, partiera de su experiencia vital, y, por el otro, rastreara las secuelas que la última dictadura dejó en un país abocado a la crisis y a la desintegración social. Con la idea de entrelazar lo privado con lo público, lo personal con lo colectivo, Poliak estructuró la película en dos bloques desiguales –en lo que a la duración se refiere– y bien diferenciados –pese a estar, ambos, atravesados por un marcado tono testimonial. Por un lado, la primera parte del film, de diez minutos, se mueve dentro de las fronteras –aunque rozando los bordes de ellas– del género documental, concretamente en la parcela en la que lo testimonial y lo autobiográfico se despliegan bajo una forma eminentemente ensayística y casi

⁴ Realizado en 1990 y estrenado cinco años después, *¡Que vivan los crotos!* es un documental que narra la historia de José Américo 'Bepo' Ghezzi, un picapedrero anarquista que en 1930 abandonó su pueblo natal, Tandil, para sumarse al silencioso mundo de los 'crotos' – trabajadores temporeros que se establecieron alrededor de las vías del ferrocarril. Sesenta años después, el anciano, que regresó a la aldea en 1955, rememora su vida y reflexiona sobre la libertad que saboreó durante ese nómada y errabundo capítulo de su biografía.

experimental. Por el contrario, la segunda parte, protagonizada por Danilo (Jorge Prado) –un afilador de cuchillos y tijeras que supera los cuarenta años de edad– y Anita (Mónica Donay) –una preadolescente de catorce que trabaja en una peluquería–, puede considerarse en sí misma una película de ficción, a pesar de que estética y narrativamente eche mano de los modos de exposición, los temas y los escenarios que comúnmente hallamos desarrollados en el cine documental. «*La fe del volcán* tiene personajes/actores y una historia, lo cual la ubica en el rubro de las películas de ficción, pero se desarrolla sin escenografía preparada, usando las calles de Buenos Aires al modo del Neorrealismo italiano y del documental clásico», sostiene a este respecto Ruffinelli en su artículo sobre el documental político en América Latina (2005: 324). Es precisamente bajo este amplio y persistente uso que Poliak hace de los modos y personajes de la ficción cinematográfica que se esconde, como veremos, un trabajo de ‘posmemoria’ que, como los icebergs, tan sólo se hace visible parcialmente y en contados y espaciados momentos.

Rodada en video digital y después transferida a 35 mm., *La fe del volcán* empieza con la imagen de una mujer, la propia Poliak, que, de pie y al borde de la cornisa de lo que parece un rascacielos, inscribe en pantalla la siguiente cuestión: «Estoy en un piso muy alto y llena de vacío. Tengo que saltar, lo sé. Pero, ¿hacia fuera o hacia adentro?». En el plano siguiente comprobaremos que la directora del film ha elegido empezarlo con el segundo salto, esto es, el de la exploración de la memoria personal, de los orígenes. La búsqueda «hacia adentro» se inicia con el retorno a «la casa donde nació», un espacio en el que la cineasta cree poder hallar impresas las marcas fundacionales de su vida, es decir, los primeros recuerdos que constituyeron su conciencia y que, con el paso del tiempo, si bien han perdido nitidez, han mantenido su fuerza. Habiendo logrado abrir la cerradura y traspasar la puerta de entrada –ese umbral que, de alguna forma, separa (y, al mismo tiempo, une) el presente (la calle) con el pasado (la casa)–, la cámara de Poliak escudriña las paredes desconchadas, las salas ruinosas y vacías y los ‘restos’, en definitiva, de una época socialmente convulsa y terrorífica que terminó haciendo estallar en ella ese ‘volcán’ que da nombre a su película.

A esta detenida –y desolada– exploración a lo poco que sobrevivió al paso de los años, le sigue el único testimonio que puede dar fe de la profunda depresión que sufrió Poliak cuando era niña –un estado que, además de impedirle seguir estudiando, la llevó incluso a un frustrado intento de suicidio. Nos estamos refiriendo al testimonio de la

madre de la cineasta, cuya participación en el film tiene lugar únicamente en esta escena, a través de una franca y confesional voz *over*. Así, mientras la cámara enfoca una ventana enrejada y empañada por la lluvia de lo que parece un tren en movimiento, la progenitora de Poliak se refiere al sufrimiento inconsolable de su hija de la manera siguiente:

Para mí eras una chica feliz. Y de repente descubrí que vos tenías allá dentro un volcán que yo no conocía (...). Yo digo volcán porque es como una explosión, parecía como algo que te hubiera explotado adentro y que seguramente estaría latente.

Tal y como hará Roqué en *Papá Iván* y Bruschtein en *Encontrando a Víctor*, en *La fe del volcán* Poliak recurre al relato materno para ratificar su memoria personal, esto es, para pulir posibles aristas, para rellenar conocidos huecos y para, en última instancia, poner en palabras un cúmulo de sentimientos y sensaciones de difícil y compleja definición. Sin embargo, a diferencia de Roqué y, sobre todo, de Bruschtein, en su caso sí conserva recuerdos concretos y ‘reales’ de una época que a ella la sorprendió recién empezada la adolescencia: «Cuando yo tenía 14 años le escribía cartas a mi maestra sin imaginar que la estaban torturando. Hoy tengo 7 años más de los que a ella le dejaron vivir», reconoce, también en voz *over*, la cineasta, mientras en pantalla se suceden las páginas de un cuento infantil en el que aparece un apuesto príncipe rescatando a una princesa. Luego, en un plano más abierto y picado, Poliak aparece de espaldas a la cámara, sentada frente a ese libro troquelado que, a diferencia del destino que corrió su profesora, termina con final feliz. «¿Cómo se puede caminar entre cadáveres sin estallar en alaridos? ¿No puede haber otra respuesta que el cinismo? ¿Qué es la realidad?», se plantea la cineasta, antes de dar pie al segundo y último capítulo de su trabajo. De hecho, bajo esta ristra de interrogantes, subyace otra cuestión, quizás la más importante de todas en tanto que atraviesa toda la película. Nos estamos refiriendo a la pregunta por la representación: ¿cómo dar forma cinematográfica a esa realidad pasada y presente?; ¿con qué lengua se puede nombrar un horror que todavía pervive?; ¿hasta qué punto puede la ficción (o el documental) plasmar la visión de quien vivió tangencialmente la represión totalitaria? *La fe del volcán* se configura a partir y alrededor de todas estas preguntas.

La segunda parte (y la más extensa) del film corresponde, de algún modo, a ese «hacia fuera» al que alude Poliak en el texto que escribe en pantalla en la primera escena

de la cinta. El espacio interior de la casa de la infancia, así como la intimidad que el género documental facilita –y que, como hemos visto, se vehicula mediante dos voces *over* claramente subjetivas y femeninas–, se transforman, en este bloque, en ‘otra’ película, ésta filmada mayoritariamente en exteriores y regida por un ‘guión’ interpretado por actores⁵. Pese a este marcado cambio de registro, hay entre una parte y la otra cierta continuidad. Así lo considera Ruffinelli, para quien la hora y media que dura el film en su conjunto la recorre «el mismo sentimiento de angustia sofocada y depresión» (2005: 326), y Ricagno, según el cual los personajes de Danilo y Anita funcionan como *alter egos* de esa Poliak que pone el cuerpo en los primeros minutos de la cinta. En efecto, tal y como este último sostiene en su artículo dedicado al cine argentino contemporáneo, la subjetividad de la cineasta se proyecta, por uno u otro motivo, en el afilador ambulante y en la aprendiz de peluquera:

La edad y el pasado histórico del personaje masculino (...) pertenecen al mundo generacional de la directora, mientras que la deriva de la protagonista femenina (llamada no casualmente Anita) reúne la angustia del personaje en el presente, con la adolescencia de la directora evocada en el prólogo previo a la ficción (2003: 49).

Son ambos personajes excluidos y marginales que, como los que comúnmente pueblan las películas del Nuevo Cine Argentino –un caso paradigmático de esto lo encontramos en títulos como *Pizza, birra, faso* o *Silvia Prieto*–, deambulan sin dirección –y sin futuro– por las calles y plazas de una ciudad –Buenos Aires– al borde del naufragio. La calle Florida, la Plaza Miserere, el barrio del Abasto o los alrededores del río de La Plata, con sus transeúntes, músicos, predicadores, malabaristas y vendedores ambulantes, se convierten en el escenario natural de los encuentros entre Danilo y Anita. Gonzalo Aguilar se refiere al vagabundeo de este tipo de personajes como un «nomadismo paradójal», pues, si bien con su tendencia al lumpenaje y a la pura supervivencia amenazan «las formas tradicionales de la sociedad moderna», su *modus vivendi* parte y se

⁵ Entrecorramos la palabra ‘guión’ porque si algo caracterizó el trabajo que hizo Poliak con los actores de *La fe del volcán* fue la improvisación. Así lo reconoció la cineasta en una entrevista en la que, refiriéndose a la interpretación de Prado, señaló lo siguiente: «Con él empezamos un trabajo sin ningún guión, es más, no le di ni una hoja, nada. Fue más bien una larga conversación, muchas conversaciones (...). Y buscamos mucho, charlamos mucho y después empezamos a buscar el personaje con la cámara, pero improvisando, como ensayos. No sé cuántas horas habremos grabado, no sé cuántos días o cuántos meses, no tengo ni idea. Mientras tanto, se iba armando este personaje con cosas de su vida, con ideas que surgían. Y así iba quedando como una especie de archivo de sensaciones» (Astutti; Moriconi; Piedras, 2002).

insiere dentro del capitalismo, o más bien, y en palabras del autor de *Otros mundos*, «en sus márgenes, en sus extremos o en sus restos» (2006: 45).

En la elección de los actores hallamos de nuevo esa imbricación de la ficción con el documental a la que nos referíamos en líneas anteriores. Efectivamente, mientras que Prado, actor de formación y profesión, sobreactúa en el film –tanto para el espectador como para la niña, para quien en ocasiones imposita la voz imitando determinados personajes–, Donay «simplemente es» (Ricagno, 2003: 49). Procedente de las zonas más pobres de Buenos Aires y víctima, por lo tanto, de constantes situaciones de marginalidad, la pequeña actriz se interpreta a sí misma, prácticamente de igual manera como lo hacen los ‘actores sociales’ del documental clásico. En el origen social de Mónica/Anita se tambalearía, pues, esa proyección autobiográfica de Poliak sobre sus personajes a la que aludimos antes. Así lo reconoce en una entrevista la propia directora: «Tal vez hice esa película por muchas cosas, pero en lo que se refiere a la nena terminé eligiendo una nena así. En el guión era una nena de clase media, pero decidí que eso ya no me interesaba, porque a la nena de clase media la conocí, era yo, fui yo» (Rangil, 2005: 69-70).

Partícipes de una relación de amistad nada convencional, lo poco que el espectador termina sabiendo de Danilo y de Anita termina cayendo en la ambigüedad y la polisemia. El momento clave a este respecto es aquel en el que la joven aprendiz de peluquera pide a Danilo que le explique algo sobre su padre. En vez de optar por el silencio o por la rotunda negativa, el afilador prefiere instalarse en la imaginación y el juego: «mi viejo trabajaba de pizzero, se comía todo, y se puso gordo como un barril»; «mi viejo era corredor de autos de Fórmula 1 y ganaba millones de dólares»; «mi viejo jugaba con el número 5 en Rácing, cuando salió campeón del mundo»; «era torturador, mi viejo, eso es lo que era». La verdad se encuentra en una de esas afirmaciones, que Danilo deja abiertas esperando a que Anita dé con la que se adecua a la realidad –si es que esto es posible. Para el espectador la respuesta acertada es obvia, para la niña –que desconoce el pasado de terror del que procede Danilo y toda la generación a la que éste pertenece–, no. En una secuencia posterior, y tras haber hecho bajar de la bicicleta a Anita porque ya no soporta sus preguntas, el afilador se susurra a sí mismo una retahíla de frases que parece haber arrancado de ese pasado traumático que tan profundamente ha condicionado su vida cotidiana: «Ni justicia al enemigo, ni justicia», «los argentinos somos derechos y humanos», «unas viejas locas que giran en la plaza», «los

desaparecidos no existen, no son, no están», «algo habrán hecho, por algo será», son, todos ellos, lemas con los que creció Danilo y que ahora lo atormentan, como así lo corrobora el grito –ese «alarido» con el que Poliak había interpelado al espectador en esa especie de preámbulo filmico que inaugura la película– que emite en un cerradísimo primer plano y que pone fin a esta agobiante escena. Desvinculado por completo de su familia –con el hermano mellizo que dice tener no se habla y a su madre ni la nombra–, el solitario afilador de tijeras y cuchillos representa un doble reverso que atraviesa tres generaciones: la del padre, victimario del régimen; la suya, esa generación ‘sándwich’ a la que hicimos alusión en páginas anteriores y a la que Poliak también pertenece; y, finalmente, la de Anita, víctima indirecta de una época que le es ajena –pues es anterior a su nacimiento– pero cuyos efectos reverberan en ese inhóspito mundo en el que trata, con serias dificultades, de sobrevivir.

Si Danilo es la cara viva del trauma pasado, Anita lo es de la desesperanza presente. Habiendo perdido el paupérrimo trabajo que desempeñaba en la peluquería por llegar un día tarde, la joven recorre, en largos y desestabilizados planos secuencia y en taciturno silencio, la ciudad. Eludiendo aquello que le sería propio de su edad –esto es, la risa, la fabulación, la palabrería–, Anita adopta la actitud grave de quien observa analíticamente su alrededor, incluido un Danilo que se esfuerza muchas veces con sus esperpénticos monólogos por robarle una sonrisa. Anita es quien pregunta, quien quiere saber, quien escucha. Anita es en quien Danilo aboca su amargura, el canal a través del cual exorciza sus demonios. Prueba de ello es la escena tragicómica en la que éste, haciéndose pasar por su hermano mellizo, le confiesa *su* historia: cómo se enfrentó al padre y cómo, montado en su bicicleta, se escapó de casa para no regresar jamás. Esta suplantación identitaria –Danilo no es quien dice ser, aunque, paradójicamente, el disfraz le brinda la oportunidad de expresar en voz alta aquello que hasta ese momento había estado reprimido– tiene lugar, asimismo, en Anita. Como luego harán Albertina Carri y sus compañeros de rodaje en *Los rubios*, aquella se enfunda una peluca rubia –para parecer mayor, para aparentar ser otra o simplemente para sorprender a su amigo (la intención de la joven en ningún momento queda clara)– que, poco después, colocará en la cabeza de Danilo. Como apunta Ruffinelli, en *La fe del volcán* «nadie quiere ser quien es. O bien no saben quiénes son. O quieren ser otros» (2005: 325). La actuación en *La fe del volcán* tiene lugar, por tanto, dentro de la actuación misma, dando pie a una reflexión sobre la capacidad expresiva y narrativa del lenguaje audiovisual, así como

sobre la escindida y fragmentaria idiosincrasia del sujeto posmoderno, que también hallamos en otros títulos como *Un muro de silencio*, *Juan, como si nada hubiera sucedido* o los ya citados *Los rubios* y *M*.

El desencanto, la apatía y la asfixia que anularon en la vida real a la cineasta, impregnan el último plano secuencia del film. En él, y a lo largo de los casi diez minutos que dura esta escena, Anita camina cabizbaja por uno de los bordes de una autopista – un claro lugar de tránsito o «no lugar», como lo consideraría Marc Augé, para quien estos espacios anónimos son producto de «un mundo prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje» (1994: 78)–, únicamente acompañada por la voz *over* de Danilo. Su testimonio en este poético y revelador cierre adquiere un tono elegíaco que hasta entonces había pasado desapercibido tras las gesticulantes *performances* del afilador de cuchillos. Librándose a lo que parece ser una improvisación introspectiva, este personaje emocionalmente herido de muerte se hace las mismas o similares preguntas que aquellas que acecharon a Poliak antes y después de plantearse saltar al vacío. «¿Qué cuento podría contarle a un hijo?», «¿cómo hago para respirar?», «¿a qué vas, allá?», «¿qué es la realidad, qué es?», «¿cuánto hace que estoy pedaleando en el mismo lugar?»⁶, «¿cuánto hace que estamos excavando y buscando huesos para rearmar cuerpos como rompecabezas y saber de quiénes son?», se pregunta Danilo, mientras Anita continúa con su interminable caminata hacia un ‘allá’ que, como el del afilador, ni ella ni el espectador saben a dónde queda ni qué depara. Tal vez ese recorrido inconcluso e infinito –pues está privado de un origen, de un destino y de la posibilidad de retorno– simbolice como ningún otro el breve texto con el que Poliak decide cerrar su película. «Sé que hay en mí algo invulnerable, algo que hace saltar las piedras», podemos leer en pantalla justo antes de que aparezcan los títulos de crédito. Las heridas que el pasado (y el presente) deja en nosotros, parece decirnos la cineasta y montadora argentina, pueden cubrirse, enterrarse, incluso olvidarse. Sin embargo, la cicatriz pervive, imborrable, en la memoria (en la del Proceso, pero también en la de un presente marcado por la crisis), esperando el momento, como si de un volcán se tratase, de abrirse de nuevo y de hacer explotar al sujeto hasta la más extrema de las desesperaciones, hasta el más atroz de los alaridos. Y todo ello en un país en el que,

⁶ El sentido de esta pregunta retórica es literal y metafórico al mismo tiempo. Literal porque cuando trabaja, Danilo pedalea sobre una bicicleta que, si bien afila, no avanza. Y metafórico porque Danilo deambula todo el tiempo pero, en realidad, no va a ninguna parte, no sabe adónde va.

como señaló un crítico en una reseña de *La fe del volcán* publicada en *Página/12*, «tal vez no haya nada más vivo que el recuerdo de los muertos» (Bernades, 2002).

0.4. Una historia de Morón.

***El tiempo y la sangre*, de Alejandra Almirón**

El tiempo y la sangre es la única película realizada por Alejandra Almirón hasta la fecha. En su curriculum, sin embargo, hallamos casi una docena de documentales en los que ha participado como montadora. Entre ellos destacan títulos como *Por la vuela* (Cristian Pauls, 2002), *Los próximos pasados* (Lorena Muñoz, 2006), *El exterior* (Sergio Criscolo, 2006), *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2007), *Café de los maestros* (Miguel Kohan, 2008), o los ya referidos *Los rubios*, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* o *H.I.J.O.S., el alma en dos*. Además de encargarse de la dirección, Almirón también es responsable del guión, la fotografía y el montaje de *El tiempo y la sangre*.

Producida por Cine Ojo y seleccionada en el BAFICI de 2004, dentro de la sección «Lo nuevo de lo nuevo», *El tiempo y la sangre* surge, como proyecto, del mismo lugar del que parten la mayoría de los documentales de nuestro corpus, esto es, de la necesidad de su directora de indagar sobre una parcela del pasado que le resulta, por edad, bastante desconocida. «Ella quería reconstruir una parte muy importante de su pasado y yo quería conocer una historia que no me pertenecía», reconoce Almirón en el texto de presentación de la película, refiriéndose tanto a la motivación de la protagonista del film, la ex militante montonera Sonia Severini, como a la suya propia por llevar a cabo la realización de su ópera prima⁷. En esta declaración de intenciones – así como en la elección misma del título– se hace explícita la distancia generacional y «el ejercicio de memorias plurales, de memoria y post-memoria» (Amado, 2005: 117) que estructuran y cimientan los sesenta y cinco minutos de metraje del documental. En efecto, ese ‘tiempo’ y esa ‘sangre’ que dan nombre a la cinta apelan tanto al lapso temporal requerido en toda rememoración, y en especial aquella realizada desde la posmemoria (el tiempo), como a una filiación biológica condicionada por la violencia y el trauma (la sangre). Almirón se mueve, como veremos, en los bordes de ambos sustantivos, pues generacionalmente se encuentra en el límite de lo que podríamos tildar como ‘los hijos de la dictadura’ y, biográficamente, la desaparición y la tortura no dinamitaron directamente su historia familiar. Así lo reconoce al comienzo de la película, cuando dice en voz *over* que conocer a Severini y explorar su historia le

⁷ Se trata de un escrito inédito que Almirón nos facilitó el día en que la entrevistamos en Buenos Aires, el 12 de agosto de 2007. El texto contiene la descripción argumental del documental, así como las motivaciones de la cineasta y de Sonia Severini, su protagonista.

permitió abrir «una pequeña ventana por donde poder espiar a quienes habían marcado un camino que yo nunca recorrí». Sin embargo, como constataremos a continuación, la intromisión de Almirón en la vida y la memoria de quienes la precedieron se convierte desde el principio en un puzzle de infinitas e irregulares piezas. Como *M* y como *Los rubios*, *El tiempo y la sangre* se postula, pues, como una búsqueda laberíntica y necesariamente incompleta. «Con su imagen partida más la voz de una amiga leyendo sus textos [los de Severini] armé este rompecabezas» anuncia Almirón al comienzo de su película. Pese a no darse de un modo tan radical como en *En memoria de los pájaros*, en este documental hallamos de nuevo, pues, una reivindicación del fragmento y de la heterogeneidad de voces y registros como opción narrativa para pensar la historia y para reescribir la memoria heredada de quienes protagonizaron políticamente la década de los años sesenta y setenta.

Mientras que, tal y como comprobaremos en capítulos futuros, en la mayoría de los trabajos realizados por huérfanos la voz del cineasta queda entrelazada al legado fantasmal del padre o la madre ausentes –una herencia audible, a su vez, a través del testimonio de familiares y ex compañeros de militancia–, en *El tiempo y la sangre* el diálogo que establece la directora no es ya con los desaparecidos sino, fundamentalmente, con sus descendientes y con los supervivientes del terror. Así, Almirón, que por edad vivió los años de la dictadura desde la tardía infancia, decide enmascarar su incursión en el mundo de la militancia compartiendo su protagonismo con el de Severini. Esposa de un desaparecido y exiliada en Brasil hasta el fin del Proceso, la ex montonera que protagoniza el documental de Almirón militó durante los años setenta en la Juventud Peronista y Montoneros de la zona Oeste de la provincia de Buenos Aires, concretamente en el barrio obrero de Villa Ángela, en Castelar, partido de Morón. Fue ésta una zona fuertemente castigada por la tortura, la muerte y la desaparición, en tanto que en ella operaron básicamente militantes de base y, por lo tanto, el grupo más vulnerable a la represión militar. De hecho, el miedo todavía anida en los pocos que se salvaron cuando Almirón acude al lugar con su cámara y la compañía de Severini. «La gente de Morón no quería hablar, no querían recordar lo que estaba pasando», reconoce la directora en una nota sobre la película publicada en *Página /12* (Blejman, 2004). Sin embargo, el peso de este olvido promovido por la amenaza y el recelo no impidió que ambas mujeres persistieran en su búsqueda de recuerdos, experiencias y sensaciones de antiguos militantes revolucionarios. «Severini piensa que

el *Hoy* existe como consecuencia directa del *Ayer* y necesita buscar respuestas», informa Almirón a este respecto, en el texto sobre la película anteriormente referido. También ella considera que el débil equilibrio en el que trata de sobrevivir la sociedad contemporánea argentina es un claro reflejo de las atrocidades en las que ésta acabó sumida durante los años que duró el régimen militar. «Hoy pueden verse las consecuencias directas de lo sucedido en el '76. Hoy más que nunca se exponen con claridad las huellas del enemigo», declara la cineasta en otra ocasión (Blejman, 2004).

Así pues, alternando sus reflexiones con las de esta mujer de la generación anterior, que es quien se encarga de conducir la narración y de entrevistar a los testimonios que todavía viven en Morón y que, como Almirón, apenas deja entrever su rostro a lo largo de la cinta, la realizadora y montadora argentina logra conformar un relato a dos voces que, en su alternancia, vuelve ostensible la distancia generacional que opera en todo acto de posmemoria: «Crecí a la sombra de una generación eufórica. Lo que me tocó en suerte fue otro tiempo», reconoce la directora al principio de la película, antes de darle la palabra a Severini y mientras de fondo se escucha el anuncio oficial de 1976 de la toma de poder por parte de los militares. La incursión de ese 'yo' ostentado por Almirón tiene lugar, pues, desde una voz que, pese a ubicarse en el espacio extradiegético y ceder su puesto a la de Severini y sus ex compañeros, va reapareciendo a lo largo de la banda sonora del film. Así, cada vez que aparece un nuevo testimonio en pantalla, es la cineasta quien lo presenta a los espectadores: «Ella es María, la hija de Sonia; encontró el cuerpo de su padre en el '98», dice en una ocasión. «Iván Roqué es hijo de un montonero muy famoso», comenta justo antes de que el hermano de la directora de *Papá Iván* empiece a hablar ante la cámara.

En el proyecto cinematográfico de Almirón son tres, pues, los lugares desde los que se lee el pasado de la dictadura y sus efectos en el presente. Por un lado, el lugar que ocupa el poder institucional, representado (y nunca mejor dicho) a través de las imágenes de archivo registradas bajo la mirada controladora y censorista del gobierno fáctico del Proceso. Se trata de fragmentos de noticias y discursos de la época que Almirón decide confinar o bien en la banda sonora del film o bien en el pequeño monitor del ordenador con el que está editando su documental. Por otro lado, el lugar en el que se erige, a modo de vestigio, el superviviente, encarnado en la figura de Severini y en la del resto de los ex montoneros que participan en la película. Y, finalmente, el lugar que habita la propia cineasta, un espacio que comparte, como

especificaremos a continuación, con algunos de los hijos de desaparecidos de Morón, todos ellos integrantes de una generación que, además de escuchar, también pregunta. En realidad, a esta tríada de lectores de la historia podríamos añadir un cuarto componente, pues, de algún modo, los desaparecidos cobran un protagonismo nada desdeñable en el documental. Evocados en muchas de las declaraciones de Severini y sus compañeros de partido, algunos de estos ausentes recuperan su antigua visibilidad mediante las *home movies* que los muestran jóvenes y felices y que Almirón incluye en el montaje de su película. El fragmento más representativo en este sentido es aquel en el que una joven Severini aparece sonriendo junto a su esposo, víctima mortal de la represión militar. «Su única imagen plena está en esa filmación casera. Está junto a Rómulo, su marido, asesinado en el 77», explica la voz de la cineasta, refiriéndose al que será el plano más recurrente del film.

En *El tiempo y la sangre* la distancia generacional a la que nos hemos referido más arriba no se explicita únicamente a través de la presencia velada de Almirón, sino también en la elección que ésta hace de los testigos que participan en el film. Así es, a diferencia de lo que a simple vista pudiera parecer, y contrariamente a documentales testimoniales sobre el Proceso como *Cazadores de utopías* o *(h) historias cotidianas*, el relato de la dictadura y sus secuelas no está conducido por una sola generación —esto es, únicamente por los ex militantes o únicamente por los hijos de éstos. En *El tiempo y la sangre* la voz de la cineasta, unida a la de los hijos de desaparecidos que aparecen en el documental como testigos en segundo grado del trauma de la dictadura —o como «testigos de los testigos directos de la época» (Amado, 2005: 118)—, rompe el lenguaje institucionalizado y nostálgico de la militancia —que el documental, por otro lado, también contempla. Así pues, en su película documental Almirón —que no es huérfana ni exiliada pero sí pertenece a una franja generacional similar a la de esos testigos-hijos— incluye, a modo de contrapunto, el albor de una nueva mirada que indaga, reflexiona y cuestiona los planteamientos de la generación precedente. «¿Por qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otras?», interpela desafiante Juan Manuel Villareal, un hijo de padre desaparecido, a los pocos ex montoneros de Morón y Haedo que sobrevivieron a la masacre dictatorial y que ahora se han reunido para ofrecer su testimonio a Severini y Almirón. «Teníamos hijos porque la vida va para adelante, nunca para atrás, y porque creíamos verdaderamente que íbamos a hacer la revolución y no pensábamos que nos iban a matar a todos», responde Luis Fucks, uno de ellos.

«Todo el mundo que lo conoció me dice: ‘Tu viejo realmente era impresionante’, pero, bueno, por otra parte está también que nos dejó, ¿no?», plantea el hijo del dirigente montonero Juan Julio Roqué. «Preferimos arriesgar que reflexionar. Queríamos llegar pronto al fin y confiamos en la suerte. Jugábamos con el destino y él hizo lo mismo con nosotros», parece que le responda Severini en el texto que escribió para la película, en el cual siempre se refiere a su experiencia desde una significativa primera persona del plural –esto es, desde ese ‘nosotros’ por el que muchos de los jóvenes de los setenta lucharon hasta perder la vida.

Como ocurrirá en *Papá Iván* o en *Encontrando a Víctor*, también en *El tiempo y la sangre* se materializa en interrogaciones de respuesta poco consoladora la demanda de la segunda generación por un amor materno-paternal aniquilado por la represión totalitaria. La generación de los ex militantes apela a los ideales y a la magnitud descarnada de la violencia estatal para justificar, de algún modo, la orfandad afectiva –y vital– que padece la generación de los hijos. Ésta, por su parte, persiste en su empeño por conocer la versión completa de una historia de la que hasta entonces ha dispuesto únicamente de pequeñas dosis de información y muchas mentiras piadosas. Con las siguientes palabras lo considera Ana Amado en su reflexión sobre *El tiempo y la sangre*, contenida en *La imagen justa*, su libro sobre cine argentino y política:

Si el relato de los mayores, con la lengua al sesgo de la patria o en nombre de la idea de revolución, recupera escenas de la gesta heroica que motorizaba su accionar juvenil en el pasado, la narración de los hijos refiere a las consecuencias de esa elección, en tanto testigos de los violentos secuestros de sus padres y como damnificados por la tragedia de su ausencia y desaparición (2009: 199).

Esta narrativa de la contradicción, del reproche y, a la vez, del homenaje velado, se complementa en este documental mediante la inclusión descarada de los titubeos y frases a medio terminar de los testimonios de los hijos y los supervivientes entrevistados por Severini y filmados por Almirón. En efecto, de modo similar a las partidas del *Simon* –un juego de mesa que no por casualidad va apareciendo a lo largo del film y que está dirigido a ejercitar la memoria mediante la secuenciación mecánica e inevitablemente finita de colores y sonidos–, el relato mnemotécnico de los testimonios de *El tiempo y la sangre* recorre tentativas, olvidos, retrocesos y correcciones antes de decidirse a pulsar el supuestamente correcto botón de la memoria. «¿Está para que pueda salir al aire? Es que yo tengo una pequeña introducción», pregunta al equipo de

producción de la película Tino Moglie, uno de los ex militantes supervivientes que años después volverá a prestar testimonio en el documental de Nicolás Prividera. Como en *Los rubios*, en *M* o en *En memoria de los pájaros*, pues, Almirón no quiere –porque por otra parte no puede– unir las piezas sueltas de ese rompecabezas en que se convierte su búsqueda en el Oeste argentino, sino más bien todo lo contrario, prefiere, como señala Amado, «registrar materialmente el modo espasmódico y discontinuo con que la nueva generación recibe los relatos» (2009: 201). De ahí se explica también que la realizadora argentina rechace convertir sus testimonios en ‘cabezas parlantes’ y decida incluirlos mediante tomas cortas y cerradas. Detalles de unas manos preparando un mate o sosteniendo un cigarrillo o planos que se centran en la boca o los ojos del testigo traducen en pantalla la concepción que la cineasta tiene de que toda transmisión de conocimientos y experiencias es, obligatoriamente, incompleta.

Paralelamente a la consideración del ‘material en bruto’ –esto es, las enunciaciones dudosas, erradas o simplemente mal formuladas– como tomas perfectamente válidas a la hora de llevar a cabo el montaje final, *El tiempo y la sangre* incluye también otro tipo de escenas poco usuales en el cine documental tradicional. Nos estamos refiriendo a las ficciones animadas, un recurso idóneo –tal y como veremos al reflexionar sobre la presencia de los Playmobils en *Los rubios*– tanto para aliviar la carga de solemnidad que el tratamiento sobre la memoria de la dictadura pudiera comportar, como también para representar visualmente el imaginario infantil sobre esa época de terror y muerte. En el caso que nos concierne, la animación corre a cargo de María Giuffra, hija de Severini y Rómulo Giuffra, secuestrado en Morón en febrero de 1977, cuando ella tenía seis meses. Autora de *La Matanza* –un cortometraje animado realizado a partir del expediente policial sobre la muerte de su padre que fue hallado en 1998 en el archivo de la Cámara Federal–, y de *Los niños del Proceso* –una serie de pinturas en las que trata de retratar su historia de orfandad y la de sus compañeros de H.I.J.OS.⁸–, en *El tiempo y la sangre* la joven artista añade al testimonio de su madre su percepción de esos años a través de dibujos gráficos y de composiciones fotográficas y pictóricas animadas. Así, la sangre derramada en las decenas de asesinatos evocados por la ex militante montonera está simbolizada en el rojo de sus telas, mientras que la crueldad del Proceso la

⁸ En palabras de Giuffra la muestra, que fue exhibida en la sala José Luis Cabezas del Congreso de la Nación y en el Centro Cultural Plaza Defensa, en Buenos Aires, trata de reconstruir «mi versión de nuestra historia, la historia de cómo nosotros, siendo bebés o niños, tuvimos que cargar con sangre, muerte o robo de identidad, exilio, soledad y tristeza» (Durán, 2008: 140).

representa mediante la serie fotográfica que capta a un gato destrozando con perfidia a una paloma indefensa. Finalmente, y con el fin de ilustrar su propia experiencia como hija de desaparecido y de exiliada política, Giuffra convierte al responsable del secuestro de su progenitor ya no en una nave extraterrestre –como hará Carri–, sino en la Mujer Maravilla, la mítica superheroína cuyo poder le sirve en este caso para transformar en humo el cuerpo de Rómulo Giuffra. De nuevo, pues, la evocación de la dictadura se presenta en el documental de Almirón por dos canales generacionalmente distintos que, como tales, apuntalan y elaboran el relato del pasado a partir de postulados estética y narrativamente contrapuestos: Severini recurre fundamentalmente a la palabra y al recuerdo, mientras que Giuffra prefiere el trabajo de la imagen y la representación artística del mundo mágico y siniestro de las historietas para niños. En este punto es preciso destacar que, mientras que Giuffra es la responsable del grafismo de *El tiempo y la sangre*, la dirección musical del documental corre a cargo asimismo de un hijo de desaparecidos, en este caso de Diego Hobert. Cabe decir que Hobert también participa en el documental como testigo y que, igual que hará Giuffra con su cuaderno de dibujo y la propia Almirón con su programa de edición digital, lo veremos con su guitarra en pleno trabajo compositivo⁹.

Además de incorporar a las declaraciones de los testimonios las animaciones de Giuffra y las imágenes de archivo a las que hemos hecho alusión en líneas anteriores, Almirón tiene en cuenta para su documental otro tipo de materiales. Unos, como las *home movies* y las fotografías familiares, pertenecen al orden de lo fáctico y, como vimos, son un recurso visual muy común en el cine testimonial. Otros, como los breves fragmentos extraídos de películas de Hollywood, así como los planos reciclados de la serie animada *Meteoro*, remiten al orden de la ficción. Así es, Almirón elige escenas de películas del cine de western, en una clara voluntad de comparar la historia de violencia de Morón con aquella que se representa en el lejano Oeste americano. Tras el estreno del documental en el BAFICI, Almirón reconoció haberse inspirado en *Solo ante el peligro* (*High Noon*), un western dirigido en 1952 por Fred Zinnemann. «Quería jugar con esa idea de que en el Oeste andaban a los tiros y no quedó nadie vivo», explicó para *Página/12* (Blejman, 2004). Por lo que a la elección de la clásica serie de dibujos animados se refiere –imágenes que la cineasta reproduce al inicio del documental,

⁹ Esta inclusión del proceso creativo y de filmación dentro del desarrollo mismo del guión cinematográfico la hallaremos también en *Los rubios*.

mientras en off se escucha uno de los comunicados de la Junta Militar—, éstos apelan sin duda a la infancia de la cineasta, transcurrida durante la dictadura. «Mientras afuera todo estallaba, mi vida era impasible gracias a Meteorito y al Agente 86», escribe en el dossier de presentación de su película. Igual como sucede en otros trabajos a los que nos aproximaremos más adelante —como *M* o *Los Rubios*—, estos fragmentos funcionan como un recurso intertextual —y por ello crítico, reflexivo y abierto a la invención y combinación de formas— que se ha convertido en algo habitual en el cine documental posmoderno. Asimismo, Almirón presenta toda esta amalgama de sonidos e imágenes de distinta índole y procedencia de manera ciertamente convulsiva. A menudo recurriendo al montaje acelerado y discontinuo, el modo en que la cineasta organiza los distintos materiales audiovisuales que conforman *El tiempo y la sangre* apela, desde lo puramente formal, a una posmemoria que, como tal, incurre muchas veces en un relato intermitente e inconexo, cuando no contradictorio. Y es que a Almirón le interesa poner de relieve precisamente los puntos de sutura que unen y al mismo tiempo distinguen el decir de dos generaciones que hablan la «lengua de la pérdida» (Amado, 2009: 201): la de los que militaron en los setenta —una generación que terminó renunciando a toda esperanza de hacer la revolución— y la de sus hijos —que también perdió algo igual o incluso más valioso: la posibilidad de crecer bajo la protección y el amor de quienes les dieron la vida.

0.5. El viaje disléxico.

Diario argentino, de Lupe Pérez García

Residente en Mataró, provincia de Barcelona, desde el estallido de la profunda crisis económica que sufrió Argentina a finales de 2001, Lupe Pérez García realiza, con *Diario argentino*, uno de los documentales más claramente performativos dentro del cine contemporáneo dirigido por esa ‘segunda generación’ de argentinos a la que nos hemos referido en páginas anteriores. La explicación la hallamos no sólo en el título mismo de la película (el ‘diario’ remite a una escritura fílmica planteada desde una reflexiva primera persona y el adjetivo ‘argentino’ apela a una nacionalidad –la de la directora– a la que ésta interpelará durante su vuelta a los orígenes, esto es, en sus vacaciones en Mar del Plata), sino también en dos elementos claves contenidos en su despliegue narrativo: por un lado, el indiscutible protagonismo de su directora y de su historia de vida (su pequeño problema de dislexia, su infancia en plena dictadura, la separación de sus padres, la muerte de su progenitor, su doble maternidad o su traslado a España vienen referidos a lo largo de la cinta a través de una voz en off en primera persona); y, por otro lado, la sofisticada y artificiosa puesta en escena de un guión que, al menos en lo que al ‘papel’ de Pérez García se refiere, podría corresponder perfectamente al de una película de ficción. «A mí se me ve ‘actuando’, pero el resto de los entrevistados dan respuestas sin repeticiones ni preparación alguna», aclara en una entrevista (Bianco, 2008).

Pese a ser una iniciativa del Master en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra y ser una coproducción hispano-argentina¹⁰, la acción de *Diario argentino* transcurre, mayoritariamente, en un sólo escenario: la ciudad balnearia de Mar del Plata. Es allí donde Pérez García, que desde niña es incapaz de distinguir la izquierda de la

¹⁰ Es significativo señalar que, cuando Pérez García cursó el Master de la UPF éste tenía como tutor a Joaquim Jordà, autor de documentales performativos como *Más allá del espejo* (2006), su último trabajo. De hecho, en la edición anterior a la que cursó la directora de *Diario Argentino* surgió otro documental en primera persona, *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2003), de cuyo montaje se encargó precisamente Pérez García. Producido por la productora catalana Impossible Films y la argentina Rizoma, *Diario argentino* ha recibido el apoyo del INCAA (El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), en Argentina, y del ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals) y el ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) en España. En este caso, la proporción de las contribuciones respectivas para los coproductores de España y de Argentina fue, respectivamente, del 80% y del 20% del presupuesto.

derecha, viaja en 2004 para, según ella, tratar de encontrar el origen de su confusión – un problema que, en sus propias palabras, «no es físico ni fisiológico», sino que, «como todos los traumas», proviene de su infancia. Sin embargo, la búsqueda que emprende Pérez García por los recovecos de su memoria y la de sus amigos y familiares más cercanos se enmarca dentro de otra investigación de mayores dimensiones: aquella a partir de la cual va trazando, como si se tratara de los apuntes tomados en un cuaderno escolar, la historia política de la Argentina de los últimos treinta años. Así, los distintos episodios de su «novela familiar» –como así se la tildó en la reseña publicada en *Página/12* (Bernades, 2008)– corren en paralelo a los grandes hitos (y desgracias) del país: el tercer aniversario de Pérez García, celebrado el 20 de junio de 1973, coincide con la masacre de Ezeiza («yo cumplí tres años y Perón regresó del exilio», explica en voz en off, mientras en pantalla se alternan fotografías que la muestran de pequeña con imágenes de archivo del mítico dirigente argentino)¹¹; la vuelta de las primeras vacaciones que pasó con su padre, después de que éste se divorciara de su madre, tuvo lugar en la misma fecha en que Argentina y el Reino Unido entraron en guerra («cuando volvimos del viaje a Miami (...) yo estaba sorda y Galtieri había invadido las Malvinas», reconoce más adelante, recurriendo a la misma combinación del álbum familiar con el fragmento de noticiario); la restauración democrática, con la victoria del partido radicalista en detrimento del justicialista, ocurre a finales de 1983, justo cuando una adolescente Pérez García veranea por primera vez con el nuevo compañero sentimental de su madre («mi papá estaba muerto de celos de Mario y encima el peronismo había perdido», afirma en otro momento); el fallecimiento de su padre, víctima de un fallo cerebrovascular acaecido en diciembre de 1995, sucede tras la reelección de Carlos Menem como Presidente de la Nación («la última vez que lo vi de pie estaba gritándole

¹¹ Esta secuencia es ciertamente relevante, en tanto que en ella la leve dislexia de la realizadora preconiza en su recuerdo algo que terminaría sucediendo después. Residente en Tapiales, un barrio obrero situado a mitad de camino entre Ezeiza y el centro de Buenos Aires, Pérez García hubiera podido ser testigo del recorrido que en 1973 el general Perón tendría que haber hecho por la avenida a la que daba el balcón de su casa el día en que regresó a la Argentina tras dieciocho años de exilio. La imaginación de la cineasta, junto con el trastorno de orientación que padece, crean en ella un falso recuerdo: el del líder político saludando a lo largo de la autopista Riccheri, de izquierda a derecha según la perspectiva de Pérez García (y no al revés, trayectoria que, de haberse dado si finalmente Perón no hubiera aterrizado en Morón sino en Ezeiza, hubiera sido la más lógica). En su memoria, por lo tanto, Perón no regresaba al país, sino que se estaba yendo de él –cosa que, por otro lado, haría con su muerte el primero de julio de 1974. En palabras de Pérez García, «de este intento de mi memoria de suavizar la historia, para digerirla mejor, surgió la película» (Bianco, 2008).

a la televisión: ‘¡Menem y la reputa madre que te parió!’», explica más adelante, refiriéndose al desencanto de su progenitor con respecto a la gestión política del máximo responsable del partido peronista); asimismo, la felicidad por su reciente maternidad, en abril de 1999, viene acompañada de la alegría de poder ser testigo, en diciembre de ese mismo año, de la victoria de Unión Cívica Radical y el FREPASO, con la consecuente investidura de Fernando de la Rúa como presidente y de Chacho Álvarez como vicepresidente de Argentina («en 1999 tuvimos a Yuri y nuestro primer triunfo político: después de diez años con Menem, hubo elecciones y ganó la Alianza», detalla la cineasta, mientras en pantalla la vemos sonriente con su familia, en medio de una expectante multitud preparada para aclamar, en Plaza de Mayo, a su nuevo líder político; y, finalmente, su desilusión por la renuncia de Álvarez de su cargo —«el hombre en quien depositamos toda nuestra confianza»— y la decadencia de un país abocado a la debacle de 2001, son contemporáneas a su segundo embarazo y a su decisión de abandonar Argentina e instalarse en España («me gusta pensar una Argentina, pero esa Argentina por lo general termina mal; por eso agarré el primer avión»). Así, pues, entrelazando en el texto, pero también en la imagen —pues las imágenes de archivo se alternan con fotografías familiares y fragmentos de videos familiares, y éstas, a su vez, lo hacen con escenas registradas expresamente para el documental—, lo personal con lo político, lo íntimo con lo público, lo solemne con lo cómico, lo nimio con lo relevante y, en definitiva, la memoria con la H/historia —ésta con minúsculas y con mayúsculas—, Pérez García propone una especie de viaje iniciático cuyo final no lo cierran iluminadoras respuestas sino, como señala Ángel Quintana, «la posibilidad de trazar un camino del que acabe surgiendo una identidad» (2007: 27).

Considerado por la propia cineasta como una «comedia hiperrealista» (Bianco, 2008)¹², la concisa y cuidadosa puesta en escena del film reúne a un conjunto de personajes que, a diferencia de la mayor parte de documentales testimoniales sobre el Proceso, no tienen una vinculación directa con el horror totalitario —pues no son ni ex represores, ni familiares de desaparecidos, ni ex militantes montoneros. Es precisamente en esta selección de los testigos que *Diario argentino* se distancia de las películas que centrarán nuestro interés en los próximos capítulos. Así es, mientras que

¹² «El uso del humor (en la lógica del personaje que narra, en la asociación de ideas que elabora, en su incapacidad para discernir los recuerdos reales de los ficticios) intenta brindar una mirada alternativa, banal en el mejor de los sentidos, sobre la historia política que nos ha tocado vivir», señala Pérez García en el dossier de prensa de la película (2006: 4).

en el resto de los documentales que integran nuestro corpus fílmico los cineastas —ellos mismos víctimas de la represión, en tanto que hijos de desaparecidos y/o exiliados— recuperan la palabra de quienes en principio pueden revelarles ciertos pasajes del pasado traumático que hasta entonces habían permanecido en penumbra, podríamos decir que Pérez García incorpora en su ‘diario’ la figura del testimonio casi exclusivamente para reforzar, si cabe todavía más, la sobreactuada presencia que ella adquiere en la cinta. A diferencia de Roqué, de Bruschtein o de Prividera, por citar sólo algunos nombres, Pérez García no recaba declaraciones, anécdotas y relatos en busca de una respuesta que de algún modo compense un vacío vital, una ausencia insustituible, sino que su viaje a su tierra natal tiene como fin la realización misma del documental que lo incluye. De ahí que las entrevistas y las conversaciones informales que mantiene con los distintos personajes de su película, más que modificar su posicionamiento ideológico y sus preferencias políticas, más bien lo que hacen es consolidarlas.

De entre la reducida pero heterogénea amalgama de testimonios que aparecen en *Diario argentino* destaca —tanto por su notable participación en el film como por el tipo de relación (tirante pero afectuosa, difícil pero tierna, confrontada pero socarrona) que con él establece Pérez García— el de María Teresa García, su madre. Profesora de Historia retirada, esta mujer que se niega a ver películas sobre la última dictadura («es una época muy triste que los argentinos tratamos de no recordar»), le espeta a su hija, quien, a diferencia de ella, quiere conocer todos los detalles de esos años) emprendió un exilio interior a Mar del Plata después del ‘corralito’ —un desastre económico que le hizo perder, como a gran parte de los argentinos, todos sus ahorros. Quizás por ‘deformación’ profesional, quizás simplemente por el vínculo genealógico que las une, es con ella con quien Pérez García trata, como así lo reconoce en el dossier de prensa de la película, «de asuntos colectivos de una manera estrictamente personal» (2006: 4). «¿Por qué vos votaste a Menem en el ‘89?», le pregunta en una ocasión, ansiosa por saber las razones que impulsaron a su madre a apoyar a uno de los presidentes más nefastos, según ella, de la historia del peronismo. «¿Vos tenés un cuchillito para clavarme en el estómago?», se queja a su vez María Teresa. Y más adelante argumenta que el éxito de aquellas elecciones se explica porque «no se votó a Menem», sino que «se votó a la idea de lo que se podía hacer a partir de ese movimiento». Con esta evidente interpelación a los ‘errores’ cometidos por su progenitora durante la

democracia, Pérez García parece querer dejar claro que su tendencia a confundir la izquierda con la derecha (política, en este caso) es un legado que va heredándose de una generación a la otra. De igual modo que la memoria, también las distorsiones que ésta provoca en el presente se transmiten, pues, de padres a hijos¹³.

En la mayoría de las escenas en las que la cineasta discute de política con su madre, interviene Mario Bernich, su padrastro. Considerándose a sí mismo como «el último marxista» (Pérez García, 2008: 5), este militante de izquierda es el único de los actores sociales de *Diario argentino* que fue secuestrado por las Fuerzas Armadas, en su caso durante tres días. «No pensé que salía vivo», se sincera ante su mujer y su hijastra, para luego quejarse de todos aquellos que pensaron que si lo habían liberado había sido porque se había ‘quebrado’ –es decir, había delatado a otros compañeros de partido. En una de las escenas verbalmente más tensas del film, Bernich ataca frontalmente el posicionamiento de Pérez García y una amiga de su misma generación frente a la política de Hugo Chávez. Acérrimo defensor del dirigente venezolano, pues para él es el ejemplo de lo que debería ser un «gobierno nacional democrático latinoamericano y revolucionario», Bernich termina despotricando contra la clase liberal argentina a la que ellos pertenecen –la cineasta incluida–: «Somos progresistas, un carajo. (...) Somos discriminadores, somos lo peor, de lo peor. ¿Por qué? Porque nos gusta vestarnos, nos gusta esto, nos gusta aquello, nos importa un carajo los pobres (...)», concluye. La incompreensión de Pérez García y de su amiga por lo que la idea de ‘revolución’ puede suponer en alguien que, como Bernich, fue protagonista directo del clima de violencia política de los años setenta, las empuja a guardar silencio y, finalmente, a levantarse de la mesa del restaurante en el que estaban cenando con el matrimonio. De nuevo, pues, tiene lugar una confrontación ideológica –una incompreensión, si se quiere– entre la cineasta y sus mayores.

Además de la presencia protagónica de María Teresa y Mario, en esta especie de relato familiar y político que es *Diario argentino* intervienen otros testimonios que, si bien no son tan significativos en el devenir de la trama, tampoco puede decirse que su presencia en ella sea irrelevante. Nos estamos refiriendo a la participación de Ariana Spinelli y de Gerardo Almirón. Spinelli es socióloga de formación y consultora de mercados de profesión, pero en la película ejerce únicamente de amiga íntima de la

¹³ Es sintomática a este respecto la conversación telefónica que la cineasta mantiene con su marido, quien, desde su domicilio catalán, le comenta que han recibido una nota de la escuela de Yuri en la que les comunican que al pequeño «li costa distingir entre dreta i esquerra».

directora. Generacionalmente perteneciente al mismo grupo que Pérez García, Spinelli se opone a ella en varios aspectos. A diferencia de la cineasta, después de la crisis no quiso dejar Argentina, no entiende cómo su amiga puede plantearse la posibilidad de hipotecarse durante treinta años por la compra de un piso en España y, ella sí, «siempre entendió la diferencia entre la izquierda y la derecha», tal y como así lo comunica la voz en off que conduce la acción documental. Con ella Pérez García no habla de la dictadura ni de otros desastres históricos, sino de algo que la atañe mucho más directamente, esto es, su exilio y el interés que su viaje a Mar del Plata ha despertado en ella por regresar definitivamente a Argentina. Se trata, sin embargo, de un interés ficticio, ‘interpretado’, pues de hecho la decisión de volver temporalmente a su país de origen no se asienta en una necesidad real de aclarar adónde va a vivir en el futuro, sino, como ya dijimos, de filmar lo que será su ópera prima.

Otro de los personajes que intervienen en *Diario argentino* es el de Gerardo Almirón. Almirón es el instructor de buceo de la cineasta, que después del accidente que tuvo a los diez años practicando submarinismo con su padre (le sangró la nariz y se quedó un poco sorda) decide volver a sumergirse en el mar. Pese a su miedo atroz a ese deporte, Pérez García consigue finalmente lanzarse al agua, ahora bajo las órdenes y la vigilancia de un ex combatiente de la guerra de las Malvinas que con diecinueve años se alistó voluntariamente al ejército¹⁴. La imagen de la cineasta buceando es altamente metafórica, pues tiene algo de búsqueda identitaria, de re-presentación de un pasado (personal, pero también colectivo) que quizás subyace oculto en el fondo de ese océano profundo que es la memoria¹⁵.

¹⁴ De hecho, la escena que recoge la inmersión de Pérez García en la costa de Mar del Plata roza la caricatura. Embutida en un traje de neopreno y manteniéndose de pie, no sin dificultades, sobre una plataforma flotante, la cineasta transmite a su madre su pánico a lanzarse al agua, idénticamente a cómo lo haría una niña pequeña: «Mamá, tengo miedo, mamá», grita la joven. «No me vengas con eso ahora, volvete. Y si es peligroso, jorobate, yo no puedo hacer más», le responde desde la arena María Teresa, que no ve con buenos ojos que su hija se haya apuntado a hacer un curso de submarinismo.

¹⁵ Una imagen parecida la encontramos también en *Nadar*, el documental subjetivo y de búsqueda de Carla Subirana al que hicimos alusión en el primer bloque de la presente investigación. Allí la joven cineasta aparece en varias ocasiones nadando o buceando en las aguas de una piscina cubierta. «El agua es la memoria. Nadar para reencontrarse con ella, un zambullido en busca de unas respuestas imposibles e intangibles... El agua como el primer líquido presente en nuestras vidas, el amniótico, al que vuelvo para reconciliarme con lo más primigenio, con lo más esencial. Es un punto de partida del presente, una necesidad física que se traduce en un medio para simbolizar todo un viaje interior hacia un pasado tan escurridizo como una pastilla de jabón», sostiene en una entrevista (Cáceres, 2008). Otra película que utiliza la figura del agua en similares términos es *La quemadura* (René Ballesteros, 2009). Esta película,

Finalmente, y pese a no aparecer directamente en su película, el padre de Pérez García –el gran ausente de su árbol familiar–, también cobra un peso fundamental en el documental. Fallecido cuando la cineasta tenía veinticinco años, su malogrado progenitor es evocado por la realizadora en tanto que representa esa ambivalencia política que ella ha heredado y que, de algún modo, ha provocado su dificultad por distinguir entre la derecha y la izquierda. Ex analista de sistemas de la Policía Federal y peronista recalcitrante que murió renegando del gobierno menemista, el padre de Pérez García toma cuerpo en el film a través de las fotografías que la realizadora roba del álbum familiar para ilustrar visualmente el relato de su vida. También Carlos Essmann, el marido de Pérez García y director de fotografía del documental, adquiere, en tanto que personaje del mismo, un relieve un tanto fantasmal en las incursiones que realiza en el desarrollo de la trama. Así es, cuando Essmann interviene en el film lo hace básicamente a través de las llamadas telefónicas a España que la realizadora realiza desde Mar del Plata. Excepto en los videos caseros que conserva de los primeros años de vida de sus hijos y excepto en dos momentos grabados expresamente para la película (aquel en que la familia al completo se dirige al aeropuerto de Barcelona para despedir a Pérez García, justo al comenzar la cinta, y el que los reúne de nuevo a todos, en la escena final, el día que deciden ir de excursión), Essmann es, en el resto de *Diario argentino*, sólo una voz, la voz (curiosamente masculina) de la ‘conciencia’, de la ‘prudencia’, de la ‘lógica’. Es él quien, desde el otro lado del Atlántico, insiste para que su mujer realice los trámites pertinentes en el consulado para obtener los papeles en España; y es él también quien, la noche que la cineasta lo llama para comunicarle su idea de regresar a Argentina, prácticamente le cuelga el teléfono, alegando que es muy tarde para discutir sobre una decisión tan compleja como ésa. Como ella misma termina reconociendo, esa Argentina ideal a la que la cineasta desea volver «sólo existe en la imaginación» y «se construye en la distancia» (Pérez García, 2006: 6). Tal vez sea por ello que la realizadora decide terminar la película con una idílica escena, que transcurre una vez ha vuelto a España. En ella Pérez García comparte plano con sus hijos y su marido, con quienes ha ido a la montaña para disfrutar de un soleado día festivo. Mientras se carga al menor a las espaldas, la cineasta argentina sentencia en off,

de producción franco-chilena narra, en primera persona, la indagación del director alrededor de la figura de su madre, que abandonó el hogar (y el país) cuando él era un niño. Mientras avanza en su investigación, Ballesteros acude a una piscina donde un monitor le enseña a perder el miedo al agua y a nadar.

esperanzada: «Yuri, con cinco años, ya ha aprendido la lección: sabe la diferencia entre la izquierda y la derecha. Sólo espero que algún día pueda explicármela». Así pues, si bien su regreso a los orígenes de la memoria familiar y de la memoria histórica no le ha solucionado su curioso y disléxico problema, sí la ha conducido a otro punto distinto del que partió al comienzo de su diario, esto es, aquél en el que la mirada ya no se proyecta hacia atrás –hacia el pasado, hacia la generación anterior–, sino todo lo contrario: lo hace hacia delante, esto es, hacia el futuro que se intuye en la todavía inocente e infantil voz de la generación siguiente.

1. POSMEMORIAS EN TERCERA PERSONA

1.1. El 'yo' en los márgenes.

Andrés Habegger, Laura Bondarevsky y Benjamín Ávila

En el cuarto capítulo, titulado «Experiencia y argumentación», de su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Beatriz Sarlo reflexiona alrededor de los textos sobre la dictadura militar argentina que, recurriendo a la modalidad argumentativa, buscan «principios explicativos más allá de la experiencia», esto es, que prescinden de las reconstrucciones hechas desde la primera persona y que, por lo tanto, se distancian de los hechos incluso cuando quien firma estos discursos pueda haberlos vivido, o sufrido, en carne propia. Como ejemplos ilustrativos de esta tipología de enunciación y de aproximación a la historia, Sarlo recurre a *La bamba*, de Emilio De Ípola, y a *Poder y desaparición*, el ya citado ensayo que Pilar Calveiro publicó en 1998. Del primer texto, un estudio sobre la producción, la circulación y la recepción de los rumores en las cárceles que De Ípola escribió en 1978, justo después de que fuera secuestrado, torturado y luego encarcelado durante veinte meses en la prisión de Devoto y luego en la de La Plata, Sarlo elogia, entre otros aspectos, la precisión científica con la que el sociólogo argentino analiza, desde el ámbito de la semiótica y la teoría de la comunicación, este tipo de mensajes. Integrando su experiencia personal de ex presidiario únicamente en las notas a pie de página –y, por lo tanto, en un lugar subordinado, «fuera del cuerpo principal del texto» (2005: 102)–, De Ípola consigue, como argumenta Sarlo, algo en apariencia bastante difícil teniendo en cuenta su estrecha vinculación con el objeto de estudio, esto es, analizar su experiencia «como si fuera la experiencia de otro, colocándose en el extremo opuesto del testimonio, aunque su materia prima sea testimonial» (2005: 102). También Calveiro, secuestrada el 7 de mayo de 1977 y retenida durante un año y medio en distintos centros clandestinos de detención y tortura, lleva a cabo una operación similar en su escrupulosa investigación sobre los campos de concentración en Argentina, pues para ella se sirve, más que del horror que ella misma tuvo que soportar durante su detención ilegal, de la distancia analítica que le brinda el testimonio de terceros. Es a partir de la voz de éstos que Calveiro elabora definiciones, clasificaciones y categorías en todo lo relativo a la vida en los campos de tortura, presentándose así ante el lector ya no tanto como víctima o como prueba de esa

banalidad del mal –papel que implícitamente juega de todos modos, desde el momento en que en el prólogo, escrito por Juan Gelman, se detalla su condición de superviviente– sino, sobre todo, como investigadora y académica. «Su experiencia como prisionera habilita el manejo de otros testimonios, entre los cuales su experiencia está silenciosamente presente (el lector *sabe*) y al mismo tiempo elidida», apunta al respecto Sarlo. Y seguidamente añade: «Acallando la primera persona para trabajar sobre testimonios ajenos, desde una distancia descriptiva e interpretativa, Calveiro se ubica en un lugar excepcional entre quienes sufrieron la represión y se propusieron representarla» (2005: 114).

Si nos hemos detenido en el análisis de los ensayos de De Ípola y de Calveiro es precisamente porque el modo con el que ambos se aproximan al pasado totalitario se asemeja, en algunos aspectos, al que Andrés Habegger, Laura Bondarevsky y Benjamín Ávila eligen para construir sus respectivos documentales: *(h) historias cotidianas*, *Panzas y Che Vo Cachai* y, finalmente, *Nietos (Identidad y Memoria)*. Para empezar, y pese a pertenecer a una generación distinta, la biografía de los tres cineastas está marcada, como la de Calveiro y la de De Ípola, por la represión militar: el padre de Habegger, Norberto, subdirector del diario *Noticias*, considerado el órgano periodístico de Montoneros, fue secuestrado y desaparecido en agosto de 1978 en Río de Janeiro víctima del Plan Cóndor, después de visitar a su ex mujer y a su hijo, quienes residían en México; Bondarevsky nació en Ginebra en 1979, una ciudad que acogió a sus padres montoneros y en la que vivió hasta los cinco años de edad cuando, restablecida la democracia, la familia pudo regresar a Argentina; y, finalmente, Ávila, cuya madre también desapareció durante la dictadura, tuvo que esperar hasta 1985 para poder conocer a su hermano apropiado. Teniendo en cuenta estos datos, y considerando que las producciones culturales realizadas desde los marcos de la posmemoria tienden a hacer explícita esta conexión tan profunda, personal y emotiva con el pasado, sorprende que estos tres realizadores hayan optado por enmascarar en sus trabajos filmicos sus respectivas vivencias tras la neutralidad aparente de la tercera persona, esto es, de la voz del ‘otro’. Y decimos aparente porque, en efecto, si bien a primera vista ese ‘yo’ tan visible en el resto de los documentales que conforman nuestro corpus queda en estos tres casos prácticamente borrado, hallamos en ellos ciertas muescas hechas desde un ‘nosotros’ conducido por cada una de estas tres individualidades. Así, e igual que notábamos en *Poder y desaparición* –en el que, recordemos, la memoria vivencial de su

autora está «silenciosamente presente» entre las líneas del texto— y en *La bamba* —en el que De Ípola ubica su experiencia como ex detenido en el discreto y marginal segundo plano de la nota al pie de página—, también las subjetividades de Habegger, Bondarevsky y Ávila se cuelan en los fotogramas de sus películas. Ya sea en la elección de los actores sociales que prestan su testimonio en el documental, ya sea en el modo en que éstos son explícita o implícitamente interpelados por la cámara —y, en algún caso, por las preguntas y comentarios del propio documentalista—, ya sea en los usos que hacen de los materiales de archivo con que acompañan las entrevistas, en *(h) historias cotidiana*, en *Panzas* y *Che Vo Cachai* y en *Nietos (Identidad y Memoria)* la polifonía de voces, soliloquios, argumentos y confesiones que los componen se encuadran, en su amplia mayoría, en una misma tonalidad: aquélla que caracteriza al sentimiento colectivo y colectivizante que arroja sobre la sociedad contemporánea la lectura que la generación de los hijos de desaparecidos hace del pasado dictatorial que vivieron y sufrieron sus padres. No es extraño en este sentido que, en declaraciones a los medios de comunicación, hechas con motivo del estreno o reestreno de sus obras, todos estos cineastas se incluyan —ahora sí, desde un ‘nosotros’ manifiesto— en el mismo bando del que forman parte los protagonistas de sus historias documentales. «Quería hablar de nuestra generación, de los que sufríamos la violencia cotidiana, el secuestro y demás atrocidades siendo niños», reconoce Habegger para *Página/12* (Bianco, 2001: 31). «Cuando empecé a filmar, a comienzos de 2001, tenía 21 años y una necesidad impulsiva de contar estas historias. Quería no alejarme de lo que contaba, sino involucrarme, porque es un poco mi historia», declara Bondarevsky en una entrevista (Blejman, 2003). «Hablamos los hijos y el tema resurge con otros enfoques. Espero que la película ayude a escribir la historia de nuestro país», corrobora por último Ávila (Loma, 2004).

De todos modos, hay un aspecto fundamental en los trabajos de estos realizadores que difiere del planteamiento que hallamos en *La bamba* o en *Poder y desaparición* y que también se opondrá, como detallaremos más adelante, a algunos documentales presentes en este bloque, como serían, de forma muy clara, *Los Rubios* o *M*. Nos estamos refiriendo al distinto papel que en unos casos y en otros juega la figura del testimonio. En efecto, mientras que éste resulta subsidiario en Calveiro y, sobre todo, en De Ípola —pues recordemos que en sus respectivos ensayos, y como señala Sarlo, «la experiencia no se rememora, sino que se analiza» (2005: 110)—, y se vuelve

crítico y reflexivo en Carri y Prividera, en Habegger, Bondarevsky y Ávila resulta una pieza protagónica y fundamental. Efectivamente, si algo predomina en las películas de estos tres jóvenes realizadores es, sin lugar a dudas, esa tendencia a la rememoración tan característica del giro subjetivo al que nos referimos al inicio de esta investigación y que tanto impulso ha adquirido en la posmodernidad. Tal y como comprobaremos cuando pasemos a analizar cada una de estas producciones, en todas ellas la subjetividad de los hijos, abuelas y demás familiares que imprimen allí su cuerpo y su palabra se coloca en el centro mismo del hilo argumental de estas obras. Prescindiendo de una voz *over* omnicomprendiva –y por ello didáctica, unilateral e incuestionable–, los trabajos de Habegger, Bondarevsky y Ávila están animados por un crisol de voces que, sin embargo, tiende igualmente a la unificación. En efecto, a diferencia de otros documentales presentes en nuestro corpus –como sería el caso paradigmático de *Los rubios*–, los documentales que ahora nos ocupan, si bien pretenden ser, de algún modo, exploraciones de un decir relativamente nuevo (el de aquellos que, si bien heredaron de la generación precedente la memoria de la última dictadura, ansían resignificarla a partir de su presente y su experiencia particulares), no dejan de contribuir a una memoria que podríamos tildar de ‘oficialista’, a saber, aquella que surge o que es afín al posicionamiento ideológico de H.I.J.O.S –y, en el caso de *Nietos (Identidad y memoria)* también al de Abuelas de Plaza de Mayo. Hermanándose en su mayoría con la generación anterior –y, concretamente, con la opción revolucionaria que ésta tomó en el pasado–, la defensa que, explícita o subrepticamente, proclaman estos testimonios de la memoria social promovida desde dichas instituciones, no es incompatible, sin embargo, con las preguntas y demandas que todos ellos hacen a sus padres desaparecidos.

Por otro lado, ni a Habegger, ni a Bondarevsky ni a Ávila les interesa hacer películas que se adentren demasiado en los resortes del lenguaje cinematográfico o que, desde la performatividad o el ensayo, reflexionen sobre los mecanismos de la representación documental de la memoria y la historia. De ahí que en ellas el análisis teórico y la interrogación crítica de la verdad histórica quede atenuada por la presencia –en ocasiones abrumadora– de la palabra testimonial, a la que estos jóvenes realizadores ceden la autoridad que en otros tiempos pudo alcanzar la voz *over* del documental canónicamente expositivo. Sin embargo, esta ‘autoridad’ difiere de aquélla que hasta ese momento había protagonizado los documentales sobre la dictadura

dirigidos por quienes la sobrevivieron siendo adultos, pues esta voz, al mismo tiempo que también glorifica de algún modo el pasado militante de los setenta, ahora lo acosa y lo desafía con sugerentes relecturas y reactualizaciones. Efectivamente, tal y como así lo sostiene Ana Amado refiriéndose a los artefactos culturales gestados desde H.I.J.O.S., «concebidas como homenaje y a la vez como puesta al día del vínculo genealógico, sus obras muestran más una voluntad de distancia y afirmación generacional que una incondicional adhesión afectiva o ideológica con aquellos» (2009: 157).

Teniendo en cuenta que tanto las estrategias narrativas como el objetivo último de los cuatro documentales que analizaremos a continuación son, como hemos dicho, bastante similares, es lógico que la base estructural de todos ellos se apoye en pilares comunes y que, por lo que a los nudos conceptuales se refiere, atraviese iguales problemáticas. En efecto, tanto en *(h) historias cotidianas*, como en *Panzas* y *Che Vo Cachai*, como en *Nietos (Identidad y Memoria)*, el relato de los testimonios –intercalado, eso sí, con imágenes de archivo de carácter mediático, así como con películas caseras y fotografías privadas extraídas del álbum familiar de quienes protagonizan esta especie de soliloquios guiados– abarcan la mayor parte del metraje de las películas. Asimismo, son declaraciones que, en su amplísima mayoría, no provienen de la opinión de un experto –esto es, de un historiador, un antropólogo, un médico o cualquier otro profesional que hable desde su campo específico de conocimiento–, sino que remiten, siguiendo la tradición del cine testimonial y social, a la experiencia cotidiana del ciudadano común –en estos casos, la del familiar del desaparecido. Estos tres cineastas consideran fundamental, por lo tanto, recuperar el pasado a través de la reivindicación, actualmente tan popular, de la historia oral y de la rememoración de la experiencia, así como de las subjetividades, curiosidades y detalles que este tipo de aproximación alberga. La figura del testimonio no despierta en *(h) historias cotidianas*, *Panzas*, *Che Vo Cachai* y *Nietos (Identidad y Memoria)* las sospechas que genera en otros documentales como *Papá Iván* o, más claramente, en *Los Rubios* y *M*, sino que en estas piezas aquél adquiere la incontestabilidad y la contundencia del paradigma, del ejemplo a seguir y, sobre todo, del imperativo de seguir recordando. «Hay que mostrar la realidad y el dolor, y contar lo que pasó (...). Nosotros tenemos que hablar, por los nuestros, por los que ya no tienen voz», sostiene al respecto en una entrevista Horacio Pietragalla Corti, uno de los testimonios protagonistas de *Nietos (Identidad y Memoria)*, refiriéndose a la finalidad última de la película de Ávila. «Que en esta película participen nuevas

generaciones de hijos es la demostración más concreta de que esto no se terminó con la dictadura y de que estos tipos no pudieron conseguir hacer desaparecer todo», argumenta Bondarevsky para el periódico suizo *Swissinfo* (Domínguez, 2003). Los integrantes de esta segunda generación –y, de rebote, también los de la tercera, esto es, los hijos, hoy todavía niños, que algunos de aquéllos han empezado a tener y que aparecen, también, en alguno de estos trabajos– se presentan, pues, en todas estas producciones, como una especie de guardianes de la memoria o, dicho más llanamente, como los garantes de que en el futuro siga perviviendo una reescritura crítica de ese pasado traumático en el que se inscribe la historia de la familia y de la colectividad a las que pertenecen.

Es justamente a partir de la exploración subjetiva del pasado –pero también del presente–, posible gracias a esta clase de fuentes testimoniales, que en todas estas piezas audiovisuales emergen muchas de las cuestiones relativas a la transferencia de sentidos entre generaciones y, específicamente en los casos que nos conciernen, a la transmisión del pasado totalitario a los hijos de desaparecidos, detenidos, exiliados y/o supervivientes de la represión militar argentina. El recuerdo borroso o las versiones heredadas que conservan de su primera infancia, la descripción detallada del secuestro del padre, la madre o de ambos, las fantasías que tuvieron que inventar siendo niños para tratar de explicarse una ausencia tan brusca como irreparable, la dificultad de construir una identidad propia a partir de esa orfandad que durante tanto tiempo marcó sus vidas, la necesidad de recurrir a elementos extraídos tanto de la memoria colectiva y la documentación histórica como de la imaginación y los sueños personales para dar forma al pasado, la urgencia de una reparación jurídica que contribuya a cerrar por fin el proceso de duelo, las preguntas que atañen al porqué de la militancia política de sus padres, así como las referencias a los proyectos e ilusiones que albergan estos jóvenes para el futuro, son todos ellos aspectos que, en mayor o menor grado, están presentes en estos documentales. Pasemos a comprobar a continuación cómo y en qué medida todo lo comentado hasta ahora se materializa en cada uno de ellos.

1.2. La historia contada en minúsculas.

(h) historias cotidianas, de Andrés Habegger

El 22 de marzo de 2001, dos días antes de que se conmemorara el vigésimo quinto aniversario del golpe militar, se estrenó en las salas cinematográficas de Argentina el primer documental dirigido por un hijo de desaparecidos, *(h) historias cotidianas*, de Andrés Habegger. Nacido en Buenos Aires en 1969 y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires y en Realización Cinematográfica por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Habegger, quien había dirigido anteriormente varios cortometrajes, concretamente *Azul* (1994), *El incierto azaar de la conciencia* (1996), *Rostro, rostros* (1997), *Desechos* (1997) y *Patria* (1999), decidió dedicar la que sería su ópera prima a las huellas que dejaron los desaparecidos en la infancia y el presente de sus descendientes¹. La elección del tema, como es de suponer, no fue casual. Él mismo explica en una entrevista el porqué decidió convertir en protagonista la voz de esta generación:

Se debió a la necesidad personal de unificar dos ejes temáticos, por un lado el cine, que me apasiona, y por otro lado tenía la motivación muy fuerte personal en una época que era de búsqueda. Sentía que en Argentina no se había hecho nada que reflejara nuestra mirada —la de los hijos (Gutiérrez, 2005).

En efecto, si bien el cine de ficción había incluido personajes o hilos argumentales que trataban directa o indirectamente el drama de los niños apropiados por el régimen o el vacío, los miedos y las inquietudes de los hijos de desaparecidos —como sería el caso, recordemos, de *El despertar de L.* o de *Buenos Aires, viceversa*— y el documental había empezado, desde finales de la década de los noventa, a tener en cuenta la voz de esa joven generación —como así ocurre en *Tierra de Avellaneda* o en *Malajunta*—, hasta la

¹ Tras *(h) historias cotidianas*, Habegger dirigió otros dos largometrajes documentales: *Cuando los santos vienen marchando* (2004), la historia de la Orquesta Infantil de Villa Lugano, conformada por una treintena de niños de baja extracción social que hallan en su pasión por la música clásica un modo de evadirse de los conflictos familiares que caracterizan su cotidianidad; e *Imagen final* (2008), una película en la que, a partir de imágenes de archivo y el testimonio de familiares y amigos, Habegger se acerca a la figura de Leonardo Henrichsen, el camarógrafo argentino que en junio de 1973 filmó su propia muerte durante un intento de golpe de Estado contra el entonces presidente chileno Salvador Allende. En 2007 también se encargó de la dirección de *Una vida iluminada*, un medimetraje escrito por Pablo Hofman y filmado en 16mm que se sumerge en el día a día de Arturo ‘Tucho’ Lazlo, un megalómano ciego que encuentra en la pintura el medio que le permite relacionarse con un universo visual que le está de otro modo vedado.

producción de Habegger nadie –y menos, un hijo de desaparecidos– había sentido la necesidad de hacer un largometraje centrado exclusivamente en la mirada de ese sector específico de la población argentina.

Habegger realizó *(h) historias cotidianas* entre 1998 y 2000. Fue éste un periodo durante el cual el cineasta llevó a cabo un arduo trabajo de investigación –en el que participaron Juan Pablo Bermúdez y María José Méndez–, y en el que escribió, junto a Lucía Puenzo –hija del popular director de *La historia oficial*, Luis Puenzo– el guión del documental. Asimismo, en estos dos años filmó en 35mm las entrevistas y las ‘escenas cotidianas’ que conforman, junto al material de archivo, los ochenta minutos de duración de la película, y, por último, supervisó el montaje final de la misma, que estuvo a cargo de Laura Mattarollo. Por lo que al equipo técnico se refiere, el documental, producido, con el apoyo del INCAA, por Zafra Difusión S.A. y La Mano Producciones Audiovisuales, tuvo como productor ejecutivo a David Blaustein, director de *Cazadores de utopías* y *Botín de guerra*, dos trabajos con los que curiosamente *(h) historias cotidianas* – igual que el resto de los documentales que analizaremos en este bloque– tiene, como detallaremos seguidamente, algunos rasgos en común.

A diferencia de las piezas audiovisuales, netamente performativas, que han protagonizado el capítulo anterior y que también hallaremos más adelante, *(h) historias cotidianas* es un documental en que el cineasta se esconde detrás de la cámara –aunque, como veremos, no totalmente– para introducirse en la cotidianidad de seis jóvenes cuyas biografías están marcadas, como la de él mismo, por la violencia asestada por el último régimen militar argentino. Así pues, como en *Cazadores de utopías* –un documental constituido en gran medida, y como ya dijimos en páginas anteriores, por las entrevistas que su director, ex montonero, realiza a otros compañeros de generación y de militancia–, también aquí Habegger se acerca a sus iguales para que den su testimonio sobre su experiencia biográfica. Su intención no es escribir una Historia con mayúsculas, sino, como claramente se desprende del título, todo lo contrario: dar cuenta de una pequeña muestra de aquellas ‘historias cotidianas’ que la historia tradicional suele reducir a la frialdad y uniformidad de las cifras, los listados y las estadísticas. Esta atención por el detalle, tan característica de la *nouvelle histoire*, lleva a Habegger no sólo a abordar los recuerdos, experiencias y sentimientos de gente común, sino a adentrarse, al hacerlo, en los espacios donde se desarrollan sus quehaceres diarios. El lugar donde trabajan, las calles del barrio donde residen o sus propios

hogares funcionan, pues, como escenarios en los que se enmarca la impronta que el terrorismo de Estado ha dejado en la vida de estos hijos de desaparecidos. «Particularmente me motivaba la idea de indagar sobre hechos históricos pero en tiempo presente. No quería hacer un documental ‘político’ e intenté despegarme de la frase hecha, el panfleto y el discurso estructurado. Quería hablar de nuestra generación, de los que sufríamos la violencia cotidiana, el secuestro y demás atrocidades siendo niños. Entonces, junto al equipo decidimos poner el foco en lo singular, lo cotidiano, lo pequeño, hablar en presente, hablar desde hoy, desde las marcas y las huellas que llevamos dentro y que nos acompañarán siempre porque cada uno de nosotros es su propia historia», escribió Habegger en una nota publicada en *Página/12* la semana del estreno cinematográfico del documental (Bianco, 2001: 31).

«Esta historia de seis hijos de personas desaparecidas», tal y como reza el texto que, impreso sobre fondo negro, aparece en los primeros segundos del film, después de la dedicatoria y de un breve párrafo en el que el cineasta da cuatro pinceladas sobre la historia del Proceso –cuándo tuvo lugar el golpe de Estado y hasta qué fecha duró– y su principal metodología de represión –esto es, la desaparición forzada de personas–, está protagonizada por tres mujeres y tres hombres: Úrsula Méndez, una joven bibliotecaria que se explayará, a lo largo de la cinta, sobre los recuerdos que conserva de los años vividos junto a su madre; Cristian Czainick, actor de teatro infantil y titiritero, cuyo padre desapareció un día de agosto de 1977; Victoria Ginzberg, estudiante de Sociología, columnista en *Página/12* y huérfana de padre y madre; Florencia Gemetro, militante activa de H.I.J.O.S., cuyo padre fue asesinado por los militares tres meses después de su desaparición; Martín Mórtoła Oesterheld, nieto del conocido autor de *El Eternauta*, desaparecido juntamente con sus hijas –una de ellas la madre de Martín– por el régimen militar; y Manuel Gonçalves (rebautizado como Claudio Novoa después de ser legalmente adoptado), quien tardó diecinueve años en descubrir que era hijo de desaparecidos y que tenía una abuela y un hermano que lo habían estado buscando durante todo ese tiempo². Pese a tener oficios dispares y encarar el presente de maneras

² El testimonio de Manuel Gonçalves reaparecerá en *Nietos (Identidad y Memoria)*, de Benjamín Ávila. Anteriormente al documental de Ávila y al de Habegger, este joven hijo de desaparecidos ya había aparecido en *Botín de Guerra*, el trabajo fílmico sobre la historia de Abuelas de Plaza de Mayo que David Blaustein estrenó el 20 de abril de 2000. Película sustentada, como *Cazadores de utopías*, fundamentalmente en la figura del testimonio –en este caso el de algunas de las abuelas que militan en la citada agrupación y el de los nietos apropiados y posteriormente recuperados por la labor de las primeras– y en material de archivo, en ella Manuel Gonçalves describe el día

disímiles, estos seis jóvenes, cuya edad, en el momento en que fue realizada la película, estaba comprendida entre los 23 y los 31 años, tienen algo en común: todos ellos están marcados por la ausencia de la madre, el padre o de ambos, unas muertes de las que –excepto la de los padres de Gemetro y de Gonçalves, cuyos cuerpos terminaron siendo identificados–, los familiares no disponen de las pruebas materiales –esto es, de la sepultura– que las certifiquen y que ayuden a poner punto y final, con ello, a un dañino proceso de duelo.

La ‘h’ que, entre paréntesis, hallamos en el título mismo del documental, se asemeja a esa ‘M’ polisémica –ésta escrita en mayúscula– con la que, como veremos más adelante, Nicolás Prividera bautiza su película. En el caso del film de Habegger, sin embargo, se trata de una letra que, aunque muda, remite al nombre –siempre en minúscula– de los cuatro capítulos en los que aquél se divide: «huellas», «hijos», «historia» y «hoy». Tras el estreno del documental, Habegger reconoció que la decisión de utilizar la letra ‘h’ tanto en el título como en los distintos apartados que estructuran el guión se debió en parte al simbolismo que se escondía tras ella. De igual modo que la cinta retrata, entre otras cosas, el esfuerzo de los hijos por darle cuerpo, a través de la memoria, a la figura del desaparecido, también el juego que en el documental se plantea con la ‘h’ permite cargar de entidad precisamente a la única letra muda del alfabeto (Villa, 2001). La ‘h’ funcionaría, por lo tanto, como el desaparecido, esto es, como aquel que, pese a la ausencia ontológica que lo define, debe seguir estando presente y ser considerado –esto es, recordado– en la sociedad actual argentina.

Cada uno de estos cuatro bloques está presentado, además de por la palabra correspondiente sobreimpresa en pantalla, por una secuencia filmada en blanco y negro. Con la melódica cadencia de una música instrumental de carácter extradiegético, en esta especie de preámbulos Habegger observa, desde una cámara subjetiva, avenidas desiertas, calles comerciales rebosantes de potenciales compradores, puentes monumentales, plazas soleadas o, simplemente, el deambular por estos espacios urbanos de algunos de los seis protagonistas de la cinta, a quienes muestra también, en ciertas ocasiones, mirando por la ventanilla de lo que parece un tren o un autobús. Son todas ellas, según Gonzalo Aguilar, «imágenes hápticas», esto es, escenas que connotan sensaciones que van más allá de lo visual y lo auditivo, que «trabajan la dialéctica de lo

en que desaparecieron sus padres biológicos, así como, casi dos décadas después, el emotivo momento en que se reencontró con su hermano, Gastón Gonçalves, que también aparece en la película.

cercano y lo lejano, de la imagen y la naturaleza, del engaño visual y la comprobación táctil» (2006: 177). Y a continuación prosigue al respecto, refiriéndose también a las tomas en movimiento que María Inés Roqué filma de una arboleda en *Papá Iván* y a los carteles con efectos tridimensionales que Albertina Carri incluye en *Los Rubios*:

Es como si frente a la distancia de la memoria visual, estas historias se concedieran un momento de pura sensorialidad y fusión con su objeto (su propia memoria) (2006: 177).

Tras esta introducción audiovisual o, dicho de otro modo, de metáfora de los recorridos que los hijos deben hacer por su memoria vicaria para responder a las distintas cuestiones que el documentalista les plantea a lo largo de la cinta, cada capítulo aborda un tema específico vinculado a la desaparición, el duelo y la identidad.

En «huellas» cada uno de los seis protagonistas ubica su origen y los difusos recuerdos que conserva de su primera infancia –en los que se incluyen las historias, algunas inventadas, que sus familiares les contaron para tratar de explicarles la brusca desaparición de sus padres–, a partir de viejas fotografías en las que aparecen con sus padres, hermanos, tíos o abuelos, es decir, junto al grupo familiar en el que se inscribe su biografía y al que se refieren casi siempre en presente: «Os voy a presentar a mi mamá: ella es Silvia», dice Méndez, acercando al objetivo de la cámara una de las últimas instantáneas que conserva de su madre; «este es mi viejo, este es mi hermano y este soy yo», aclara Czainick, mostrando una fotografía tomada en la playa Bristol, en Mar del Plata. Las fotografías funcionan aquí de modo similar a cómo lo hacen en otras producciones culturales hechas desde la posmemoria, esto es, como el poco material que logró sobrevivir a un pasado truncado por el trauma y que, por lo tanto, se ha convertido –junto con las cartas, los diarios y otros objetos personales– en uno de los emblemas por antonomasia del recuerdo (Hirsch, 1997: 5). Certificaciones de una falta que perdura en el día a día de quienes las han heredado y ahora las describen, estas instantáneas agrietadas y amarillentas debido al paso de los años hacen emerger, como así puede constatarse en algunas declaraciones que sobre ellas hacen los hijos protagonistas del documental, los sentimientos de identificación y filiación de éstos para con sus progenitores. De ahí puede comprenderse la urgencia de Ginzberg de hallar el ángulo exacto de la Plaza de San Martín, en Buenos Aires, desde el que fue tomada una serie de fotografías familiares en las que aparece junto a sus padres y hermana.

Asimismo, si bien las imágenes de archivo puntean todo el documental, en este capítulo la presencia de las mismas es más destacada, como si Habegger quisiera delimitar, desde un inicio, el marco histórico dentro del cual el espectador debe acercarse a los relatos de los seis protagonistas de la película. Es, pues, en este primer bloque en el que, acompañando la ráfaga de imágenes de archivo que evidencian la asiduidad y contundencia de las detenciones que las Fuerzas Armadas realizaban diariamente en plena calle, oímos, en off, la famosa declaración de Videla sobre los desaparecidos, en la que el ex presidente de facto relega esa figura al estatuto de la incógnita, del no ser. La frialdad e impersonalidad con la que el ex teniente general se refiere a las víctimas del Proceso contrasta, pues, con la emotividad que impregna las palabras a las que los testigos recurren en este capítulo para referirse a la mezcla de sentimientos –de abandono, soledad, rabia, perplejidad, confusión, esperanza– que les embargó tras la brusca desaparición de sus padres.

El segundo capítulo, «hijos», está dedicado explícitamente a los momentos –en algunos casos inexistentes, pues el padre o la madre desapareció cuando ellos apenas eran bebés de pocos meses– que los testigos recuerdan haber pasado junto a sus progenitores, así como a los rasgos que, según abuelos y tíos, han heredado de los mismos. Sin embargo, si hay un tema que predomine en este bloque es, sin lugar a dudas, el de la militancia de los años setenta y el de la necesidad de continuar o no, en el presente, con «la lucha contra la injusticia y la indignidad del ser humano», tal y como definirá Gemetro la realidad social que empujó a su padre desaparecido a tomar las armas. Pese a que ninguno de los seis protagonistas del documental repudia el proyecto de vida y las acciones que defendieron sus padres –sino que, de hecho, admiran lo que hicieron–, sí hallamos en muchos de ellos una imperiosa voluntad de construir su identidad independientemente de ese pesado legado. Así, excepto la joven militante de H.I.J.O.S., que asegura que el proyecto por el que murió su padre «es el mismo que hoy, a los 23 años, elijo», los otros cinco huérfanos que protagonizan la cinta reconocen que los tiempos han cambiado y que, por lo tanto, también debe ser distinto el lugar que ellos ahora deben ocupar en el mundo. «Yo no me siento una continuación de mi viejo. Me parece medio ridícula esa nostalgia que tiene la gente por una revolución que no fue», afirma con contundencia Mórtola Oesterheld. «Desde ese lugar y desde aquel entonces fue muy interesante lo que hicieron (...), pero desde la perspectiva de hoy ese discurso a mí no me llena», se sincera Méndez. «En algún momento tuve la fantasía de

que yo tenía que continuar con las ideas de mis viejos y después me pareció que no, que era mejor tener las mías propias (...) y que mejor mostrar lo que yo pensaba y lo que yo sentía», sentencia finalmente Czainick. Es precisamente en estas escisiones declaradas con ese pasado militante que la generación de los sesenta y setenta representa que, en nuestra opinión, se encuentra uno de los mayores logros de *(h) historias cotidianas*. A diferencia de *Cazadores de utopías* y de otros documentales que, planteados desde el punto de vista de los supervivientes, arrojan una mirada melancólica sobre el frustrado sueño de la revolución sesentista, la película de Habegger se empeña en incluir, en el trabajo de (pos)memoria al que somete a sus seis entrevistados, esa distancia crítica tan necesaria para la actualización del recuerdo de la dictadura.

La tercera «h» del film se refiere a la «historia», es decir, a la violencia, los vacíos y el trauma que la ascensión de Videla a la presidencia de la Nación y el terrorismo de Estado desplegado a partir de entonces causaron en el seno familiar de los testimonios protagonistas. Es lógico, pues, que sea en este punto del documental cuando los hijos configuren sus respectivos relatos a partir de los pocos datos que tienen sobre la desaparición de sus seres queridos. El último día en que los vieron con vida, la fecha exacta en la que fueron secuestrados, las circunstancias de la desaparición, el destino que sufrieron tras perderlos, los sueños y las pesadillas que poblaron la espera de un retorno imposible, las canciones infantiles que entonaban para ellos sus padres o las cartas que les escribieron creyendo que estaban a salvo en algún lugar lejano, se alternan aquí con imágenes de archivo extraídas de periódicos de la época. Se trata de recortes de prensa que cronológicamente van ilustrando el proceso a partir del cual terminaron desapareciendo miles de argentinos, esto es, la designación de Videla como presidente, su decisión de dar máxima prioridad a la «lucha antisubversiva» y, finalmente, la crónica de uno de los tantos «enfrentamientos» en el que «fueron abatidos altos jefes subversivos». Esta última noticia, el titular de la cual va desvelándose al espectador mediante una lenta panorámica sobre el mismo, funciona como brutal contraste con la otra cara de la historia que sobre esas muertes ofrece Gemetro, cuyo padre, José María Gemetro, fue uno de los diecisiete ejecutados ese fatal 25 de mayo de 1977. «Salió publicado como un enfrentamiento en todos los periódicos, pero eran todos hombres y mujeres que habían sido secuestrados con anterioridad, algunos con tres meses como mi viejo, otros con más tiempo. Todo esto está reconstruido por testimonios», declara

la joven, arremetiendo contra el control que el régimen tenía entonces sobre los medios de comunicación y reivindicando el poder fiduciario de la palabra del testigo.

(b) *historias cotidianas* termina con el capítulo dedicado al «hoy», esto es, al presente cotidiano de sus seis jóvenes protagonistas. Este bloque funciona como una especie de epílogo en el que éstos reflexionan sobre el tema de la responsabilidad colectiva y concuerdan al denunciar la ineficacia de la justicia a la hora de condenar a los responsables del terror totalitario perpetrado por las Fuerzas Armadas. «Eso no contribuye a la pacificación nacional, como dicen, sino que es al revés: la brecha se abre mucho más porque los que esperamos algo de la justicia no la vamos a recibir», se queja Czainick, refiriéndose a los indultos que beneficiaron a muchos de los represores del régimen que habían sido condenados durante el gobierno de Alfonsín; «creo casi imposible lograr justicia legal», asegura Gemetro, mientras en pantalla la vemos participando activamente en un *escrache*; «necesitamos justicia y queremos un reclamo», explica Méndez, que reconoce haber participado en las primeras marchas contra la dictadura que se organizaron tras el restablecimiento de la democracia y de hacerlo impulsada precisamente por esta urgencia de condenar a los culpables de los crímenes de Estado. Recurriendo a la misma estrategia narrativa utilizada en los otros bloques del film, Habegger decide compaginar estas declaraciones con fotografías de archivo y material sonoro extraídos de los medios de comunicación de esa época. Así, mientras los hijos critican la impunidad de la que sigue gozando en la actualidad la mayor parte de los responsables del Proceso, el cineasta argentino inserta imágenes del juicio a las Juntas, de las manifestaciones que tuvieron lugar contemporáneamente al mismo y de las diversas noticias publicadas en la prensa escrita sobre la sentencia dictada el 9 de diciembre de 1985 a los ex comandantes juzgados en ese momento y, años más tarde, sobre los indultos concedidos a estos mismos militares. Estas imágenes de archivo, que siguen funcionando aquí como acotaciones históricas y como complemento al relato de los testigos, están a su vez acompañadas por una banda sonora que vuelve a incorporar las declaraciones que Videla hizo sobre los desaparecidos en junio de 1978, así como la condena a cadena perpetua dictada por el juez a dicho ex presidente.

Sin embargo, si este último capítulo opera como cierre y condensación de las problemáticas, inquietudes y reflexiones desplegadas en la cinta hasta ese momento es porque es en él donde los hijos atestiguan su necesidad de poner su mirada en el futuro, sin que ello implique, ni mucho menos, cortar de raíz con un pasado que, en cierta

manera, funciona como anclaje y como soporte de los sentidos y significaciones de sus respectivos presentes. Es, pues, en los últimos minutos del documental que los seis jóvenes resuelven haber hecho las paces con sus orígenes: Mórtola Oesterheld acude a la plaza que lleva el nombre de su abuelo, Héctor Germán Oesterheld, y en la que se erige una placa conmemorativa que al nieto le funciona como lápida; por su parte, Méndez reconoce haberle dicho adiós a su madre el día en que decidió rendirle un homenaje en el lugar donde la secuestraron³; Gonçalves describe el alivio que sintió el día que pudo enterrar por fin, en 1996, los restos de su padre; Czainik, que no tuvo esa suerte, explica que a veces acude a la costanera del Río de la Plata, en cuyo fondo imagina que descansa el cuerpo de su progenitor, y deposita allí un ramo de flores; después de buscarlo durante todo el documental, Ginzberg encuentra por fin el lugar exacto de la Plaza de San Martín desde el que fue tomada, casi treinta años atrás, esa fotografía familiar que la ha acompañado desde su infancia en su proceso de duelo; y, finalmente, Gemetro se percata de que el momento en que logró canalizar su dolor coincide con su afiliación a H.I.J.O.S., para ella una nueva familia que le permitió reconocerse en la mirada del resto de sus compañeros y también transformar en acción, en lucha colectiva, ese lamento por la pérdida paterna.

A diferencia, pues, de la veneración que ciertas políticas de la memoria prodigan a la figura del militante desaparecido –memorias, por otra parte, que se piensan desde un pasado idealizado y reticente a cualquier contradicción o sospecha que pueda desarmarlo–, los hijos de *(h) historias cotidianas* –igual que la mayoría de los integrantes de H.I.J.O.S. e igual que muchos de los protagonistas de los documentales que analizaremos más adelante– tienen una visión algo más crítica de quienes sacrificaron la vida familiar –y, en última instancia, la propia existencia– a la lucha armada. «Ni la idealizo ni me parece que fue una heroína que realizó sus anhelos de la mejor manera, porque creo que todos nos equivocamos en la vida y ella también cometió sus errores», admite Méndez al respecto. «Supongo que el haber tenido un hijo tan joven era un poco empezar a rearmar eso, la necesidad de empezar a tener algo mío, y a tener una familia», reconoce Mórtola Oesterheld, asumiendo tanto la falta que le siguen haciendo sus padres como, al mismo tiempo, su voluntad de pasar página y edificar un proyecto de vida que nazca única y exclusivamente de su individualidad. Es en esta inclusión de lo

³ «Quise dejar la marca de la pérdida (...). Quise volver a recordarlo para dejar una marca en mí misma y en los demás (...). Fue como una despedida», confiesa Méndez, parada ante el bloque de viviendas del que se llevaron a su madre, Silvia Gallina, el 12 de noviembre de 1976.

contradictorio y de lo ambiguo –pues en estos testimonios el amor y el duelo por los padres desaparecidos conviven con un cierto tono de reproche por haber sacrificado éstos su vida a la revolución– que *(b) historias cotidianas* se distancia de *Botín de guerra*, en el que, recordemos, aparece también el testimonio de algunos hijos de desaparecidos. En efecto, en *Botín de guerra* Blaustein –ex militante de Montoneros– elige para el montaje final de su película aquellas declaraciones en las que los jóvenes testigos del documental ponen en evidencia su idealización para con la generación precedente. «Les voy a hablar de Blanca y de Enrique como dos héroes que murieron luchando por un ideal», anuncia Paula Cortassa, María Carolina Guallane de nombre de adopción. «Lo hicieron por amor a la humanidad y a la vida», afirma la dramaturga Mariana Eva Pérez, refiriéndose a la lucha en la que participaron sus padres, ambos desaparecidos. «Lo que hicieron ellos me parece grandioso», concluye Manuel Gonçalves, subrayando una devoción que Habegger, por el contrario, decidirá no contemplar en su película. «Quizás ellos hoy físicamente no están vivos, pero con el ejemplo que me dejaron creo que van a estar eternamente vivos», aventura Andrés La Blunda, rebautizado como Mauro Cabral por su familia adoptiva. Es a partir de esta mitificación del pasado militante de sus padres –una veneración que también tiñe, aunque desde otro posicionamiento, la palabra de los testimonios de *Cazadores de utopías*–, que los hijos e hijas que aparecen en *Botín de guerra* acaban convirtiéndose, como señala Francisco Javier Millán, «en los más férreos defensores de los ideales revolucionarios de cambio social y solidaridad que impulsaron sus progenitores» (2001: 246).

Pese a acercarse a la memoria de la generación precedente desde la aparente neutralidad de la tercera persona del plural y a través de un hilo conductor que pone el acento en la palabra del testimonio más que en cualquier otro elemento, en *(b) historias cotidianas* habita, sin duda alguna, la subjetividad y la igualmente dolorosa experiencia personal de su realizador. Aunque sea desde el discreto segundo plano del espacio paratextual –un lugar parecido, recordémoslo, a las notas a pie de página de *La bamba*–, la desaparición del padre de Andrés Habegger impregna los relatos de los seis huérfanos que protagonizan el documental. En efecto, la biografía del cineasta no sólo se hace explícita en las múltiples reseñas y entrevistas que distintos medios le hicieron a propósito de su película –artículos que ponen el acento, en su mayoría, en el hecho de que se trate de la primera obra cinematográfica realizada por un hijo de desaparecidos–, sino que queda inscrita en los fotogramas mismos de la cinta, concretamente en los

primeros, destinados a contener la dedicatoria de la misma⁴. Sobre un escrupuloso fondo negro y en letras blancas, Habegger abre el documental con la siguiente nota – esta sí, escrita en primera persona del singular: «A mi padre, Norberto Habegger, secuestrado y desaparecido por militares argentinos en Río de Janeiro, Brasil, en agosto de 1978, y del cual, hasta hoy, desconocemos el destino. A él, donde quiera que esté». Con ella, por lo tanto, el joven realizador convierte su película en un homenaje en sí mismo, esto es, en un tributo al padre que, como el que le rinde Méndez a su progenitora, le permite cerrar de algún modo su propio e intransferible proceso de duelo. Así lo reconoció el propio Habegger en *Página/12*:

(h) historias cotidianas surge como un grito, como un llanto. Surge desde la ilusión, la bronca y el dolor e intenta ser la conjunción de todas estas sensaciones. La idea del documental nació hace tiempo, quizá pocos años después de la desaparición de mi padre (...). En lo personal, con este documental mi historia encontró un lugar, un pequeño lugar (Bianco, 2001: 31).

Habegger recurrió así al lenguaje cinematográfico para traducir de algún modo el sentimiento de orfandad que marcó su vida desde que tenía nueve años. Impulsado por ese ‘grito’ ontológico al que alude en el fragmento anteriormente citado, decidió reflejar su historia –y, al mismo tiempo, al hacerlo, enmascararla– en la cotidianidad –y, en cierto grado, también la intimidad– de los seis jóvenes argentinos que intervienen en la cinta.

Documental planteado desde lo que Bill Nichols etiquetó en un primer momento como modalidad interactiva y que luego rebautizó como modalidad participativa, y privilegiando la dimensión privada y subjetiva de la historia por encima de una visión puramente histórica o política de la misma, los créditos finales de *(h) historias cotidianas* cierran de algún modo el ciclo abierto por la dedicatoria inicial antes referida. En efecto, mientras suena en primer plano el tema «Desaparecidos», interpretado por Rubén Blades, van alternándose imágenes del día a día de Mórtola Oesterheld, Méndez, Ginzberg, Czainick, Gemetro y Gonçalves con carteles que contienen los datos

⁴ Algunos críticos han visto la inscripción autobiográfica de Habegger en el título mismo del documental, en esa ‘h’ ambigua a la que nos hemos referido líneas más arriba: «En ese camino de lo particular a lo general (la h es también la inicial de su apellido), el director busca en los testimonios de sus pares un espejo de su propia historia», descubre Cristina Sosa para *Página/12*, en un artículo dedicado a las películas sobre la dictadura militar dirigidas por las nuevas generaciones de cineastas (Sosa, 2003).

biográficos básicos relativos a cada uno de ellos (como su nombre completo, su edad y la fecha en la que desaparecieron sus progenitores y, en algunos casos, también otros de sus familiares cercanos). A esta especie de resumen –mezcla de recordatorio y pequeño homenaje a las víctimas y a los hijos de éstas– le siguen los créditos propiamente dichos, que ahora se combinan con una última y significativa escena: aquella que reúne en un mismo espacio a todos los protagonistas de la película, hasta entonces vinculados entre sí únicamente a través de un montaje que había ordenado temáticamente sus declaraciones. Sentados en círculo alrededor de una mesa baja en la que reposan empanadas y refrescos, los seis jóvenes intercambian, en lo que parece un ambiente completamente distendido, las fotografías de sus respectivos álbumes familiares. Pese a las especificidades de cada una de las historias que se esconden en los viejos retratos que unos y otros muestran, comentan y escudriñan, todas ellas confluyen en este final cargado de cómplice comunión generacional. También lo hace la de Habegger, aunque sea en letras minúsculas y entre paréntesis, es decir, en un discreto –pero visible– fuera de campo.

1.3. H.I.J.O.S. visto desde dentro.

Panzas y Che Vo Cachai, de Laura Bondarevsky

La filmografía de Laura Bondarevsky es más bien escasa, pero, justamente por ello, es sumamente significativa. Así es, si bien únicamente ha dirigido dos documentales (uno de ellos un medimetraje que no llegó a estrenarse en las salas cinematográficas), ambos giran en torno a un mismo tema: el de la generación de la posmemoria, concretamente la conformada por aquellos jóvenes que, desde mediados de la década de los noventa, han decidido canalizar sus demandas sociales y políticas a través de la agrupación H.I.J.O.S. y de las acciones –tales como los *escraches*, los conciertos o las marchas y manifestaciones por la justicia y la memoria– que desde ese lugar se están llevando a cabo desde entonces. Se trata, recordemos, de iniciativas colectivas de lucha y de rememoración que, de modo parecido a las que encabezan otras asociaciones de familiares de desaparecidos, como serían Abuelas o Madres de Plaza de Mayo, surgen en respuesta de una experiencia traumática, en este caso la del exilio o la de la repentina desaparición de los progenitores de sus integrantes.

Igual que ocurrió en el caso de Habegger e igual como sucederá en el de Ávila, el interés de Bondarevsky por registrar audiovisualmente los engranajes de esta especie de «familia de huérfanos de la violencia» (Amado, 2004b: 19), no fue producto del azar. Estudiante de la Escuela de Cine de Avellaneda, la joven realizadora fue, durante un tiempo, militante activa de H.I.J.O.S. Esta experiencia –la cual se sumaba a su propio periplo biográfico, marcado, durante sus primeros cinco años de vida, por el exilio suizo–, resultó fundamental a la hora de plantearse el contenido y la forma de sus dos proyectos cinematográficos, *Panzas* y *Che Vo Cachai*. Con las palabras siguientes lo reconoce en una entrevista publicada en *Página/12*:

Cuando empecé, a comienzos de 2001, tenía 21 años y una necesidad impulsiva de contar estas historias. Quería no alejarme de lo que contaba, sino involucrarme, porque es un poco mi historia (...). Era una búsqueda personal pero también de los hijos de desaparecidos que se fueron sumando (Blejman, 2003).

Un año antes de realizar *Che Vo Cachai*, su primera película documental estrenada en cines, Laura Bondarevsky dirigió, con sólo 21 años, *Panzas* (2000), un medimetraje que, como veremos, le sirvió de cubeta de ensayo de lo que poco después se convertiría

en su ópera prima. Concebido para ser proyectado dentro del ciclo *Teatro x la Identidad*, cuya programación contempló su estreno el 8 de abril de 2002, en el teatro porteño La Máscara, este ejercicio documental de cuarenta y cinco minutos de duración pivota alrededor del testimonio de algunos de los integrantes de la sede bonaerense de la agrupación H.I.J.O.S., donde la directora militaba por aquel entonces. Son todas ellas declaraciones ideológicamente muy definidas que, pese a la diversidad de personas que las ejecutan, convergen en última instancia en los tres ejes vertebrales y definitorios del accionar de la asociación en donde se han forjado y desde donde ahora afloran: la búsqueda de la identidad, el trabajo por la memoria y la consecución de la justicia. En efecto, enmarcadas dentro del proyecto político, social y cultural que, desde su constitución, ha defendido H.I.J.O.S., los actores sociales que participan en este mediometraje se refieren y confrontan sus respectivas historias personales en la memoria intergeneracional que la agrupación fomenta. En este sentido, y en palabras de Amado, «su identidad se cimenta con la cadena múltiple que los liga tanto a los propios padres que los preceden, como a los miembros de su comunidad generacional que los reemplaza» (2004b: 17).

Teniendo en cuenta este sentimiento de pertenencia grupal a un pasado más o menos común –el de la clandestinidad, el exilio o la violencia totalitaria– no sorprende, pues, que ya en los primeros minutos de *Panzas* uno de los testimonios asuma la primera persona del plural para referirse al fin último de H.I.J.O.S, esto es, el de «recuperar la identidad y de contar la memoria, de contar nuestro relato de las cosas, de contar nuestra historia». O que más adelante otro, después de participar en la organización de un *escrache*, cuyas distintas fases –desde la elaboración del discurso que sostendrá la manifestación hasta la señalización especial de las calles por donde ésta transcurrirá, pasando por la creación de volantes y pancartas– Bondarevsky capta meticulosamente, sostenga que el objetivo principal de esta especie de «ritual colectivo de participación ciudadana» (Diéguez, 2007: 125), sea «que el silencio no exista más en este país, que la gente no tenga miedo de hablar». En efecto, la voz testimonial predominante en *Panzas* es la de la colectividad, es decir, aquella que construye un relato de grupo en el que la ideología común y la lucha por unos mismos reclamos prevalecen por encima de las vivencias, subjetividades y proyectos de cada una de las individualidades que lo conforman. Así, y a diferencia del planteamiento que hallamos en su siguiente trabajo, *Che Vo Cachai*, así como también en *(h) historias cotidianas* y en

H.I.J.O.S., el alma en dos, el documental que Carmen Guarini y Marcelo Céspedes realizaron en 2002 sobre el funcionamiento de esta joven agrupación, en *Panzas* los hijos aparecen desprovistos de nombres y apellidos y en ningún caso se refieren al acontecimiento específico de la historia familiar que los empujó, pasados algunos años, a militar activamente por la «Identidad y la Justicia»⁵.

Los testimonios que participan en *Panzas* –en total, casi una decena de chicos y chicas– pertenecen a una generación que, desde 1996, ha hermanado sus esfuerzos para, por un lado, reclamar y exigir respuestas a una sociedad y a un gobierno sumido, especialmente durante el menemismo, en la impunidad y el olvido, y, por el otro, reivindicar una imagen del desaparecido que termine con la ‘Teoría de los dos demonios’, esto es, que lo muestre como aquel que, si bien recurrió en muchos casos a la violencia armada, lo hizo «para cambiar la sociedad», tal y como defiende uno de los jóvenes que participan en la cinta. Esta concepción de las organizaciones armadas y de sus integrantes se suma, pues, a la idea, hoy fuertemente arraigada en la sociedad, de que el terrorismo de Estado es cualitativa y cuantitativamente incomparable con la violencia civil y que, en consecuencia, ésta no justifica de ninguna manera un despliegue de represión y muerte que, operado desde el gobierno militar, debe ser persistentemente denunciado en todas sus manifestaciones y metamorfosis. Y es precisamente la condena a una sociedad en la que todavía colea la impunidad –y, junto con ella, distintas formas de totalitarismo soterrado– la que impulsa a los integrantes de H.I.J.O.S. a manifestarse públicamente a través de la práctica del *escrache*, reivindicado con insistencia en este documental. «Es poder ser la voz de él en un *escrache*; es poder ser parte de él y poder comunicarlo», argumenta uno de los testimonios del film, integrando su situación personal –ser hijo de un desaparecido– a un accionar esencialmente colectivo; «el *escrache* apela a la justicia desde la identidad del ser humano», clarifica otro, para quien

⁵ Mientras que, como vimos, en el documental de Habegger son seis los jóvenes que conforman el elenco de testimonios del film, en *H.I.J.O.S., el alma en dos*, el protagonismo lo adquieren Lucila, Vero y Silvina, tres hijas de desaparecidos que militan en la agrupación que da nombre al largometraje. Haciendo convivir el orden de lo íntimo e intransferible –esto es, las historias personales, todas ellas desgarradoras, de estas tres huérfanas argentinas– con el seguimiento de las acciones públicas de la asociación a la que las tres pertenecen –campamentos, debates, *escraches*, elaboración de cánticos, etc.–, Céspedes y Guarini –a cuyo hermano, desaparecido durante el Proceso, está dedicada la cinta– huyen del formato del documental institucional e intentan comprender, en palabras de su co-directora, «la construcción de este movimiento, que se basa en la ausencia, de estos hijos que decidieron tomar la historia en sus propias manos en la búsqueda de su identidad» (García, 2002).

también los lazos familiares y la búsqueda de los orígenes funcionan como los puntales que sostienen esta original y eficaz práctica urbana.

Por otra parte, sobre *Panzas* cabe decir que, pese a la reconocida filiación de su directora a H.I.J.O.S y pese a ser hija de padres montoneros exiliados primero en Brasil y luego en Suiza, en este trabajo aquélla opta, igual que hiciera Habegger en *(h) historias cotidianas* y del mismo modo que hará Ávila en *Nietos (Identidad y Memoria)*, por resguardarse tras la cámara y por filmar, desde la distancia y la invisibilidad que esta posición le brinda, a quienes no dejan de ser sus «compañeros de lucha», recurriendo ahora a la terminología utilizada por los miembros de la agrupación⁶. Así, y tal y como hará de nuevo en *Che Vo Cachai*, la joven cineasta prefiere, antes que sumar su experiencia personal al discurso colectivo que van hilvanando los hijos de desaparecidos, de exiliados o de ex detenidos que intervienen en su película, y dar pie, así, a un documental más subjetivo, irlo dirigiendo a través de las preguntas que les plantea –y cuya formulación tampoco hace explícita en ningún momento– y de la elección y el montaje de las distintas escenas que conforman el film –escenas que, como veremos a continuación, van más allá del documento de archivo o del mero registro del testimonio.

En el apartado dedicado a las estéticas y las éticas características de la posmemoria, señalamos cómo, por su carácter mediado y distanciado –pero también subjetivo e íntimo– con respecto a los hechos históricos a los que se refiere, esta modalidad mnemotécnica tiende a alternar las estrategias de representación más realistas con aquellas que se insertan de lleno en el terreno de lo ficticio. Así, queriéndose alejar de lo estrictamente factual y archivístico, las producciones culturales que crecen bajo la sombra de la posmemoria suelen incorporar elementos transgénicos, híbridos y fragmentarios que apelan a un decir que va más allá de lo superficial y lo inmediato. Aunque no podemos decir que Bondarevsky haga en *Panzas* un uso verdaderamente autorreflexivo y crítico de dichas estéticas de la posmemoria, sí las incluye parcialmente en su trabajo, a modo de contrapunto artístico frente al tono más convencional de la palabra del testimonio o la previsibilidad del mero registro audiovisual de las manifestaciones organizadas por H.I.J.O.S.

⁶ La propia Bondarevsky convierte a los integrantes de H.I.J.O.S. en sus iguales cuando, en una entrevista para *Página/12*, reconoce haber crecido «mamando lo que ellos me contaban sobre el país, con historias de exilios y exiliados. Volvimos apenas volvió la democracia». Y luego añade: «No soy hija de desaparecidos, pero me siento hija de esa generación» (Blejman, 2003).

Son tres los dispositivos con los que la cineasta imprime su subjetividad y deja traslucir de algún modo esa distancia generacional que la separa de la memoria del Proceso. En primer lugar, Bondarevsky insiere, en medio de las declaraciones y de las escenas que muestran a los integrantes de la agrupación en plena actividad asociativa, diapositivas que congelan momentos específicos de algunas de las acciones –reuniones, *escraches*, pintadas callejeras– llevadas a cabo por estos jóvenes militantes, así como también algunos retratos de desaparecidos. Con ello no sólo consigue fijar en la inmovilidad de la fotografía ciertos detalles de la cotidianidad de la agrupación y sus miembros, sino que además conjuga, mediante la inserción de viejas instantáneas de quienes están ausentes, el presente con el pasado, la acción con el recuerdo, la lucha colectiva con el duelo.

En segundo lugar, y como hará también –aunque con otro nivel de profundidad– Albertina Carri en *Los Rubios*, Bondarevsky incluye en *Panzas* la animación, un formato bastante inusual en el cine documental clásico –al estar estrecha y tradicionalmente vinculado al ámbito de la ficción–, pero cada vez más común en el cine posmoderno. En el caso que nos concierne, ésta es utilizada para dar vida y color a algo de por sí estático y gris: las siglas de H.I.J.O.S., cuyas letras corresponden, respectivamente, a los cinco sustantivos que conforman el nombre propiamente dicho de la agrupación, esto es, «Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio». Igual que ocurre en los *escraches*, definidos por estéticas, estrategias y herramientas propias de la cultura juvenil de los noventa –y que, como vimos, van desde la inclusión en las marchas de murgas, danzas y malabares hasta la utilización de determinadas tipografías y colores para realizar las pancartas que denuncian al *escrachado*–, la decisión de Bondarevsky de incluir estos breves pero significativos planos ilustrados, que además funcionan como una especie de separadores temáticos, tiñe el documental del mismo tono de desenfado, distensión y festividad que caracteriza las manifestaciones y marchas organizadas por la ya citada asociación.

Finalmente, aunque no por ello menos importante, cabe mencionar el papel que en *Panzas* adquiere el teatro como disparador de la memoria. En efecto, si bien el documental empieza con la imagen de un cuadro en el que aparece dibujada la barriga de una mujer embarazada –en una clara alusión a los grandes nudos conceptuales que atraviesan las bases ideológicas de H.I.J.O.S. y de sus integrantes (los orígenes, la identidad, la transmisión generacional, los lazos de sangre, la perpetuación de la

memoria)–, poco después Bondarevsky cambia de estrategia y decide ir incluyendo pequeños fragmentos de la puesta en escena de *A propósito de la duda*, la obra de teatro que, como ya señalamos en el apartado dedicado a los trabajos realizados en Argentina desde la posmemoria, terminó siendo el germen de lo que luego se convertiría en *Teatro x la Identidad*. Obra estructurada en breves escenas, algunas de las cuales incorporan monólogos elaborados a partir de testimonios de integrantes de H.I.J.O.S, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, para su documental la joven cineasta eligió las partes de la misma que fueron representadas por los personajes de los hijos de desaparecidos, concretamente aquellas en las que uno de ellos describía su nacimiento en el Pozo de Banfield, un centro clandestino de detención y tortura, y otro reflexionaba sobre la importancia de recuperar esa identidad originaria que el régimen robó con la práctica de la apropiación ilegal de los niños nacidos en cautiverio. Con este juego transgenérico, en el que la performatividad y la ficcionalidad aportadas por la puesta en escena del teatro se conjuga con la factualidad inherente al registro documental, Bondarevsky sitúa su trabajo dentro de las novedosas manifestaciones político-culturales que, impulsadas por la segunda generación, se están llevando a cabo para nombrar y representar el trágico capítulo de la dictadura.

Si en *Panzas* Bondarevsky decidió centrarse en las dinámicas y luchas de la agrupación de H.I.J.O.S. surgida y radicada en Argentina, en su primer –y, por el momento, último– largometraje, *Che Vo Cachai*, realizado en 2002 y estrenado el 25 de septiembre del año siguiente en las salas cinematográficas del país –y también de Chile–, la joven realizadora amplió su punto de mira y resolvió suprimir las fronteras en lo que a su labor de investigación sobre dicho organismo se refiere. En efecto, los tres vocablos que constituyen el título del film se corresponden a las tres palabras del lunfardo que, cada una utilizada en los tres países en los que se mueve la cámara de Bondarevsky –Argentina, Uruguay y Chile– remiten a un mismo significado: ‘¿entendiste lo que estoy diciendo?’. Tanto ‘che’, como ‘vo’, como ‘cachai’ son, por tanto, expresiones del lenguaje popular, no por casualidad muy utilizadas por la generación que protagoniza esta cinta: la que sigue a la de quienes fueron torturados, forzados al exilio y/o desaparecidos durante las dictaduras de estos tres países vecinos, víctimas todos ellos del denominado Plan Cóndor⁷. «La idea de reunir a los grupos de

⁷ En Uruguay la dictadura fue de carácter cívico-militar y se extendió entre el 27 de junio de 1973 –fecha en la que el entonces presidente, Juan María Bordaberry, disolvió el parlamento

H.I.J.O.S. de los tres países es tener una visión más universal de la historia y no centralizarlo en un lugar», explicó la directora argentina para el periódico *Clarín* (Gentile, 2003: 3).

Como en su trabajo anterior, por lo tanto, el elenco de testimonios que persigue en esta ocasión la cámara de Bondarevsky está conformado por chicos y chicas militantes de H.I.J.O.S. que, o bien nacieron durante el régimen dictatorial de sus respectivos países de origen, o bien en ese periodo eran demasiado pequeños para poder conservar del mismo un recuerdo definido. Señalados biográficamente por la violencia totalitaria, al alcanzar la edad adulta estos jóvenes empezaron a sentir la necesidad de luchar por una memoria que, al tiempo que les pertenecía a medias, los constituía de raíz. En este sentido podemos decir que cada uno de ellos es en realidad ese pájaro al que alude el epígrafe extraído de *Demian*, de Herman Hesse, con el que Bondarevsky introduce su documental y que reza lo siguiente: «El pájaro rompe el cascarón, el huevo es el mundo, el que quiere nacer tiene que romper un mundo». Así pues, esta cita asienta, literaria y por ello metafóricamente, las acciones que definen la esencia, los valores y los objetivos de esta agrupación plurinacional y que ya quedaron subrayados en *Panzus*: hacer circular relatos de memoria que difieran de los que promueven las políticas gubernamentales, denunciar la impunidad jurídica de la que siguen gozando muchos de los que participaron activamente en los últimos regímenes totalitarios instaurados en el Cono Sur, seguir indagando en el destino de los desaparecidos, reivindicar el proyecto revolucionario en el que éstos participaron, y, finalmente, trabajar en la búsqueda de una identidad –la de estos jóvenes y la de otros tantos que fueron apropiados ilegítimamente y/o empujados a la orfandad– sesgada por los secuestros, las torturas, los asesinatos y las desapariciones perpetradas desde el Estado.

con el apoyo de las Fuerzas Armadas– y el 1 de marzo de 1985, con la asunción democrática de Julio María Sanguinetti como Presidente. Durante este período, marcado por la ilegalización de los partidos políticos y los sindicatos, así como por la persecución, la tortura y el asesinato de todo aquel que se opusiera al régimen, fueron procesadas unas 3.000 personas y desaparecieron otras 160 (Larnaudie, 2005: 27). Por lo que se refiere a la dictadura chilena, ésta se inició el 11 de septiembre de 1973, con el golpe de Estado perpetrado por las Fuerzas Armadas contra el gobierno de Salvador Allende, hasta el 11 de marzo de 1990, momento en que el Comandante en Jefe del Ejército, Augusto Pinochet, cedió la presidencia a Patricio Aylwin, elegido en las elecciones generales efectuadas en diciembre de 1989. Según los datos de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de 1991, el número total de muertos y desaparecidos durante el régimen chileno fue de 3.196 personas (del Alcàzar, 2003: 317).

Retirándose, como en su anterior trabajo, del centro de la narración y ubicándose en un discreto segundo plano, Bondarevsky opta en este film por cambiar de estrategia a la hora de aproximarse a su objeto de estudio. En efecto, de modo similar al planteamiento que hallamos en *H.I.J.O.S., el alma en dos*, la joven realizadora decide aquí elaborar un retrato de las sedes de H.I.J.O.S. de Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile partiendo de la historia personal de tres de sus integrantes: Alejandra López, una chica chilena que en 1990 descubrió que su padre, desaparecido durante la dictadura de Pinochet, había tenido otros cuatro hijos mientras vivía en la clandestinidad; Paula Maroni, el padre de la cual, militante montonero, desapareció en Argentina durante el Proceso; y, finalmente, Lena Fontella, una joven uruguaya cuyo padre, militante del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, desapareció en Santiago de Chile el 12 de septiembre de 1973, tras pasar dos años preso en su país natal y un día después del asalto militar al Palacio de la Moneda y el asesinato de Salvador Allende. Por su carácter transnacional, la historia de ésta última es especialmente significativa y es por ello que Bondarevsky le dedica una especial atención. Y es que Lena, que reside en Montevideo y milita en H.I.J.O.S. de Uruguay, decide viajar a Santiago para así «reencontrarse» con su padre y «ver por dónde caminó», tal y como ella misma reconoce ante la realizadora en un momento del film. Como es de suponer, tal experiencia –registrada en la película– le brinda no sólo el esperado descubrimiento de los lugares por los que probablemente transitó su padre ausente, sino también un afable y enriquecedor encuentro primero con Alejandra –con quien intercambia experiencias, sentimientos y reflexiones relativas a la desaparición y a la militancia y con quien después visita el Muro de la Memoria, en el que casualmente el retrato de sus respectivos padres comparten la misma columna⁸– y, luego, con el resto de integrantes de la agrupación chilena.

⁸ Inaugurado el 20 de julio de 2001, el Muro de la Memoria es obra de los fotógrafos Claudio Pérez y Rodrigo Gómez. Ubicado en el Puente de Bulnes, sobre el emblemático río Mapocho, el mural mide aproximadamente 40 m² en los que se disponen 930 placas de cerámica cocida y emulsionada sobre las que fueron grabados los retratos de una parte de los hombres y mujeres desaparecidos durante la dictadura militar chilena. La composición del mural registra varias baldosas vacías, que corresponden a los 256 desaparecidos de los que no se encontró ninguna fotografía. El papel que este memorial juega en el documental de Bondarevsky es ciertamente relevante, pues no sólo se presenta como el lugar en el que terminan de entrelazarse las historias personales de Lena y Alejandra, sino que además es el único momento en el que el espectador puede ponerle un rostro a sus padres. En efecto, a diferencia de otros trabajos fílmicos centrados en los familiares de desaparecidos, en los que, como pudimos comprobar, el

El encuentro de Lena con sus compañeros de militancia chilenos pone de manifiesto algo que, de hecho, se anuncia en el propio título del film y va reapareciendo, bajo distintas formas, a lo largo del mismo, esto es, la futilidad e inoperatividad de las fronteras en la lucha por la memoria y la justicia. Quizás la escena en la que dicha tesis se presenta y corrobora de forma más clara es aquella en la que los integrantes santiaguinos de H.I.J.O.S. discuten acaloradamente sobre la conveniencia o inconveniencia de añadirle al nombre de la agrupación la apostilla de ‘Chile’. Mientras que sólo un par de ellos vota a favor de incluir tal denominación de origen en el nombre de la asociación, pues sostiene que «la identidad se construye en un territorio», el resto de sus compañeros defiende todo lo contrario. «Nosotros tenemos ideas políticas, propuestas políticas o sueños políticos que no tienen nada que ver con la patria particular», argumenta uno de ellos. Otra joven, mirando a Lena, que en ese momento se halla también en la reunión, apunta lo siguiente:

La compañera acá se le desapareció el papá aquí en Chile y ella es uruguaya y yo la siento mi hermana. Por eso no quiero llamarme H.I.J.O.S. Chile (...). Yo quiero sentirme parte de todos los hijos de Latinoamérica⁹.

Así pues, el sentimiento de fraternidad que, como dijimos en páginas anteriores a propósito del surgimiento de H.I.J.O.S., une a sus integrantes en una suerte de comunión genealógica marcada por la orfandad de todos sus miembros, convierte sus respectivas demandas y estrategias de lucha –los *escraches* en Argentina, las *funas*¹⁰ en

álbum familiar se convierte en un auténtico baúl de la memoria, en *Che Vo Cachai* este tipo de material está completamente ausente en el relato de sus tres jóvenes protagonistas.

⁹ Otro de los momentos del documental en el que se hace patente esta especie de solidaridad supranacional es aquel en el que, en medio de un asado, el grupo de integrantes de H.I.J.O.S. de Argentina, plantea la posibilidad de participar en la concentración que cada 11 de septiembre –y coincidiendo, pues, con el golpe de Estado de Pinochet– se organiza en Santiago de Chile ante el Palacio de la Moneda. A este respecto cabe decir que esta concepción de las fronteras como división y debilitamiento de la fuerza que, sin ellas, alcanzarían estos países ‘hermanos’, parece estar inspirada no sólo en el internacionalismo obrerista del comunismo de principios del siglo XX, sino también, y muy relacionado con ello, con los movimientos sociales que se desplegaron en Latinoamérica durante la década de los años sesenta y a los que ideológicamente se adhirieron los padres de esta generación que ahora los reivindica.

¹⁰ En Chile la *funa* es el equivalente del *escrache*, esto es, y tal y como la define uno de los testimonios que participan en el film, «el gran articulador del ‘No’ a la impunidad». Como el *escrache*, las *funas* se caracterizan, pues, por informar a la ciudadanía –mediante pancartas, afiches y cánticos, y en medio de bailes, tamboriladas y representaciones teatrales– sobre la identidad de quienes, pese a haber participado en la violencia estatal del régimen pinochetista, hoy siguen gozando de total impunidad. La Comisión FUNA se fundó en Santiago de Chile a principio de

Chile o las marchas multitudinarias en Uruguay— en un reclamo común, esto es, el del fin de la impunidad y el de la preservación de la memoria de un pasado totalitario que, pese a tener en cada país su idiosincrasia particular, tuvo, en todos los casos, consecuencias similares: la tortura, el exilio y la muerte de miles de ciudadanos. «El terrorismo de estado forma parte de una historia que no afectó solamente a una parte, sino que les pertenece a los pueblos», argumenta al respecto la propia Bondarevsky en una entrevista. Y más adelante añade: «Es fundamental que la gente se haga cargo de eso, que la gente entienda que la historia es de los pueblos y que hasta que no haya una conciencia en ese sentido, no va a haber ningún cambio posible» (Domínguez, 2003). La última parte de *Che Vo Cachai* es reveladora a este respecto, pues Bondarevsky decide dedicarla precisamente a registrar la lucha común que ese ‘pueblo’ al que se refiere en la cita anterior lleva a cabo contra la impunidad. En este caso, claro está, el pueblo está representado por los hijos de desaparecidos, que, en Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo salen a la calle para manifestarse con las armas de un lenguaje y unas herramientas de expresión que los definen y diferencian de otros grupos: el *escrache* —en esta ocasión contra Remo Marenzi, un ex represor que quedó en libertad gracias a la ley de Punto Final—, la *funa* —contra Sergio Muñoz, dentista de la Brigada de Sanidad de la Dirección de Inteligencia Nacional, más conocida como DINA— y la marcha por la memoria y la justicia del 27 del junio, aniversario de la noche en la que el entonces presidente uruguayo Juan María Bordaberry deshizo las cámaras con el aval de las Fuerzas Armadas. Mediante un montaje paralelo, la cineasta va alternando estos tres eventos —de los que no sólo capta el acontecimiento en sí, sino también todo el laborioso proceso de preparación de los mismos—, como si con ello quisiera disolver toda distancia entre ellos.

Como acabamos de señalar, las ‘memorias individuales’ de López, Maroni y Fontella conviven con la ‘memoria colectiva’ forjada con los compañeros de militancia de cada una de estas tres jóvenes. Es así como los espacios del film que la realizadora les reserva para que reflexionen sobre lo que la desaparición paterna supuso en sus respectivas historias personales, se alternan con escenas en las que éstas aparecen integradas en los distintos grupos de H.I.J.O.S., en los que se discute sobre política, se juega, se charla animadamente y se bromea en medio de un asado, ante un trozo de

octubre de 1999 por iniciativa de H.I.J.O.S., que por entonces se llamaba Acción, Verdad y Justicia.

pizza o en una sala de reuniones. Como sucede en *(b) historias cotidianas*, Bondarevsky quiere captar el alma de la asociación y de sus integrantes con la máxima inmediatez y naturalidad posibles. Para lograrlo, no sólo opta, como hace Habegger, por registrar a esta segunda generación en su hábitat cotidiano –esto es, el de las casas particulares, los locales de H.I.J.O.S. o las calles de las tres capitales latinoamericanas–, sino que en su caso recurre también a la cámara en mano, en un claro intento de impedir que su presencia pueda molestar o distorsionar la dinámica habitual de esos encuentros lúdicos pero también político-sociales¹¹.

La amalgama de voces testimoniales no termina ni mucho menos en esta alternancia de lo personal –el relato de López, Maroni y Fontella– y lo colectivo –los debates y conversaciones que tienen lugar en el seno de H.I.J.O.S.–, ni en la ya comentada eliminación de fronteras y geografías, sino que Bondarevsky decide ir todavía más allá y contemplar las reflexiones de los nietos de desaparecidos, una tercera generación cuyo protagonismo ya se prefiguraba en su trabajo anterior, *Panzas*, concretamente en el cuadro de esa barriga que lo inauguraba. En *Che Vo Cachai*, sin embargo, estos pequeños testimonios adquieren un protagonismo mucho más marcado, pues, de hecho, una de las primeras escenas de la película está dedicada por entero a su palabra. Repartidos en una sala de juegos de paredes y suelos de un blanco inmaculado, media docena de niños y niñas de no más de diez años explican a cámara aquello que saben de sus abuelos ausentes. Pese a que producen relatos escuetos y meramente descriptivos, y pese a que, alguno de ellos, no demuestra demasiado interés por conocer qué sucedió en aquella época de violencia y terror totalitarios, al tenerlos en cuenta para su documental Bondarevsky está poniendo en las manos de estos jovencísimos interlocutores la responsabilidad futura de preservar o, por el contrario, de poner fin a la lucha por la memoria iniciada por la generación de sus padres. En efecto, mientras que, por un lado, una de las militantes de H.I.J.O.S. que participa en la cinta, asegura,

¹¹ Pese a la intención de Bondarevsky de inmiscuirse lo menos posible en los hechos que van desarrollándose en el espacio profílmico, la realizadora es interpelada en ciertas escenas por los actores sociales que participan en el film, quienes, dirigiéndose directamente a ella, la incluyen así, como a un igual, en sus reflexiones. Uno de estos momentos en los que el hasta entonces elidido ‘yo’ de la cineasta toma cuerpo en la apelación directa de alguno de los testimonios de la película, tiene lugar en la visita de López y Fontella al Muro de la Memoria, concretamente cuando la primera, emocionada, le espeta: «Laura, pasó algo insólito. El papá de Lena está allá arriba y mi papá está aquí abajo, en la misma columna». En otras escenas, es la propia directora quien decide romper su silencio y, a través de la formulación de alguna pregunta, reconduce el relato de algunos de los testimonios del film.

con su bebé en brazos, que cada uno de estos niños «es una garantía de que no va a haber olvido (...), que, aún cuando nosotros no estemos, esto se va a recordar»¹², Bondarevsky contempla el testimonio de uno de estos nietos que, ante la pregunta que le hace la cineasta de por qué no quiere conocer más datos sobre la historia de sus abuelos responde: «No tengo dudas, no tengo interés».

Finalmente, con respecto a la variedad de testimonios que caracteriza *Che Vo Cachai* y que, como hemos visto, abrazan desde la intimidad del soliloquio hasta la exaltación y la reflexión de las discusiones en grupo, cabe añadir la inserción en el documental de un conjunto de estilizados planos en los que, sentados en taburetes y semiocultos en la penumbra de una iluminación de marcados claroscuros, militantes anónimos de las agrupaciones uruguaya, chilena y argentina de H.I.J.O.S. dan su opinión sobre temas diversos relacionados con la memoria, la identidad y la justicia, como serían la legitimidad y el valor del proyecto político-social que defendieron sus padres, la impunidad de la que gozan los ex represores y la necesidad de contrarrestarla con acciones urbanas como el *escrache* o la *funa*, o el rol que la generación y la entidad a la que pertenecen juegan en el presente democrático de sus respectivas realidades nacionales. Son todas ellas declaraciones que apuntan hacia la misma dirección y que, por lo tanto, más que pronunciarse desde lo individual y subjetivo, se formulan desde un punto de vista compartido, esto es, el que impera en H.I.J.O.S.

Además de la palabra testimonial –ciertamente protagónica– en *Che Vo Cachai* hallamos otros ingredientes audiovisuales. Por un lado, y a diferencia de *Panzas*, la directora incluye material de archivo de tipo histórico que, en este caso, se refiere, visual y auditivamente, a los golpes de Estado chileno, argentino y uruguayo. Así, tras los créditos iniciales del film, el espectador contempla, en un montaje más bien frenético y sincopado, distintas imágenes en blanco y negro que, a modo de fogonazos –pues se encadenan mediante bruscos fundidos a negro– van dejando traslucir el clima de caos y terror que imperaba en la sociedad civil de cada uno de estos tres países en el momento en que los respectivos gobiernos democráticos fueron tomados por las Fuerzas Armadas. Sin la voluntad, sin embargo, de establecer con ellos un discurso uniforme y

¹² En el caso de esta joven, la experiencia de ser madre le aportó además la posibilidad de comprender mucho mejor a sus progenitores, de sentirlos más cercanos. «Estaba comunicada con mi hijo y estaba comunicada con mi mamá. Es un momento en que la línea generacional es como un rayo, atraviesa, porque vas sabiendo qué es lo que sintió tu mamá en cada momento», se sincera emocionada ante la cámara.

didáctico en el que se detallan los pormenores que definieron el carácter de todas esas tomas antidemocráticas de poder, Bondarevsky elude la voz en off y los títulos explicativos y en su lugar incorpora una opresiva banda sonora en la que se suceden órdenes militares, avisos de toques de queda, discursos políticos y comunicados radiofónicos hechos desde los regímenes totalitarios.

Por otro lado, consciente del impacto emocional y de la importancia que tienen los videos caseros en la representación de la memoria personal y familiar, Bondarevsky incorpora, justo después de las imágenes institucionales anteriormente referidas, varios fragmentos de películas hogareñas de la misma época que muestran a hombres y mujeres sosteniendo, jugando o simplemente filmando a sus hijos pequeños. El contraste entre un material y otro es evidente: frente al terror, el control y la represión que emanan de las primeras imágenes, se impone ahora la cotidianidad y el sosiego de unas vidas que el espectador sabe, sin embargo, que terminarán siendo repentina y violentamente intervenidas por la violencia militar. Registradas en Super 8, Bondarevsky irá reutilizando este conjunto de escenas familiares a lo largo del documental, bien sea repitiéndolas en un montaje trepidante y entrecortado a modo de separador entre secuencias distintas, bien sea proyectándolas sobre el cuerpo de algunos de los testimonios o actores del film. De hecho, el último plano de *Che Vo Cachai* es el de una trapecista que, en plena actuación, cede su torso como pantalla viva en la que, una vez más, se hacen visibles estas películas hogareñas. La proyección de estos fragmentos de cine doméstico sobre el cuerpo del familiar recuerda no sólo la relación que las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo han establecido desde sus orígenes con la fotografía del hijo y del nieto desaparecidos –pues recordemos que a menudo las exhiben colgadas del cuello con un cordón o prendidas sobre su ropa–, sino que, sobre todo, hace pensar en el ya comentado trabajo *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto, en el que la fotógrafa crea un conjunto de retratos en los que varios hijos e hijas posan ante la diapositiva proyectada de su padre o madre desaparecidos. En todos estos casos, y como señala Ludmila Da Silva Catela, «la imagen del desaparecido sobre el cuerpo es una forma minimal de exhibición pública que revela la fuerza del vínculo familiar primordial» (2005: 106).

Finalmente, y a diferencia de *Panzas*, donde como vimos la cineasta argentina recuperó algunos fragmentos de la obra teatral *A propósito de la duda*, para su primer largometraje Bondarevsky opta por crear ella misma estos saltos al terreno de la ficción,

que en este caso deviene profundamente metafórica. Así, en *Che Vo Cachai* el espectador se encuentra con un conjunto de planos que denotan una cuidada puesta en escena en la que la cámara recorre un pasillo interminable que parece simbolizar los complejos vericuetos de la memoria. Hacia el final del documental descubrimos que este corredor –conceptualmente similar a esas ‘imágenes hápticas’ a las que aludía Aguilar a propósito de *(h) historias cotidianas*, *Papá Iván* y *Los Rubios*¹³– tiene varias puertas, tras las cuales se esconden nuevas alegorías de la identidad y del recuerdo: un joven de espaldas, en cuya piel se inscribe un cúmulo ilegible de palabras; dos televisores encendidos, uno en el que se proyecta el primer plano de un ojo en blanco y negro, y el otro que no contiene ninguna imagen, únicamente la típica neblina gris de una sintonización fallida; y, finalmente, una mujer semidesnuda con el pecho pintado, cuya mirada parece perderse en algún punto del receptáculo en el que se encuentra. Conceptos como el de la búsqueda y el viaje, la palabra y con ella el testimonio, la rememoración y el olvido, o las marcas que el pasado imprime en el sujeto, quedan plasmados en *Che Vo Cachai* a través de dos caminos diversos pero al mismo tiempo complementarios: el que, desde lo fáctico y lo testimonial, convoca la voz y el accionar de H.I.J.O.S.; y el que, transitando por las tierras de la ficción y la imaginación artística, pretende contenerlos en una forma que vaya más allá de lo inmediato y lo previsible.

¹³ Es curioso notar el hecho de que Bondarevsky, como Habegger y María Inés Roqué en sus respectivos documentales, incluye también en su película, y casi siempre antes de dar la palabra a alguno de sus testimonios, *travellings* que muestran (en su caso en contrapicados tomados desde lo que parece un automóvil) pedazos de cielo, árboles y edificios. Asimismo, y coincidiendo nuevamente con *(h) historias cotidianas*, la joven realizadora filma a algunos de los actores sociales que protagonizan la cinta dentro de algún medio de transporte. Así, López se referirá a la historia de su padre desde el interior de un autobús en movimiento y, más tarde, será el vagón de un tren el escenario en el que tendrá lugar la conversación entre ésta y Fontella acerca de sus respectivas experiencias personales. En todas estas ocasiones, el viaje emocional, anamnético e identitario que emprenden estas hijas de desaparecidos se materializa –esto es, se vuelve literal–, en el recorrido que las mismas realizan por el espacio urbano a través del tren, el coche o el autobús.

1.4. La mirada institucional.

***Nietos (Identidad y Memoria)*, de Benjamín Ávila**

Como Habegger, Benjamín Ávila es hijo de desaparecidos. Nacido en la provincia de Buenos Aires en 1972, su madre, Sara Zermoglio, fue secuestrada y desaparecida junto a su pareja, Horacio Mendizábal, el 13 de octubre de 1979, cuando él tenía siete años y tras haber pasado dos años huyendo en Brasil, México y Cuba. Después de pasar tres días en un centro de detención y una temporada con su abuela materna, Ávila se trasladó con su padre a Tucumán, donde residió hasta 1986, año en que regresó a la capital argentina. Paralelamente, Diego Tomás Mendizábal Zermoglio, hijo de la pareja de desaparecidos y, por lo tanto, hermano de Ávila por parte de madre, fue dado en adopción hasta que, en 1984, fue localizado por Abuelas de Plaza de Mayo, quienes pidieron su restitución. Pese a que el Juzgado Nacional denegó tal petición, considerando que la adopción había sido legal, Diego pudo conocer la suerte que habían corrido sus progenitores y entablar una relación afectiva con su familia biológica.

Teniendo en cuenta todos estos datos, puede entenderse que, cuando Daniel Cabezas, responsable del departamento de imagen y comunicación de Abuelas de Plaza de Mayo, propuso en 2002 a Ávila dirigir un proyecto documental que versara sobre los hijos apropiados ilegalmente durante el régimen y sobre los logros que la agrupación para la que trabajaba había conseguido a lo largo de las últimas décadas, éste aceptara el desafío sin dudar. Hasta ese momento Ávila se había desempeñado como fotógrafo, actor, director de fotografía, montador y realizador, habiendo escrito y firmado hasta ese momento media docena de cortometrajes de ficción (*La triste y penosa historia de Mateo Praxedes Calsado*, *Ricardo Adventosa*, *en honor a su obra*, *Paco*, *Fotografía de mi infancia*, *Dando la vuelta al perro* y *La gotera*)¹⁴. Podríamos decir que su biografía le infundió de alguna manera el ánimo, la ilusión y la confianza necesarios para afrontar la realización de *Nietos (Identidad y Memoria)*, el documental que terminaría surgiendo de esa iniciativa y

¹⁴ Después de *Nietos (Identidad y Memoria)* Ávila dirigió *Veo-veo* (2005), un cortometraje escrito por Lorena Muñoz y Marcelo Muller y protagonizado por Juanchito, un niño de 8 años que en la Argentina de 1977 y después de algún tiempo sin ver a su padre, militante montonero, descubre la verdad sobre la vida clandestina que aquél se ha visto obligado a llevar. Este trabajo de 26 minutos de duración resultó ser el germen del que será su primer largometraje de ficción, *Infancia clandestina (o qué imagina un niño en la clandestinidad de una Argentina en guerra)*, en proceso de posproducción en el momento de redactar esta tesis.

que resultó ser su ópera prima. «Yo no tuve que hacer una investigación porque toda mi vida es mi investigación», se sincera en la entrevista que le hizo el crítico de cine Diego Lerer, disponible en la edición en DVD del film (Lerer, 2005). Del mismo modo que en el caso de Calveiro y de De Ípola, este conocimiento de primera mano –por experimentado en la propia piel– del objeto de estudio en el que iba a centrar su película, salvaguardaba a Ávila del peligro de arrojar sobre él una «mirada piadosa», posibilitándole, por tanto, aprehenderlo desde un lugar distinto del de la conmiseración y la lástima. «Entre los hijos no tenemos esta mirada porque ya conocemos lo que pasó (...). Y sobre todo hay un entendimiento directo de muchas sensaciones que muchas personas no entienden», sostiene al respecto (Lerer, 2005). Sin embargo Ávila tuvo claro que no quería estructurar la película alrededor de su situación personal de huérfano y de familiar que recupera a un allegado sustraído por el régimen, por mucho que ambas vivencias le hubieran condicionado tanto su infancia como su vida adulta. Así lo reconoce en un momento de la citada entrevista:

Yo no quería ser Benjamín Ávila contando esta historia. No quería ser yo –que estoy involucrado, que tengo cierto contexto de mi historia que me da la posibilidad de contar esta historia en primera persona–, quien la contara. Me gustaba que los pibes fueran los protagonistas, no yo. Hay muchas historias sobre esto en las que se pone primero el realizador porque tiene un pasado que lo habilita a contar esta historia. Pero para mí esto le quita fuerza a las personas en sí que están hablando. Prima la historia personal de quien la está haciendo y no lo que se está mostrando (Lerer, 2005)

En efecto, como ya señalamos en el capítulo introductorio de este bloque conformado por los documentales que privilegian la representación del pasado desde un punto de vista que quiere distanciarse, en la medida de lo posible, de la experiencia personal de los cineastas, la intención de Ávila al realizar *Nietos (Identidad y Memoria)* fue dar voz a un segmento social hasta la fecha poco presente en el cine documental argentino: el de los hijos de desaparecidos. Esta aproximación le permitía ir más allá de un discurso –el del ex militante o el de las madres de desaparecidos– que, según él, había sido excesivamente contemplado por el cine realizado por la generación anterior. Así lo reconoció en diciembre de 2004 en la presentación del documental en Casa América de Madrid:

Creo que mi generación puede aportar un nuevo punto de vista sobre la dictadura, basado en otras vivencias, otros motivos y otros debates. El enfoque

de los nietos no pertenece al pasado sino que es el presente. Se ha hecho mucho cine revisionista, cineastas de la generación de nuestros padres, ahora toca conocer el punto de vista actual, pues los nietos que nacieron en la dictadura tienen unos 30 años (Loma, 2004).

Igual que *(h) historias cotidianas*, *Nietos (Identidad y Memoria)* se estrenó en Buenos Aires en un momento ciertamente significativo en lo que a las políticas de la memoria se refiere: el 25 de marzo de 2004, un día después del vigésimo octavo aniversario del golpe de Estado y, por lo tanto, en una semana colmada de conmemoraciones, exhibiciones, conferencias y otras iniciativas vinculadas con el recuerdo de la última dictadura militar. Si a este dato le sumamos el hecho de que la génesis del film se ubica en un encargo hecho desde el seno de Abuelas de Plaza de Mayo, no es de extrañar que, de entre los cuatro documentales analizados en este bloque, el de Ávila sea el que más paralelismos establezca con *Botín de guerra*, como dijimos un trabajo centrado en la labor y la trayectoria de dicha agrupación y en las historias de algunos de los jóvenes restituidos a sus familias biológicas lo largo de las últimas décadas. En efecto, pese a estar planteados desde puntos de vista no del todo idénticos –pues recordemos que Blaustein y Ávila pertenecen a dos generaciones distintas y, por ello, las marcas que en su biografía dejaron los años de plomo tienen profundidades y formas disparejas–, *Nietos (Identidad y Memoria)* es, como *Botín de guerra*, un trabajo de un notorio carácter institucional. De hecho, el objetivo último de la cinta no es otro que el que alienta la larga e infatigable lucha de Abuelas de Plaza de Mayo y que, como vimos, también es el motor del largometraje de Blaustein y de otras iniciativas impulsadas desde dicha organización de derechos humanos, como sería, por ejemplo, *Teatro x la identidad*. Citando al propio Ávila, este objetivo no es otro que el de «motivar la duda en aquellos que tengan preguntas» (Blejman, 2004) y, a partir de ahí, contribuir a cerrar alguno de los casi cuatrocientos casos de niños apropiados que todavía siguen abiertos. De ahí que en los créditos finales de la película se incluyan el nombre de los organismos (Red x la Identidad, Abuelas de Plaza de Mayo y CONADI) y los datos de contacto de los mismos (teléfono y dirección electrónica) para que aquellos que tengan «dudas sobre su identidad o crean ser hijo de desaparecidos» –así reza el mensaje que antecede a dicha información– puedan poner fin a sus sospechas. Persiguiendo, pues, un proceso de identificación a partir del documental –«que lo vean los chicos y se identifiquen, que se comprenda desde otro lado», dirá Ávila en la misma entrevista publicada en *Página / 12*

(Blejman, 2004)– es comprensible que *Nietos (Identidad y Memoria)* huya tanto del formato del documental puramente histórico, como de aquél más afín a la performance, el cine experimental o el ensayo.

Producida por Habitación 1520 Producciones –empresa co-fundada y dirigida por el propio Ávila– y con el apoyo del INCAA, el peso argumental de *Nietos (Identidad y Memoria)* lo sostienen, pues, como anuncia su título, no sólo los testimonios de aquellos hijos de desaparecidos que fueron ilegalmente o, en el caso de uno de ellos, legalmente adoptados durante la dictadura, sino también lo hacen las declaraciones de algunas de las abuelas que han dedicado gran parte de su vida –algunas con más éxito que otras– a la búsqueda de esos niños que el régimen les arrebató juntamente con sus propios hijos, yernos y nueras. Sin embargo, y pese a que la película se abre precisamente con una secuencia en la que la cámara de Ávila sigue de cerca los pasos de una abuela que acude de visita a la sede bonaerense de la organización –y quien, minutos más tarde, relata la trágica suerte que corrió su hija en mayo de 1977, cuando, estando embarazada, desapareció junto con su compañero–, el número de hijos que testimonian en *Nietos (Identidad y Memoria)* con respecto al de abuelas –así como la duración total de sus declaraciones– es inversamente proporcional a la que se establece en *Botín de guerra*. Así, mientras que en el documental de Blaustein la palabra de la segunda generación adquiere un papel importante pero secundario, en tanto que sirve como apoyatura al relato de las abuelas, protagonistas últimas del film, en *Nietos (Identidad y Memoria)* ocurre lo contrario: es el testimonio de estas luchadoras incansables el que apuntilla la experiencia de los hijos de desaparecidos, cuya voz y presencia ocupan la mayor parte del metraje. De todos modos, cabe decir que sea cual sea el grado de protagonismo de cada uno de ellos, personifican en todos los casos historias paradigmáticas con las que el cineasta trata de abarcar, como él mismo reconoce en la entrevista incluida en el DVD de la película, «el tema en su totalidad» (Lerer, 2005). En efecto, la investigación periodística realizada en la fase de preproducción del documental –un trabajo que fue llevado a cabo por Lorena Muñoz, co-directora de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, y Florencia Amato– consistió, entre otras cosas, en buscar la máxima variedad de ‘tipologías’ de nietos, esto es, y recurriendo nuevamente a las palabras del director, «desde el adoptado de buena fe hasta el apropiado por un militar». Y finalmente añade al respecto: «Estos son los bordes, los paréntesis, y en medio están todos los demás casos».

Podríamos decir que los nietos que protagonizan el documental de Ávila, responsable asimismo de su montaje, pertenecen a tres grupos distintos, diferenciados según el tipo de presencia que adquieren en la cinta. Por un parte, hallamos aquellos hijos e hijas de desaparecidos a quienes, en el momento en que se filmó la película, los familiares biológicos no habían logrado localizar todavía. La presencia que estos nietos tienen en el film es, por lo tanto, elíptica, pues, privados de su verdadera identidad, únicamente pueden corporeizarse en el trágico relato de sus abuelas y, en algunos casos, en las fotos que éstas conservan de cuando eran recién nacidos. Este sería el caso, por ejemplo, de Matilde, la hija menor de la familia Lanuscou, asesinada el 6 de septiembre de 1976 por las Fuerzas Armadas en su casa de San Isidro. El de Matilde es ciertamente un caso paradigmático, no sólo por la atrocidad de la masacre que precedió a su desaparición, sino también por el impacto mediático que tuvieron las exhumaciones de los cuerpos de la familia, realizadas el 25 de enero de 1984, tras descubrirse que las partidas de defunción e inhumación habían sido falseadas. De hecho, además del testimonio de la abuela de Matilde, María Amelia Herrera de Miranda, —que murió recientemente sin haber podido reencontrarse con su nieta—, y de la opinión que respecto a este caso —y, en general, respecto al trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense— tiene Maco Somigliana, uno de los antropólogos de dicha organización¹⁵, Ávila incorpora fragmentos de la noticia que se emitió por televisión en el momento en que se descubrió que el ataúd en el que supuestamente descansaba la pequeña contenía únicamente huesos de otros adultos, un peluche envuelto en una manta y un chupete. «Ahora empieza la verdadera lucha», cuenta que pensó ese día Herrera de Miranda¹⁶.

¹⁵ «La idea es pasar por ese trago amargo que son las exhumaciones para hacer algo que es positivo, desde nuestro punto de vista, como es la identificación», argumenta el antropólogo, mientras en pantalla se suceden varias fotografías de esqueletos recién desenterrados. Es importante señalar que este es el único momento del film en el que Ávila decide recurrir a las declaraciones de dos expertos —el ya citado Somigliana y Sofía Egaña, también del EAAF, que va esbozando, a partir de los restos óseos de un varón, el modo en que éste fue brutalmente asesinado— para complementar la historia de Herrera de Miranda y del secuestro de su nieta.

¹⁶ El resto de abuelas que participan en el documental son, por orden de aparición: María Luisa Bertrams, cuya hija, embarazada, fue secuestrada y desaparecida en 1977; Martina Ruiz de Schand, que perdió a su hija, también en estado, en 1978; Delia Califano, madre de Jorge Óscar Ogando, desaparecido junto a su esposa, Stella Montesano, que tuvo un bebé mientras estaba retenida en un centro de detención y tortura; Rosa Roisinblit, cuya hija y yerno fueron desaparecidos y a cuyo nieto, hermano de Marina Eva Pérez, pudo conocer en abril del año 2000; Estela Barnes de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo; Marta Vásquez, presidenta de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora; y, finalmente, Edith Noguera,

El segundo grupo de hijos de desaparecidos que protagonizan *Nietos (Identidad y Memoria)* estaría constituido por aquéllos que únicamente hacen acto de presencia en el documental a través de los fragmentos que Ávila elige de los reportajes televisivos en los que en su día prestaron testimonio. Leticia Baibene es un ejemplo claro de esta tipología testimonial. Siendo imposible su localización en el momento en que se realizó el documental, Ávila decidió incluir parte de la entrevista que en 1985 Vicente Romero, periodista de Televisión Española, hizo a la niña para el reportaje *Los niños de la infancia*, dirigido por José Abril, mientras su abuela participaba en la ronda semanal en Plaza de Mayo en reclamo de la aparición de su hija desaparecida. Leticia, que entonces tenía 11 años, relató con impresionante madurez lo que recordaba del día en que su padre fue asesinado y su madre secuestrada y posteriormente desaparecida, y reflexionó asimismo sobre la necesidad de que los culpables fueran juzgados y castigados por la atrocidad de sus crímenes. De nuevo, pues, Ávila recurre al medio televisivo para enriquecer el muestrario de historias sobre ‘identidad y memoria’, como así acota entre paréntesis el cineasta en el título de su obra. Como veremos a continuación, volverá a apropiarse y a reutilizar este tipo de material en distintos momentos del film, aunque con otras intenciones.

Finalmente, el tercer conjunto de hijos que conforman el repertorio testimonial de *Nietos (Identidad y Memoria)* está integrado por aquellos jóvenes que lograron ser localizados por Abuelas y restituidos a sus verdaderas familias y que, en el presente de la filmación, responden a las preguntas que Ávila y Claudio Gonçalves –responsable de la producción de las entrevistas del film y él mismo testimonio del mismo– les formulan acerca de su periplo vital y del de sus respectivas familias. María de las Victorias Ruiz es la primera en dar cuenta de su historia. Nacida en Suiza durante el exilio de sus padres, ambos desaparecidos tras regresar a Argentina, la joven, que recuperó su identidad en 2000, después de reconocerse en una foto de cuando era pequeña que salió publicada en los diarios, trata de poner en palabras ante la cámara –y con su hija recién nacida en brazos– la urgencia que siente por conocer a su hermana, nacida en 1980 en la ESMA y, en el momento en que se realizó la entrevista, todavía desaparecida¹⁷. El resto de hijos

Raquel Arsuchin y Luisa Blanco, todas ellas abuelas que aparecen en los últimos minutos del documental ya no para contar su historia, sino para expresar únicamente su voluntad de seguir buscando a sus nietos hasta el final.

¹⁷ María de las Victorias Ruiz, que en 1990 pudo por fin reencontrarse con Marcelo, su hermano mayor –ambos adoptados legalmente– consiguió su propósito recientemente. En

que ceden a contar su historia para el documental se remiten a experiencias y anhelos parecidos. Entre ellos cabe mencionar a Gabriel Matías Cevasco, a quien Ávila presenta mediante la inclusión de varias de las noticias que se publicaron en la prensa escrita cuando, en 2002, pudo recuperar por fin el nombre y apellidos que tuvo en sus tres primeros meses de vida, antes de que fuera ilegalmente apropiado; Mariana Eva Pérez, quien, si bien ya había prestado testimonio en *Botín de guerra*, ahora vuelve a hacerlo para comunicar el final feliz con el que se cerró la larga búsqueda de su hermano Rodolfo, nacido en cautiverio y, en abril del año 2000, localizado gracias a la labor realizada por Abuelas de Plaza de Mayo; Juan Pablo Moyano, el primer nieto restituido, devuelto a su verdadera familia en julio de 1983, cuando tenía siete años de edad, y hoy padre de una niña; Horacio César Pietragalla Corti, el último nieto –el septuagésimo quinto– recuperado por Abuelas en el momento en que se realizó la película; y el ya citado Claudio Gonçalves, que también en el documental de Ávila aparece en compañía de Gastón, su hermano por parte de padre, y de su hija Martina, de tres años de edad.

Con respecto a la aproximación que hace Ávila a este último corpus de personajes, es preciso subrayar que, excepto en el caso de Ruiz y de Gonçalves, cuyo testimonio se apoya fundamentalmente en el relato oral y algunas fotografías familiares que ellos mismos van mostrando y comentando ante la cámara, el resto de historias están introducidas, reforzadas y/o ilustradas por el eco que éstas tuvieron en los medios de comunicación en el momento en que, por un motivo u otro, pasaron a ser de conocimiento público. Así, mientras que, como ya señalamos, el espectador inicia su inmersión en la historia de Cevasco a partir de las noticias que sobre él se publicaron en la prensa, con la de Moyano lo hace a través de un reportaje televisivo que se emitió poco después de que fuera restituido a su abuela biológica. En esta ocasión Ávila, inspirándose en la estrategia utilizada por Patricio Guzmán –documentalista del que no por casualidad el joven cineasta reconoce ser un profundo admirador– en *Chile, la memoria obstinada*, hace ver a Moyano esas imágenes catódicas que lo transportan a su infancia para, a partir de las sensaciones y recuerdos que aquéllas le transmitan, encauzar la entrevista de un modo o de otro¹⁸. Sin duda es ésta una de las escenas más

efecto, el 31 de mayo de 2008, Abuelas de Plaza de Mayo confirmaron que las pruebas de ADN que, por orden judicial, hicieron a Laura Ruiz, apropiada por el ex prefecto Antonio Azic, demostraban que la joven era la tan buscada hermana de la joven (Delfino, 2008).

¹⁸ En efecto, en *Chile, la memoria obstinada* (1997), el documental que Guzmán realizó veinte años después de *La batalla de Chile* (1972-1979) –trabajo en el que se aproximó al último año de

emblemáticas de *Nietos (Identidad y Memoria)*, pues en ella el testimonio de Moyano se desdobra en el niño capturado por la cámara televisiva a mitad de los años ochenta –un sujeto que apenas comprende lo que está sucediendo a su alrededor – y el hombre que, desde la madurez, dialoga críticamente con ese pasado que lo constituye. También Pérez y Pietragalla tienen en la película de Ávila su correspondiente contracara mediática. En el caso de Pérez, Ávila incluye el fragmento en el que ésta, con apenas diez años, leyó ante la cámara la carta que escribió a su hermano menor, a quien, por culpa del terror totalitario, todavía no conocía. «Cuando supe de tu existencia me invadió una profunda alegría, pero también me sentí triste por no tenerte a mi lado (...). Vuelve, Rodolfo, vuelve», le imploró desde detrás de la pequeña pantalla. De nuevo, la inocencia y ternura que tiñen esta escena –en otro punto de la misiva le comunicará que «papá y mamá viven en una estrellita y desde allí nos cuidan»– contrasta con la precisa descripción que hace ante el equipo de filmación de Ávila de cómo y cuándo tuvo lugar el tan esperado encuentro con su hermano. Finalmente, la historia de Pietragalla se cierra también con material de archivo de similar calibre. En su caso, Ávila introduce al final del relato que éste construye sobre su biografía imágenes de la noticia que se emitió por televisión cuando el joven pudo recuperar, cinco meses después de descubrir que era hijo de desaparecidos, los restos mortales de su padre. El fragmento elegido por el cineasta incorpora, además de partes de la misa y del funeral que el joven y sus familiares y amigos le rinden al padre ausente, las declaraciones que aquél hizo para los medios de comunicación. «Me parece que es muy gratificante y es una suerte que puedo tener yo y lamento que no la podamos tener todos», expuso ante las cámaras, refiriéndose al hecho de haber podido darle sepultura a su progenitor¹⁹.

gobierno de Salvador Allende–, el cineasta chileno recuperó parte del material filmado para su primer largometraje para, con él, activar la memoria de algunos de sus protagonistas. Con respecto a esta nueva lectura de las imágenes que dos décadas atrás testimoniaron una época marcada por la convulsión social y política, Carmen Guarini apunta lo siguiente: «Guzmán utiliza el cine como memoria y aplica no ya la violencia de la pregunta sino de las imágenes. Utiliza para sus entrevistas grupales el cine como un elemento provocador de emociones, de recuerdos, de información que le permita conocer algo del pasado» (2007: 10).

¹⁹ Después de su intervención en *Nietos (Identidad y Memoria)*, Pietragalla volvió a prestar testimonio en *El último confín* (2005), el documental de Pablo Ratto sobre el trabajo de exhumación emprendido por el Equipo de Antropología Forense en una fosa común hallada en el cementerio de San Vicente, en Córdoba. Así pues, este huérfano cuenta de nuevo su historia ante una cámara, aunque en esta ocasión lo hace sentado frente a la tumba de su padre. «Venir a traerle flores el día del padre, el día de su cumpleaños, el día que quiera, en un lugar físico me parece que espiritualmente es muy reparador», confiesa en un momento de la película. También para complementar su testimonio, Ratto recurre a fragmentos de la noticia que sobre

Así pues, más de una docena de testimonios –entre abuelas e hijos– se refieren a su historia de búsqueda, de reencuentros o de inconclusa espera ante la cámara de Ávila, que trata de captarlos en la cotidianidad y familiaridad que pueden conferirles las paredes de sus hogares respectivos, contenedoras de recuerdos, instantáneas, documentos, cartas y otras herencias de inestimable valor sentimental. De nuevo, e igual como sucede en otros documentales centrados en la voz de los familiares de desaparecidos, las fotografías que congelan a esos malogrados jóvenes y niños en un pasado feliz también se erigen aquí como el disparador por excelencia de la memoria –o, en algunos casos, de la posmemoria– de quienes las sacan de marcos, cajas y álbumes para mostrarlas con todos sus detalles, describirlas minuciosamente y, con ello, ilustrar –gráfica y emotivamente– su relato. Además de las fotografías, soportes que salvan al ser querido del anonimato al que lo había relegado la desaparición, en *Nietos (Identidad y Memoria)* también cobra un especial significado otro objeto de incalculable valor afectivo, esto es, la carta que, a modo de despedida, escribieron al hijo muchos padres y madres antes de ser secuestrados y desaparecidos por el aparato militar. Léidas casi siempre por los propios destinatarios, que los atesoran con el mismo celo con el que conservan los viejos retratos de la familia, estos testamentos sentimentales –presentes en *Botín de guerra* y, como veremos más adelante, también en *Papá Iván*²⁰–, exhiben, en palabras de Amado, «el signo paradójico de la tensión entre la apuesta a la vida que implica la decisión generalizada de tener hijos y formar una familia y el reconocimiento implícito del riesgo de muerte ante la situación de peligro extremo que se vivía en la clandestinidad» (2004: 59). En *Nietos (Identidad y Memoria)* son variadas las formas que adopta la carta, especie de vínculo que de algún modo relaciona –igual que la fotografía, pero en este caso con palabras– a los vivos con los que ya no están. Así, por ejemplo, el mensaje que Martina Ruiz Deschand, desaparecida en 1978, remitió a su hijo –nacido en cautividad y desaparecido desde entonces– cuando éste todavía no había llegado al mundo, es transmitido por la abuela de éste último. Si la historia de esta doble ausencia es de por sí estremecedora, el modo en que la madre de Martina, una señora ya mayor,

su caso se emitió en la televisión argentina en septiembre de 2003, momento en el que al joven le fue comunicado que los restos hallados en el cementerio cordobés correspondían a los de su padre.

²⁰ En *Botín de guerra* y en *Papá Iván* quienes leen en voz alta este tipo de documentos son, respectivamente, Juliana García, cuyos padres y hermano están desaparecidos, y María Inés Roqué, la propia directora del documental y destinataria también del escrito que su padre, desaparecido, le remitió antes de ser asesinado por los militares.

la hace pública en el documental de Ávila tiñe la escena de una trágica emotividad. Primero con un gesto de aparente impasibilidad y luego conteniendo el llanto, la mujer sostiene durante dos largos minutos un viejo radiocasete de cuyos altavoces emerge la voz espectral de su hija, quien, con sólo 17 años, decidió dejarle un mensaje a su hijo todavía no nacido temiendo no poder llegar a conocerlo nunca. «Si nos perdés a los dos», le susurra en la cinta, «te dejamos como herencia amor, espíritu de lucha y un camino preparado para que puedas ver la revolución y al pueblo contento». Sin embargo, exceptuando este dramático caso, en el documental que ahora nos concierne son los hijos los portavoces de hacer públicos los contenidos de estos conmovedores comunicados. Así, mientras que, como vimos, en Pérez la carta, escrita de su puño y letra, le sirve como vehículo para ponerse en contacto con su hermano apropiado, en Cevasco ésta opera como recordatorio de una ausencia. En efecto, en un momento del documental este joven pastor adventista lee la carta que su madre le escribió cuando estaba embarazada de él. La conserva enmarcada en una de las paredes de su casa, pues como él dice, «es la herencia que me ha dejado mi vieja». Es un legado que, aunque construido sobre un presente amenazado —el que supone la clandestinidad y la posibilidad de una muerte prematura—, descansa también sobre un proyecto de futuro —el de la maternidad que está a punto de sobrevenir y que se espera con esperanza y entusiasmo²¹. Finalmente, la carta que lee Pietragalla en la parte final de *Nietos (Identidad y Memoria)* es de otra índole, aunque, como la de Pérez y la de Cevasco, también lo acerca igualmente al remitente, en su caso irremisiblemente ausente. Se trata de la petición formal que su abuelo hizo llegar al gobierno de facto de Videla con el fin de que le fuera comunicado el paradero de Pietragalla, su nieto, que entonces tenía ocho meses de edad. El miramiento con el que el anciano se dirige a quienes son, en realidad, los responsables de la desaparición de su hijo y su nieto, juntamente con el hecho de que éste último nunca llegó a conocer a su abuelo, dotan la escena de una especial emoción.

Además de este material originalmente privado, en *Nietos (Identidad y Memoria)* cobran también una notable importancia los documentos de archivo. Ello se explica

²¹ «Niño, te quiero cantar un canto para recibirte, para decirte que sos un milagro como es la vida (...). Niñito, que esa pureza que ahora tenés no se te empañe nunca. Que la inocencia con que nacerás sea el espejo de tu nobleza (...). Hermanito, te hicimos con amor y queremos que vos nos lo repartas», lee Cevasco acompañado de su mujer, que se encuentra en avanzado estado de gestación.

fundamentalmente porque, teniendo en cuenta que el germen de la película no deja de ser un encargo concebido desde una institución del calibre social –pero también histórico– como es el de Abuelas de Plaza de Mayo, la presencia de fotografías y filmaciones que ilustraran la trayectoria de dicha entidad desde sus comienzos hasta el año en que se produjo el documental resultaba casi obligada. Así lo reconoce el propio Ávila en la ya referida entrevista que le hizo en su día Lerer:

Tenemos que contar la historia de Abuelas. No podemos hacer un documental de nietos donde no exista la historia de Abuelas porque ese es el origen de todo eso. Estos chicos aparecen también gracias al trabajo de ellas (...). Era como la secuencia inevitable (Lerer, 2005).

Valiéndose del Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo y del de Memoria Abierta, así como de algunos fragmentos de otros trabajos documentales – como son *4867-1212 Abuelas*, de Alex Tossenberger²², y *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas–, Ávila crea, en primer lugar, una especie de preámbulo de carácter informativo en el que, mediante imágenes de la toma de poder de Videla y de una banda sonora que contiene el primer comunicado que la Junta Militar emitió radiofónicamente a la población argentina, se contextualizan históricamente los relatos de duelo, memoria e identidad que ocuparán el resto del metraje de la película. Asimismo, a lo largo de la cinta Ávila irá recurriendo de manera esporádica a este tipo de material (por lo general filmaciones que registran detenciones, allanamientos, controles policiales, persecuciones y desfiles militares) para ilustrar o complementar visualmente algunas de las aportaciones testimoniales de sus protagonistas. Por lo que se refiere a secuencia concerniente a la historia de Abuelas, ésta está montada fundamentalmente a partir de documentos de archivo. Ávila descarta la voz en off del narrador omnisciente para contarla, en cambio, a través del testimonio de dos de las figuras más representativas (y, por ello, con mayor autoridad narrativa) en esta lucha

²² Realizado en 2002 con motivo del vigésimo quinto aniversario de Abuelas de Plaza de Mayo, y producido también por Daniel Cabezas, *4867-1212 Abuelas* es, como *Nietos (Identidad y Memoria)*, un documental de carácter testimonial cuyo objetivo de base fue el de difundir la labor de dicha asociación y, con ello, incentivar la recuperación de más jóvenes apropiados durante la dictadura. De hecho, el título mismo de este trabajo está conformado precisamente por el teléfono de contacto de Abuelas. Además del testimonio de hijos e hijas de desaparecidos que ya lograron recuperar su identidad, este largometraje de 90 minutos cuenta con la participación de personalidades de la talla de Eduardo Galeano, José Saramago, Enrique Pinti, Mario Benedetti y Romano Prodi. Además de dichos testimonios, *4867-1212 Abuelas* incorpora imágenes de archivo para enmarcar la tragedia de la desaparición.

por los derechos humanos: Estela B. de Carlotto, presidenta de la agrupación, y Marta Vásquez, presidenta de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora. Filmadas, respectivamente, en el interior de una cafetería y en uno de los bancos de Plaza de Mayo, el relato que De Carlotto y Vásquez construyen sobre el nacimiento y las reivindicaciones de Abuelas va alternándose con imágenes de archivo que muestran a este grupo de mujeres marchando en sus rondas semanales.

Con respecto a la variedad de registros audiovisuales que se conjugan en *Nietos (Identidad y Memoria)*, cabe mencionar asimismo los planos que, filmados expresamente para el documental, funcionan de modo similar a esas 'imágenes hápticas' a las que nos referimos con motivo de *(h) historias cotidianas* y *Che Vo Cachai*. Efectivamente, también en esta cinta hallamos, además de los planos que subrayan la sobrecogedora quietud de ciertos escenarios urbanos (como el de una paloma en un charco de agua, el de la sombra de un árbol proyectada en un viejo muro, el de un ventanal con la persiana bajada o el de un ti vivo totalmente clausurado y vacío), tomas de la ciudad registradas desde el interior de un automóvil o un tren en movimiento. Carreteras invadidas por la espesa niebla, parabrisas sorprendidos por una lluvia torrencial y calles apenas transitadas son captadas por la cámara subjetiva del joven cineasta, que parece que con ellas quisiera connotar tanto el estado perpetuamente brumoso del recuerdo, como la incansable búsqueda de la identidad y los orígenes. De hecho, la última escena que cierra la película es altamente simbólica en este sentido. Conformada por tres planos, que se suceden al compás del tema musical «Hay que seguir andando», compuesto e interpretado por Carlos Saracini, en ella apreciamos una mano extendida sobre la ventana de lo que parece un tren o un autobús, tras la cual va desplegándose un paisaje suburbano punteado por distintos vehículos y señales de tráfico. Finalmente, y tras apreciar con más detalle esta panorámica de niebla y asfalto, nos encontramos que, en el tercero y último de estos tres planos, la mano ha desaparecido, dando paso en su lugar a la huella que ha dejado en el vidrio.

Ubicándose en un fuera de campo impregnado de la propia experiencia personal en tanto que hijo de desaparecidos, Ávila, igual que Habegger e igual, aunque en menor medida, que Bondarevsky, desestima para su trabajo el tono heroico-monumental de los documentales históricos para, en cambio, adentrarse en el pasado reciente de su país de la mano de lo singular y lo íntimo. En efecto, convirtiendo la figura del testimonio en la instancia comunicativa por excelencia, *Nietos (Identidad y Memoria)* se sostiene

fundamentalmente en las pequeñas historias de un conjunto de individualidades que se esfuerzan tanto por convertir en relato los difusos recuerdos que conservan de sus primeros años de vida, como por cuestionar y reformular con sus propias palabras las versiones que sobre esa época les llegaron de la boca de familiares y compañeros de militancia de los padres desaparecidos. Convertidos en protagonistas ya en el título mismo del film, la voz –muchas veces quebrada por la emoción, el titubeo o la incerteza– de los nietos que aparecen en la cinta –y que son, al mismo tiempo, hijos, hermanos y, en algunos casos, también padres– se une a las de Abuelas –éstas sí, en mayúsculas, en tanto que militantes declaradas de la asociación que lleva su nombre– para seguir trabajando por un mismo reclamo: recuperar la Identidad y hacer Memoria.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

2. POSMEMORIAS SEPULCRALES

2.1. El documental como duelo.

María Inés Roqué y Natalia Bruschtein

Si, al reflexionar sobre documentales como *(h) historias cotidianas*, *Panzas*, *Che Vo Cachai* o *Nietos (Identidad y Memoria)* nos hemos referido a un tipo de aproximación a la memoria de la última dictadura argentina y a la historia de los hijos de desaparecidos en la que se diluye la firma del cineasta y se tiende a establecer un discurso más bien descriptivo (y socialmente abarcador) de la vida cotidiana y de la lucha que estos familiares siguen desempeñando hoy para reclamar justicia y denunciar la impunidad y el olvido, ahora, con documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) y *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), tenemos que saltar a la cara opuesta de tal planteamiento. En efecto, vehiculados a través del género biográfico –y autobiográfico– y del retrato familiar, ambos documentales se organizan a partir de estructuras narrativas distintas a las estudiadas en el capítulo anterior, y apelan, como veremos, a otro tipo de búsquedas y reclamos. Así pues, y a diferencia de las películas de Habegger, Bondarevsky y Ávila – que se postulan, como vimos, como reflexiones fílmicas en torno a las demandas que los jóvenes de la segunda generación están exigiendo, especialmente desde agrupaciones como H.I.J.O.S., a la sociedad contemporánea argentina–, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*, más que mapear, como aquéllos, determinados nudos conceptuales vinculados a la consecución de la verdad, la justicia y la reparación de los crímenes de Estado cometidos durante la dictadura, llevan a cabo un trabajo de sentida y profunda introspección.

Concebidos desde lo emotivo y lo íntimo –y, de algún modo, como veremos, también desde lo femenino– estos medimétrajes se presentan en realidad como ejercicios que parten, se desarrollan y culminan en un manifiesto sentimiento de duelo de sus respectivas directoras. Estando la ausencia que planea en estas dos películas sellada por la brusca y temprana desaparición del padre, podemos decir, siguiendo el planteamiento de Ana Amado en «Escenas de post-memoria», que la labor rememorativa que llevan a cabo Roqué y Bruschtein en sus respectivos trabajos tiene algo de edípica, pues está impulsada en todo momento «en nombre de la memoria del padre» (2005: 115). A diferencia de la aproximación más bien fraternal que Habegger,

Bondarevsky o Ávila hacen al pasado dictatorial de su país –pues recordemos que su abordaje se cuaja esencialmente a partir del testimonio que recogen de ‘sus iguales’, esto es, de otros huérfanos y/o compañeros de H.I.J.O.S.–, las dos realizadoras que ahora nos preocupan se decantan, en definitiva, por tratar el tema de la represión estatal desde una marcada posición de hijas-testigos cuyo objetivo es el de homenajear al padre muerto y, al mismo tiempo, explorar el estado de su propia memoria¹.

Para comprender el intenso grado de emotividad que empaña los fotogramas de *Papá Iván* y de *Encontrando a Víctor*, es necesario hacer un pequeño inciso y recordar que ambas perdieron a su padre cuando eran niñas (Roqué tenía diez años, Bruschtein todavía no había cumplido los dos) y que ni la familia de la una ni la de la otra pudo nunca encontrar el cuerpo del desaparecido para darle sepultura. También conocido en su vida clandestina como ‘Iván’ o ‘Lino’, Juan Julio Roqué, fundador de las FAR en Córdoba y uno de los máximos dirigentes de Montoneros, murió el 28 de mayo de 1977, después de que las Fuerzas Armadas cercaran y dispararan contra la casa de Haedo –en Morón, provincia de Buenos Aires– en la que en ese momento residía. Por

¹ Por lo que a su fuerte carga autobiográfica se refiere, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* se asemejan, en su planteamiento, a la filmografía –también fuertemente subjetiva, aunque ésta englobada dentro del cine de ficción–, de Lucía Cedrón, nacida en 1974 e hija del que fuera también cineasta Jorge Cedrón, asesinado en una comisaría de París en 1980, cuatro años después de que se exiliara junto con su familia en la capital francesa huyendo de la dictadura. En 2002, el mismo año en que, tras toda una vida transcurrida en el extranjero, decidió volver a instalarse en Buenos Aires, Cedrón escribió, dirigió y produjo *En ausencia* (2002), un breve pero intenso relato sobre el exilio, la soledad y la violencia totalitaria con el que ganó el Oso de Plata al mejor cortometraje en la edición del 2003 del Festival de Berlín. Dedicado «a los ausentes», *En ausencia* está protagonizado por María, una mujer que ha tenido que huir de Argentina con su hija de tres años tras el secuestro y asesinato de su marido y que, una vez en el exilio parisino y ante la sospecha de estar embarazada, decide hacerse una prueba de embarazo. Mientras espera el resultado, sentada en el baño de su nueva casa, recuerda en silencio su pasado reciente. La felicidad compartida con su esposo, la irrupción violenta de los militares en su hogar familiar y su inesperada huida del país se proyectan en su mente en esos eternos diez minutos de incertidumbre y desamparo –pero también de esperanza– ante la posibilidad de ser madre por segunda vez. «En el film hay mucho de mí, ya sea el contexto que usé como referente para construirlo (Argentina en la década del 70, Francia y el exilio) o algunos espacios sensoriales por los que he atravesado», reconoce Cedrón en una entrevista (Carbonari, 2003), haciendo explícito, por lo tanto, el alto contenido autobiográfico que exhala el film. También la trama de *Cordero de Dios* (2008), su ópera prima, remite en algunos aspectos a la experiencia personal de la cineasta, que en la película halla su *alter ego* en Guillermina, una joven de 30 años cuyo abuelo es secuestrado en 2002 en Buenos Aires, en plena crisis económica. Con el fin de rescatarlo, la chica pide ayuda a su madre, Teresa, que reside en Francia, donde se exilió junto con su hija pequeña durante la dictadura, a raíz de la desaparición de su marido. Así pues, la niña que aparece en *En ausencia* –y en la que de algún modo se refleja Cedrón– ha alcanzado en *Cordero de Dios* la edad necesaria para regresar a Argentina e ir descubriendo el dramático pasado de su familia y de su país de origen.

su parte, Víctor Bruschtein, militante del PRT, desapareció el 19 de mayo de 1977, tras haber sido secuestrado por los militares. Una semana antes, su hermana Irene y su marido, Mario Ginzberg, habían corrido la misma suerte, igual que su otra hermana Aída, fusilada en diciembre de 1975 tras un asalto fallido por parte del ERP a un cuartel militar de Monte Chingolo, en la zona sur del Gran Buenos Aires. Su novio, Adrián Saidón, murió un mes después en plena calle, en un enfrentamiento con la policía. El 11 de junio de 1976, Santiago Bruschtein, padre de Víctor, Irene, Aída y Luis –éste último el único de los cuatro hermanos que se exilió del país y pudo salvarse del terror totalitario–, y abuelo, por tanto, de la directora de *Encontrando a Víctor*, también fue secuestrado y desaparecido.

Tanto *Papá Iván* como *Encontrando a Víctor* –documentales, por otra parte, cuya lectura nos servirá de puente para luego aproximarnos a *Los Rubios*, de Albertina Carri, y *M*, de Nicolás Prividera–, están realizados, como los de éstos últimos, por cineastas que se postulan como transmisores –aunque a veces problemáticos– de la historia cultural y política de la que provienen. Sin embargo, dicha transmisión no se produce bajo los parámetros de lo que Bill Nichols define como documental objetivo –propio de las modalidades expositiva y observacional, referidas en el primer bloque de la presente investigación–, sino que, contrariamente, se enmarca dentro de la tradición del ‘documental familiar’, a la que ya aludimos también en líneas anteriores cuando nos referimos a las formas que puede adoptar el documental performativo dentro de los marcos de la posmemoria. En efecto, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* pueden leerse como recipientes filmicos de la intimidad personal de sus directoras y de sus familias o, formulado de otro modo, como trabajos explícitamente subjetivos que pivotan alrededor de una transmisión transgeneracional que no puede desvincularse de la violencia institucional ni del trauma. En este sentido, es lógico encontrar en ellos la participación de testimonios que, además de recordar la trayectoria militante de los padres de las cineastas –como serían, fundamentalmente, y en el caso de *Papá Iván*, el de los antiguos compañeros de lucha–, incidan en el lado más humano y en la vida cotidiana y familiar de ambos revolucionarios. Tanto la madre de Roqué como la de Bruschtein jugarán en este trabajo anamnético un papel fundamental, pues será de su relato del que ambas cineastas puedan extraer la mayor cantidad de esos pequeños –pero para ellas trascendentales– detalles sobre la figura paterna, y también a quienes preguntarán con mayor confianza y profundidad. De este modo, los personajes

femeninos –el de la madre y, por supuesto, el de la hija– se convierten en ambos trabajos –aunque más claramente, como comprobaremos más adelante, en *Papá Iván*– en el centro de la narración o, dicho de otro modo, en los disparadores por excelencia de la cara más privada e íntima de la memoria y la posmemoria de la dictadura militar y sus protagonistas. En efecto, tal y como advierte Amado refiriéndose a *Papá Iván* –un apunte, de todos modos, que resulta igualmente válido a la hora de sopesar el papel que adquiere la progenitora de Bruschtein en *Encontrando a Víctor*–, «el relato de la madre (...) intercala inesperadas tramas de afecto, introduce desvíos minimalistas en el cerrado logos masculino sobre la violencia histórica (...). Es la voz de la madre (...) la que liga los fragmentos biográficos en un montaje narrativo que expone la relación entre cuerpo, ideología, poder y género femenino, como quien anuda las potencialidades discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas» (2004: 64)².

Señaladas por la sombra de una desaparición que, si bien tuvo lugar en los años de la infancia, sigue proyectándose en su vida cotidiana, tanto Roqué como Bruschtein hacen de sus trabajos, como hemos dicho, narrativas de duelo que se baten entre la filiación y el desarraigo –pues se constituyen como búsqueda de los orígenes y a la vez como distanciamiento de los mismos. Huérfanas de padre, el ‘yo’ que protagoniza sus documentales va moldeándose y encontrando su lugar en el mundo discursivo a partir de la biografía de ese ‘otro’ que le legó mucho más que un apellido. Es con él, sobre todo, con quien ellas dialogan, en una especie de encuentro fantasmal en el que el protagonismo de quienes sobrevivieron al terror totalitario y ahora dan testimonio en sendas películas –madres, tíos, amigos y compañeros de militancia de ese gran ausente que es el padre– está en función, fundamentalmente, de la cantidad y calidad de la información que puedan aportar con respecto a esa figura que ellas veneran y al mismo tiempo cuestionan. De este modo, el peso argumental de estos medimetrajes ya no recae en el mosaico de historias de vida que los testimonios que allí participan puedan ir trazando con su relato y sus reflexiones, o en la voluntad de fortalecer una lucha colectiva impulsada y desarrollada desde la uniformidad de los organismos de derechos humanos, sino que ahora el nudo gordiano, esto es, la esencia y el motor de estos trabajos, se circunscribe en un perímetro más reducido, pero no por ello menos

² Recordemos, en este sentido, cómo la figura materna protagonizó también las búsquedas personales y los trabajos de posmemoria que cineastas como Rea Tajiri, Lorena Giachino, Carla Subirana o Lupe Pérez García plasmaron en sus películas (*History and Memory (for Akiko and Takesigae)*, *Reinalda del Carmen*, *mi mamá y yo*, *Nadar* y *Diario argentino*).

complejo: aquél que pone en emotiva (y a veces tensa) relación a la primera persona del singular con la segunda.

Ese ‘tú’ con el que tratan de comunicarse Roqué y Bruschtein en *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* —y cuyo nombre propio está presente en el título mismo de dichas obras³— fue, como hemos visto, desaparecido o brutalmente asesinado por la sangrienta represión que la última dictadura militar asestó a quienes trataron de oponerse a ella. Privado, por lo tanto, de la sepultura que contribuiría a cerrar un duelo eternamente inconcluso, ese padre al que apelan las dos realizadoras recupera de algún modo la voz, sin embargo, a lo largo de estas cintas. Y lo hace a través de distintas maneras y variados soportes que, en el caso que nos concierne, y de igual modo que ocurre en otros ‘documentales familiares’ gestados desde la posmemoria, van desde el recuerdo que de ellos conservan aquellos que pudieron conocerlos a la crónica periodística, pasando por las fotografías familiares, las cartas u otros objetos de carácter declaradamente íntimo y personal. Y es precisamente a esta amalgama de fragmentos del pasado a la que Roqué y Bruschtein interpelarán con la terquedad de quien lleva toda su vida creciendo entre interrogantes de difícil o imposible respuesta.

«Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso», se sincera Roqué en los últimos minutos de su película. «Más que buscarlo, quería saber por qué mi papá no salió de Argentina», escribe por su parte Bruschtein al inicio de *Encontrando a Víctor*, compartiendo con su compatriota la concepción del arte cinematográfico como proceso de búsqueda personal y de autoconocimiento. Ambas graduadas en el Centro de Capacitación Cinematográfica — una de las escuelas de cine más prestigiosas de México⁴—, Roqué y Bruschtein van, por

³ También Vanessa Ragone recurre al nombre propio —en su caso, el apellido— de su padre, para titular su documental performativo, *Un tal Ragone. Deconstruyendo a Pa* (2002), una búsqueda audiovisual «de un Ragone posible», tal y como ella misma reconoce en un momento de la cinta. Recurriendo a testimonios de quienes le conocieron —entre los que se encuentra su madre—, así como a las fotografías familiares, cartas personales y fragmentos de películas que marcaron su relación con su progenitor, fallecido en 1995, cuando ella tenía 28 años, la productora y cineasta argentina construye su película de modo similar a cómo lo hacen con las suyas Roqué y Bruschtein, esto es, como un personal e íntimo trabajo de duelo por el padre ausente. «Nada de esto lo volverá a la vida (...), pero quizá me permita armar un nuevo cadáver exquisito: el de Carlos Ragone, reportero gráfico, dandy santafesino, observador de la realidad, hincha del Club Colón, tipo reservado, de humor ácido, compañero de aventuras infantiles. Mi padre murió antes de que pudiera conocerlo del todo», se sincera Ragone, desde una voz *over* en la que se exhibe en tanto que hija pero también en tanto que realizadora de cine.

⁴ De hecho, ambas películas fueron el trabajo final con el que Roqué y Bruschtein se recibieron en la mencionada escuela de cine.

tanto, más allá de los datos que la memoria oficial –la de los medios de comunicación– y la memoria familiar les ha facilitado sobre sus padres –esto es, su posición dentro de la militancia montonera, así como otras informaciones sobre su carácter, sus aficiones, su ideología política o su grado de compromiso en la violencia armada. Con sus respectivos documentales, las dos jóvenes cineastas tratan de descubrir, en tanto que huérfanas, el porqué de la participación de sus padres en una lucha que, en su caso, supuso, por un lado, quebrar la unidad familiar y, por el otro, y estrechamente relacionado con ello, empujarlas al exilio⁵.

Tal y como acabamos de avanzar, otro de los puntos en común entre *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* es que ambos documentales están firmados por huérfanas de padre que, siendo niñas, se exiliaron con sus madres a México, el país latinoamericano que a más argentinos –unos 7.000 (Sosenski, 2008)– acogió durante la dictadura. En ambos casos, y como señala Jorge Ruffinelli a propósito de las dos nacionalidades de Roqué, «su origen personal es argentino, su residencia es mexicana» (2005: 326). Así pues, como argentinas cuya mayor parte de su infancia y cuya completa adolescencia transcurrió en otro país, y, por tanto, entre dos tierras, la natal y la de acogida, ostentan una identidad doblemente problemática, pues, privada de la figura paterna, se ve forzada asimismo a definirse en el no lugar de dos culturas distintas. En este sentido, por lo tanto, la voz y el tono que planea en estos documentales adquiere un curioso acento *argenmex*, un término que se acuñó precisamente para designar a los hijos de exiliados argentinos que se instalaron en México huyendo de la dictadura. Como todo hijo de exiliados –y bajo esta etiqueta incluimos a todo aquél que tuvo que abandonar su país por razones políticas o por necesidades económicas–, el *argenmex* se caracteriza, como su propia denominación indica, por haberse formado en un entorno en el que la mezcla cultural –inherente al hecho de crecer en una familia argentina instalada en el extranjero–, se convirtió, durante sus primeros años de vida, en algo absolutamente normal y cotidiano⁶.

⁵ Teniendo en cuenta este dato, no resulta casual que ambas cineastas –aunque Bruschtein en menor grado que Roqué–, recurran a cartas y escritos personales que sus padres les escribieron con la conciencia de que su vida pendía de un hilo y de que, tal vez, esas palabras podían ser las últimas que iban a dirigir a sus hijos.

⁶ Este término encabeza el título del documental *Argenmex, 20 años. La historia esta*, que versa, en líneas generales, sobre la integración cultural de los hijos de desaparecidos exiliados en México. Jorge Dentí, nacido en San Martín en 1943 pero desde hace más de treinta años residente en México, realizó este trabajo en 1996 para la televisión mexicana –concretamente para el Canal 40–, con motivo del vigésimo aniversario del golpe de Estado. *Argenmex, 20 años* da cuenta del

Por otra parte, y en tanto que retratos familiares, tanto *Papá Iván* como *Encontrando a Víctor* entrarían, del mismo modo que *M*, *Los Rubios* o el ya referido *Diario argentino*, dentro de lo que podríamos definir como documentales subjetivos, pues sus directores, y como apunta Clara Kriger, «se definen como sujetos de la acción y como sujetos de la búsqueda» (2007: 37). Así, y como acertadamente vislumbra Amado refiriéndose a los documentales arriba referidos, estos cineastas, y en especial las dos realizadoras que ocupan ahora nuestro foco de atención, construyen sus trabajos como homenajes que, sin embargo, «se ocupan de desprogramar en el transcurso de la propia obra, cuando la desvían de su intención biográfica para dar cuenta del estado de su propia memoria» (2005: 115). El hecho de que se sirvan de algunas de las herramientas más comunes del documental testimonial –como sería la entrevista o, en el caso de Roqué, la inclusión de imágenes de archivo de corte histórico–, no conlleva, ni mucho menos, la exclusión de otras estrategias narrativas –como el recurso a una voz en off o a una escritura fuertemente ligada a la experiencia personal de las autoras– que subrayan ese vínculo filial quebrantado por una temprana y repentina desaparición. Recordemos que, tal y como señala Beatriz Sarlo, «la primera persona es indispensable para restituir aquello que fue borrado por la violencia del terrorismo de estado», aunque hablar desde ella suponga, como de nuevo vislumbra la investigadora argentina, incorporar en el relato «los interrogantes que se abren cuando ofrece su testimonio de lo que nunca se sabría

periodo comprendido entre la última etapa del segundo gobierno de Perón hasta la instauración de la democracia, e incluye una serie de entrevistas personales a un grupo de hijos de exiliados, así como una lectura de Juan Gelman de sus poemas vinculados a esa época. Por su parte, Inés Ulanovsky, a cuya obra fotográfica nos referimos en el segundo bloque de esta investigación, realizó en 1997 *Pasaportes*, un cortometraje documental de 17 minutos de duración en el que la joven, cuya infancia transcurrió en tierras mexicanas, recoge el testimonio de aquellos argentinos que, como Roqué, Bruschtein o ella misma, crecieron fuera de su país como consecuencia del exilio forzado de sus progenitores. Finalmente, cabe incluir también en este grupo de documentales, *Argenmex*, ensayo audiovisual sobre el exilio, de Violeta Burkart Noé (México D.F., 1977), licenciada en Comunicación Social y ella misma hija de exiliados políticos que se fueron de Argentina huyendo de la dictadura. El documental, de 50 minutos de duración, fue grabado durante una cena en la que Burkart convocó a otros cinco hijos de exiliados cuya infancia transcurrió en México y que hoy residen en Argentina. A lo largo de este encuentro, los comensales reflexionan sobre el hecho de haber vivido en dos culturas distintas, pero igualmente queridas. «Éramos sapos de otro pozo en los dos lados. No éramos mexicanos en México, y tampoco éramos argentinos en Argentina. Somos eso, somos *argenmex*», reconoce en el documental Agustín Vanella, uno de estos seis hijos, nacido en México en 1978 y estudiante de Derecho en la Universidad de Buenos Aires. «¿Dónde empezó el exilio? ¿Cuándo termina? ¿En qué país quiero vivir para ser un poco menos exiliada? Todavía hay un camino lleno de preguntas, pero ahora tengo con quienes transitarlo», se sincera la cineasta mediante una voz en off que abre y cierra la cinta.

de otro modo y también de muchas otras cosas donde ella, la primera persona, no puede reclamar la misma autoridad» (2005: 162). Así, si bien Roqué y Bruschtein escuchan atentas el relato que familiares y amigos de los padres respectivos les brindan sobre el periplo vital que los condujo a una muerte violenta y precoz, estas hijas-cineastas resuelven traducir esa lengua que generacionalmente no les pertenece a un idioma que, pese a estar sustentado en la incertidumbre y la contradicción, por fin comprenden.

«Siempre va a haber el reclamo egoísta e infantil por el abandono, por más que haya un ejercicio de conciencia sobre el porqué de su decisión», reconoce Roqué en una entrevista publicada en *El Amante* (Ivachow, 2004: 23). «¿Y no es para nosotros más saludable tener a nuestros padres vivos que estar con otra familia y tener siempre un trauma porque nuestros padres prefirieron quedarse en la militancia que quedarse con los hijos?», espeta Bruschtein a su madre al inicio del documental. En sendos documentales, por lo tanto, ambas cineastas hacen explícita la misma demanda, compartida por la mayor parte de hijos de militantes cuya vida fue literalmente entregada a la causa revolucionaria. Con las palabras siguientes lo constata Sarlo en el capítulo de *Tiempo pasado* dedicado a la posmemoria en Argentina:

Sentirse abandonado, en el caso de los hijos de desaparecidos, es inevitable. La tragicidad de lo sucedido tocó allí donde no había sujetos en condiciones de responder ni de defenderse, que no habían elegido un destino que incluía la muerte como posibilidad, que lisa y llanamente no estaban en condiciones de elegir (2005: 151-152)⁷.

Pertenecientes a un presente privado de los metarrelatos y los grandes proyectos colectivos que movilizaron a gran parte de la juventud de los años sesenta y setenta, Roqué y Bruschtein forman parte de una generación en la que la inminencia de la muerte ha dejado de ser algo inherente a la vida cotidiana. De ahí se explica, en última instancia, su incompreensión –que, según el momento, se convierte en impotencia y rabia– con respecto a la temprana muerte de los padres.

⁷ También Amado da cuenta de este generalizado y contradictorio sentimiento en su libro sobre cine argentino y política: «En un desajuste de emblemas, sus discursos [el de los hijos de desaparecidos] dejan entrever una imagen indecidible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva y el de desertores a la vez en la economía de los afectos privados» (2009: 157).

Después de todo lo dicho, es comprensible que, a diferencia de los documentales que sobre la dictadura han producido hasta la fecha aquéllos que generacionalmente vivieron y sufrieron desde la adultez sus reveses, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* quieran indagar en cuestiones que trascienden la recuperación y reivindicación de la militancia revolucionaria de los años sesenta y setenta o la mera representación del terror totalitario y la violencia estatal. Así, temas como el de la constitución de la identidad a partir de una orfandad acaecida de modo precoz y brutal en la infancia de las cineastas, o el del aciago y extendido trabajo de duelo que de ella se deriva, así como también el de los vacíos, versiones y distorsiones de la propia memoria y de la memoria heredada, se entrelazan en estas dos películas, especie de sepulcros fílmicos que destapan y que esconden los logros y fracasos de una búsqueda incompleta: la de un hombre que, antes que revolucionario, fue para Roqué y para Bruschtein, sobre todo, padre.

2.2. El género epistolar como juego de espejos.

Papá Iván, de María Inés Roqué

En el año 2000, el mismo en el que Andrés Habegger realizó el que ha sido considerado como el primer documental dirigido por un hijo de desaparecidos, María Inés Roqué presentó en México, como trabajo final de su diplomatura en Dirección cinematográfica, *Papá Iván*, un documental que, pese a estar centrado, igual que *(h) historias cotidianas*, en las heridas que abrió la dictadura militar en los jóvenes que perdieron a sus padres como consecuencia de ella, diverge por completo –tanto a nivel formal como narrativo– de la ópera prima del realizador argentino. Así es, planteado como una especie de homenaje fílmico al padre desaparecido –o, utilizando las palabras pronunciadas por la propia cineasta en el documental–, como una tumba que encerrara, por fin, todos los interrogantes y los dilemas de su memoria personal, *Papá Iván* puede considerarse como la película que estrena la modalidad de documentales autobiográficos firmados por huérfanos del régimen militar –y en la que, además de *Encontrando a Víctor*, hallamos títulos tan significativos como *Los rubios* o *M⁸*.

Tal y como acabamos de señalar, *Papá Iván* está conducido por el relato en primera persona de su directora que, del mismo modo que Natalia Bruschtein, Albertina Carri y Nicolás Prividera en sus respectivos documentales, asedia con preguntas a familiares y compañeros de militancia del padre desaparecido para, así, recuperar un pedazo de un origen que le fue brutalmente arrancado. Sin embargo, Roqué no sólo dialoga con parientes cercanos y amigos y conocidos de su progenitor, sino que lo hace, como veremos, con sus recuerdos infantiles, en una especie de juego prosopopeico en el que –de modo similar a la operación que, según Paul De Man, tiene lugar en todo ejercicio autobiográfico, en la que, recordemos, el ‘yo’ que escribe dialoga y con ello reanima a ese ‘yo’-‘otro’ que fue en el pasado (1991: 113-118)–, la joven

⁸ Mientras que *(h) historias cotidianas* se estrenó en Argentina al año siguiente de su conclusión, el 22 de marzo de 2001, *Papá Iván* no se estrenaría en las salas de cine del país hasta el 29 de julio de 2004, esto es, cuatro años después de sus primeras proyecciones en Buenos Aires, con motivo del III Festival de Derechos Humanos. Después de *Papá Iván*, Roqué codirigió en 2006 –juntamente con Laura Imperiale y Shula Erenberg, casualmente la madre de Natalia Bruschtein– el medimetraje documental *Cavallo entre rejas*. Como bien se desprende del título de esta cinta, esta coproducción mexicano-argentina y española cuenta la historia, a través de varios testimonios y de imágenes de archivo, de Ricardo Miguel Cavallo, el ex marino torturador que operó en la ESMA y que fue detenido en México y extraditado a España en 2001 por orden del juez Baltasar Garzón.

cineasta invoca, desde el presente, a ese 'Iván' que marcó sus primeros años de vida y cuyo fantasma todavía la persigue.

En su trabajo documental Roqué da voz al padre ausente a través de la lectura en voz alta de la carta que éste escribió en agosto de 1972, cuando entró en la clandestinidad y casi cinco años antes de que muriera –no se sabe si ingiriendo una pastilla de cianuro o inmolándose con una granada– en un tiroteo en su refugio de Haedo. De hecho, la cinta empieza precisamente con la lectura del escrito que, a modo de legado, el padre dejó a sus dos hijos, Iván y la propia María Inés: «Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo, porque les dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho y porque no aparecí a verlos nunca más», argumenta Juan Julio Roqué mediante la voz de su hija, que, como si de una médium se tratara, parece querer apartarlo, invocando su letra, del mundo de los muertos. «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», aclara a continuación, mientras en pantalla se suceden varias fotografías en blanco y negro que muestran a la cineasta de niña, posando sonriente con su padre y con su hermano. Como en *Nietos (Identidad y memoria)*, la carta personal que, en el caso que nos concierne, escribió el padre revolucionario a los hijos que iba primero a abandonar por la vida clandestina y luego a dejar huérfanos, adquiere un valor incalculable en la conformación y preservación del recuerdo por parte de Roqué. Se trata de una carta que es testimonio, testamento y mandato al mismo tiempo, esto es, es un escrito que, en palabras de Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, autores de «Encontrando a Papá Iván», un artículo sobre el documental de Roqué, «expresa una voluntad, una necesidad de ser recordado y de cicatrizar en algo el daño que –Iván lo sabe– provocará su ausencia» (2006: 112). Y es que, tal y como señala Ludmila Da Silva, para la segunda generación, y concretamente para los hijos de desaparecidos, las cartas «son uno de los nexos que los relacionan a sus padres y muchas veces sirven no sólo como referente sino como un medio de comprensión de los valores y las ideas que defendían». Y a continuación añade: «Ellas también pueden ser un fuerte referente de los últimos días de vida de sus padres» (2001: 132).

Si el fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) elige el formato de la carta para trazar la imagen que desea que sus hijos tengan de él es precisamente por la intimidad intrínseca del género epistolar, que le permite evadirse de ese panteón

heroico al que la historia posterior lo confinará y del que su hija, con el documental, trata también de salvarlo: «Yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto, porque me pasé la vida en México y las veces que fui a Argentina fui conociendo a gente que me miraba como a la hija de un héroe», reconoce Roqué, a quien, como a Carri, los demás suelen tratar con cierta consideración cuando pronuncia su apellido⁹. Así es, a diferencia de la ferviente y orgullosa reivindicación que la mayoría de los integrantes de H.I.J.O.S. hacen del pasado militante de sus padres –a quienes, como vimos, suelen colocar en el altar de quienes sacrificaron su vida por un mundo mejor–, la directora de *Papá Iván* cuestiona –sin por ello restarle valor– la imagen laudatoria y virtuosa de un padre que decidió entregarse en cuerpo y alma en pos de sus ideales revolucionarios.

Ese «padre vivo» al que la cineasta se refiere es el interlocutor fantasmal –pero no por ello menos real para ella– al que con más insistencia y más sentimiento se dirige a través de la utilización de una primera persona que por momentos cae en una desolada emoción o, en palabras de Amado, en «la deriva monologante de los sentimientos» y en «la expresión de su desgarramiento personal» (2004: 65). Así, si bien es ella quien pone su voz para ir leyendo la carta paterna, también recurre a este medio para ir respondiéndola y para ir reflexionando, a modo de un diario personal o de un cuaderno de viaje¹⁰, sobre la magnitud de esa ausencia en su vida. «Mi padre murió el 29 de mayo de 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 la imagen de una persona heroica», reconoce en los primeros minutos del documental, mientras en pantalla se sucede una arboleda tomada desde el interior de un coche en marcha. El hecho de añadir su propia lectura de la historia a la escritura del padre y a las versiones

⁹ En efecto, Juan Julio Roqué, como Ana María Caruso y Roberto Carri (padres de Albertina Carri) y Norberto Habegger (padre del director de *(h) historias cotidianas*), formó parte de la conducción de Montoneros. De hecho, Roqué integró, junto con otros conocidos militantes –como Roberto Cirilo Perdía, Francisco Urondo o el propio Norberto Habegger– el comando Columna Capital, responsable del asesinato del dirigente peronista José Ignacio Rucci el 25 de septiembre de 1973.

¹⁰ Es a partir de ese paralelismo entre el off en primera persona de Roqué y la ‘escritura’ de un diario de viaje que debemos entender la consideración que hace Amado de *Papá Iván* como un «film itinerante». Según la investigadora argentina, «cada secuencia es una estación de viaje que en sentido literal y figurado María Inés Roqué emprende hacia el pasado». Y un poco más adelante añade: «Como el poder de lo visual fracasa una y otra vez cuando se trata de *mirar* realmente el pasado (...), sólo puede confiarse a la voz, a las voces de los testigos, la recuperación de los hechos pretéritos y sus escenografías públicas o privadas» (2004: 66).

de la misma que recaba de quienes le conocieron, permite a Roqué posicionarse con respecto a un pasado que no recuerda pero que le pertenece de modo íntimo e intransferible. Las declaraciones que la joven va incorporando en el transcurso de la película más que ratificar lo que se muestra en pantalla o lo que los entrevistados van exponiendo, dejan en evidencia la inadecuación que tiene lugar entre estos elementos y las expectativas de la cineasta de reconstruir parte de su memoria personal y familiar. Así lo reconoce en una entrevista, cuando responde a la pregunta de por qué decidió incorporar en un documental aparentemente tradicional como podría haber sido *Papá Iván* un recurso tan personal como el *over* modulado en primera persona:

Había una necesidad de imprimir mi propia interpretación de eso mismo que se estaba dando frente a mí y a la cámara, que no necesariamente coincidía o venía a caer en el lugar en el que yo hubiera querido (Ivachow, 2004: 22).

La voz de la cineasta —que, como hemos señalado, se despliega de modo similar a los trazos de quien dibuja o toma apuntes del mundo histórico que le rodea— se contrapone, así, a la supuesta objetividad del narrador omnisciente y a la también aparente autoridad del testimonio propias del documental clásico, al tiempo que hace de puente entre los aspectos subjetivos y los marcos sociales del acto de rememorar.

Asimismo, mediante los géneros referenciales de la carta y el diario va estableciéndose ese diálogo imposible —por darse entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos— entre hija y padre. El sentido que persigue Roqué con esta superposición de escrituras personales no es otro que alcanzar esa comunicación imposible entre quien ya no está y quien llora su falta; un diálogo que, aunque en cierto modo ficticio porque no se dio en el pasado ni se dará en el futuro, instaura, en el momento de enunciarse, una temporalidad propia o, dicho con otras palabras, logra que pasado y presente converjan en un aquí y un ahora que nunca acaba de definirse nítidamente. Como Bruschtein, Roqué incorpora su voz a la del padre —«la voz de la potestad», como la llama Amado—, para terminar así reemplazándola «por un nuevo inventario» que, pese a su falta de definición, es capaz de encarar, en palabras de la teórica argentina, «los antiguos discursos con otra brújula y una nueva orientación» (2004: 59).

Tal vez sea con la intención de convertir la estatua («el héroe muerto») en cuerpo («el padre vivo») —o dicho de otro modo, de recuperar, por un lado, el lado más

humano, y por ello contradictorio, del padre ausente y, por el otro, de cuestionar los movimientos políticos y el clima de violencia que se respiraba en los años sesenta y setenta— que la cineasta argentina decide incluir en su trabajo fílmico un tipo de testimonio que supera, por su heterogeneidad, el del superviviente militante. Así, el espejo de narrativas en que se convierte la carta paterna —hilo conductor, aunque interrumpido, de la cinta—, refracta, más que refleja, voces —todas ellas vicarias— de distinta índole. Veamos cuáles son.

Por un lado, y en su papel de entrevistadora, Roqué trata de reconstruir la imagen del padre antes de que éste tomara el camino de la violencia armada. Así, tras leer en voz alta el pasaje de la carta en el que Juan Julio va desgranando su experiencia como profesor de secundaria durante los años sesenta —una etapa que resultó crucial en su vida, pues fue en ella en la que, por un lado, conoció a la que se convertiría en su esposa y la madre de dos de sus tres hijos y, por el otro, decidió «convertirse en un revolucionario», tal y como él mismo reconoce en el escrito¹¹— Roqué incluye en su documental el recuerdo que conservan de él Elisa y Sara, dos de sus exalumnas del colegio cordobés San Francisco de Asís. Se trata de una imagen completamente mitificada, y más si tenemos en cuenta que para una de ellas el malogrado profesor se convirtió, durante sus años de estudiante, en su amor platónico. «La imagen que tengo es la del caballero que llegaba implacable a darnos clase», se sincera ante la cámara. Y a continuación puntualiza: «Sí, recuerdo que estaba enamorada de él».

Roqué no se contenta, sin embargo, con el benévolo retrato que de su progenitor obtiene en boca de quienes tuvieron la fortuna de asistir a sus clases. Después de haber escarbado mínimamente en su pasado como docente, decide rastrear sus primeros pasos como «revolucionario», para luego hacer un acopio informativo sobre toda su trayectoria como militante en las FAR y en Montoneros —un capítulo que culminará, como es de suponer, en su precoz y trágica muerte. El primer compañero de lucha de

¹¹ «Fui profesor y rector de un colegio secundario, donde aprendí que en el sistema capitalista la educación es una distorsión de las conciencias, de adoctrinamiento sistemático de los niños y jóvenes para convertirlos en marionetas manejables por control remoto», afirma Juan Julio Roqué en ese fragmento de la carta, a través de la voz en off de su hija y destinataria de la misiva, que la lee pausadamente mientras en pantalla se suceden distintos planos de niños jugando y de adolescentes saliendo de lo que parecen las aulas de un instituto. Si bien el padre de la cineasta descubrió en su trabajo como docente los males del capitalismo, hay que decir que la percepción de la injusticia la tuvo con solo ocho o nueve años, cuando un compañero de clase, provisto únicamente del abrigo de una roñosa camiseta, «se cayó casi congelado en la puerta del edificio donde estaban las aulas».

Juan Julio Roqué –y uno de los que más aparece en la cinta–, que se presta a dar testimonio en *Papá Iván* es Pancho Rivas. Las declaraciones que este ex montonero desengañado –pues, a diferencia del padre de la cineasta, dejó de creer ciegamente en el proyecto revolucionario¹²–, contribuyen, todas ellas, a engrandecer la imagen heroica de ese ‘Iván’ que aparece en el título y cuya majestuosidad la realizadora argentino-mexicana trata de quebrantar. «Yo siempre me acuerdo de él como un buen tipo», empieza diciendo Rivas, para más adelante alabarlo como uno de los estrategas y teóricos más destacados de la organización. Además de a Rivas, Roqué tiene en cuenta a María Bournichón –una anciana cuya apacible apariencia le permitió participar en la lucha armada y pasar desapercibida ante los militares¹³– y a otros dos ex militantes de las FAR y Montoneros, como son Boxy Guevara y el Flaco Pardo, cuyo testimonio –relativo a los orígenes del pasado revolucionario de ‘papá Iván’–, está en plena sintonía con el fragmento de la carta que Roqué lee justo antes de que sendos testigos aparezcan en pantalla. En la carta, el dirigente montonero explica a sus hijos lo siguiente: «Mi práctica de esos años, desde 1966, era la de grupo de choque contra la dictadura de Onganía (...). Con otros cuatro compañeros era dirigente del comando de resistencia ‘Santiago Pampillón’». Sin embargo, dispuesta a poner la escritura paterna bajo sospecha, esto es, de «dejar en evidencia sus pistas falsas y la disonancia de la verdad en la apelación de cada época» (Amado, 2004: 63), la joven realizadora no duda en incomodar a algunos de estos testimonios, imponiéndoles preguntas que no pueden responderse o planteándoles ciertas cuestiones que los empujan a la duda, a la incerteza, al balbuceo inesperado. Son todas ellas preguntas que, según Oberti y Pittaluga, «provocan un cortocircuito en los relatos constituidos en torno a la militancia y los héroes» (2006: 114). «¿Estuviste en una acción con él?, ¿cómo fue?», inquiere Roqué a Rivas. «Y... no sé qué me preguntas...», responde visiblemente perturbado. Y, tras un largo silencio, añade, con grande esfuerzo: «Era cuestión de desmitificar, este... quiero decir, él todo lo hacía sencillo». Con el Flaco Pardo la cineasta se muestra igualmente instigadora. Con respecto al relato del viaje que éste realizó de Córdoba a Tucumán con su malogrado compañero, Roqué no desiste en pedirle detalles –si

¹² «La historia nuestra no es fácil (...). Yo lo viví con mucho dolor al final, porque no estaba convencido de lo que estaba haciendo», se sincera Rivas en uno de los momentos de la entrevista que le hace Roqué.

¹³ El testimonio de Bournichón es uno de los más realistas con respecto al retrato de Juan Julio Roqué. De él recuerda la mujer que «era un tipo con una disciplina muy fuerte y una capacidad para no demostrar sus sentimientos».

fueron solos, si era de día o de noche— cuyo alcance sólo resulta determinante para ella. «Creo que fue de noche, no recuerdo exactamente. ¿Tiene mucha importancia?», se sorprende Pardo. «Sí, para mí, sí», responde Roqué; «para mí es como un nudo importante el momento en que ya no se pueden conciliar la vida familiar y la actividad política», prosigue la cineasta, incidiendo en la declarada oposición entre dos terrenos — el de la paternidad y el de la militancia— finalmente irreconciliables.

Después de reseguir, a través de los testimonios arriba referidos, el pasado militante de su padre, Roqué se atreve a ir más allá e indagar —pese a los peligros que esa tarea conlleva— las circunstancias de su muerte, pues durante mucho tiempo las distintas versiones que sobre ésta le llegaron a sus oídos no la dejaron dormir. «Lo que a mí siempre me atormentó de la muerte de mi padre fue la imagen de que se había volado a sí mismo con una granada o con una bomba. Me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado, de un cuerpo irreconocible», asegura en off sobre la imagen fuertemente connotada de un río. Con el fin de aclarar ese oscuro y trágico capítulo de la biografía de su progenitor, la cineasta acude a personajes heterogéneos y en algunos casos contrapuestos. Por un lado, el de Héctor Vasallo, 'El Tío', el hombre que ocultaba a Juan Julio Roqué en su casa y de quien algunos sospechan que pudo haberlo delatado a los militares. Por otro lado, el del histórico dirigente de Montoneros, Roberto Perdía, que también vivió durante un tiempo en ese escondite de Haedo. Y, finalmente, el del Miguel Ángel Lauletta, otro ex guerrillero a quien secuestraron en 1976 y liberaron poco después y a quien Miguel Bonasso —también presente en el documental— acusa de haber participado en el operativo de captura que culminó con la muerte de Roqué e incluso de haber celebrado su muerte con un brindis. Es este testimonio —que en un momento de la entrevista llegará a contar su propia versión del tiroteo en Haedo— al que la cineasta se enfrenta de modo más evidente, llegándole a preguntar, de hecho, por esas versiones que lo sitúan sin el menor atisbo de duda en la escena del crimen. La respuesta de este supuesto traidor no logra disipar, como es lógico, las dudas de la joven, que consigue poner en evidencia, sin embargo, las heridas profundas que sobre el tema de la guerrilla siguen presentes a día de hoy. «Es absurdo», le contesta Lauletta. Y luego añade, impasible: «Es bastante siniestro, pero es interesante que alguien pueda construir esa idea». Así pues, y como bien sostiene Amado, «el imprevisto contraste que introduce la muerte del héroe relatada por un

traidor»¹⁴, así como el conjunto de imputaciones que van lanzándose unos testigos a otros, «aparece como un desvío que contamina (...) el laberinto de acciones y de actores convocados para la laboriosa construcción previa de su biografía» (2004: 68).

Además del relato de los ex compañeros y ex alumnas de su padre —en su mayoría transmisores, como hemos visto, de una versión del pasado en la que la figura paterna aparece engrandecida—, la directora de *Papá Iván* se propone descubrir otras historias que ofrezcan la cara más privada e íntima del «héroe revolucionario» y que, con ello, desmitifiquen o mitiguen parcialmente la longitud de su sombra. Es con esta intención que la cineasta decide realizar una entrevista en profundidad a Azucena Rodríguez, su madre, después de que otro de sus familiares, su tío Aníbal Roqué, caiga igualmente en un recuerdo mitificado de su hermano desaparecido —«fue mucho más dulce en sus sentimientos, mucho más tierno que yo», dice de él a la realizadora. En efecto, tal y como señala Ruffinelli, el testimonio de la progenitora de Roqué, «trae a escena el conflicto íntimo y el familiar» (2005: 327), pues, a diferencia, como veremos más adelante, de la madre de Bruschtein, ella nunca pudo apoyar una causa que implicaba, necesariamente, la utilización de las armas. Así lo sostiene en un momento de la película, justo después de que su hija le pregunte sobre la razón que le impidió formar parte de la lucha revolucionaria:

No admito la violencia en ninguna de sus formas, porque además siempre sentí que era inmolar tu vida y pensé que la vida es para vivirla. Porque creo que tiene sentido la lucha que haces cada día con tus hijos, con lo que haces, con lo que piensas, con lo que construyes, y que eso era un proyecto que tenía por finalidad la muerte. Y frente a eso me rebelo y me rebelé siempre.

Esta «imposibilidad inconstitucional» que sintió Rodríguez «para ejercer la violencia» —tal y como así la denominará Juan Julio Roqué en la carta dirigida a sus hijos y, solapadamente, también a su ex mujer— terminó provocando la ruptura matrimonial de los padres de la cineasta. En efecto, si bien ambos compartieron en un inicio las mismas inquietudes socio-políticas, ella eligió quedarse con sus hijos, María Inés e Iván, y no seguir al marido cuando éste pasó a la clandestinidad. De hecho, tres años después de que esto ocurriera, Juan Julio Roqué tuvo con otra mujer a su tercer hijo, Martín. El relato de esta especie de deserción sentimental que Rodríguez construye ante la mirada

¹⁴ Es interesante notar cómo, pese a no haberse probado fehacientemente la condición de 'traidor' de Lauletta, Amado ya lo condena en su comentario. Con ello se suma, por tanto, a la opinión que sobre él tiene Bonasso.

de su hija adquiere el tono desgarrado de la traición personal, aunque también cae en la emoción de quien no puede evitar perdonar las debilidades y los errores del ser amado. Este vaivén de sentimientos –que se mueven del reproche a la devoción– se hace patente en uno de los momentos más conmovedores del film, en el que la madre de Roqué, tras reconocer que sintió una profunda pena cuando su marido y padre de sus hijos los abandonó, asegura, con lágrimas en los ojos, que nunca dudó de la cualidad humana del malogrado revolucionario:

Yo cada vez que recuerdo a tu padre puedo decir que me dolió mucho que nos dejara, porque era el padre que yo quería para ustedes, el padre que yo elegí. Pero me duele más por los hijos. Pero nunca dudé de su honestidad para con su relación conmigo. Y me duele, me duele mucho todavía. Porque tu padre era fundamentalmente un hombre de muy buenos sentimientos. Creo que eso lo mostraba sobre todo en su cariño por los niños, en su cariño por los animales, en su posibilidad de relacionarse con las cosas vitales.

La cara más combatida y heroica –y, por ello, más dura e impenetrable– de Juan Julio Roqué –esto es, aquella que dibujaron en el documental quienes lucharon a su lado contra el poder dictatorial– queda contrarrestada, así, por el retrato más humano –y, en consecuencia, mucho más complejo– del revolucionario en su faceta de esposo y padre de familia. En efecto, la imagen heroica que conservan de él sus ex compañeros, se quiebra en el testimonio de su primera mujer, quien de hecho reconoce haberse enterado por terceros que el que hasta entonces había sido su marido había empezado una relación amorosa con una compañera de la organización.

Por lo que al rol de padre se refiere, la directora de *Papá Iván* decide pronunciarse en el documental en tanto que hija que, tal y como ella misma reconoce, no pudo «ser frontal respecto al abandono» (Ivachow, 2004: 23). «Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera, nunca me dio la oportunidad; siempre se fue de noche, sin que yo supiera que se iba; nunca me pude despedir», se queja en un momento de la película, mientras en pantalla se suceden imágenes en blanco y negro tomadas desde un autobús urbano¹⁵.

¹⁵ De modo similar a esas ‘imágenes hápticas’ a las que nos referimos a propósito de (*b*) *historias cotidianas*, *Che Vo Cachai* y *Nietos (Identidad y memoria)*, la función de estas escenas que Roqué filma en blanco y negro y en un perpetuo barrido es la de ilustrar visualmente el proceso de investigación y descubrimiento en el que se insiere la propia directora al realizar *Papá Iván*. Como bien señala Ruffinelli, estos planos «representan el espíritu emotivo, conmovido de búsqueda que, en conjunción con una excelente banda sonora, aproximan al espectador al elemento emocional de la búsqueda» (2007: 147). Escenas de viaje, esta conjunción de ‘cuadros’ tomados siempre desde un perpetuo movimiento, desde un desplazamiento sin origen ni final,

Como muchos de los hijos de desaparecidos, Roqué creció esperando el regreso de ese padre al que no pudo decir adiós y al que imaginaba de viaje en un país lejano —una fantasía, por otro lado, que se sostenía sobre las mentiras piadosas que sobre su paradero iba contando la madre de la cineasta a sus dos hijos, y que ahora, en la película, se hacen añicos con el relato de lo que le ocurrió realmente. Uno de los momentos clave con respecto a este desvelamiento cruel pero necesario de la ‘verdad’ lo narra la cineasta en *over*, mientras aparece en pantalla sentada en la estación de tren de Haedo, la localidad en la que pereció su padre: «Supongo que yo no dejaba de preguntar, porque en algún momento mi mamá me dijo que podía escribirle una carta. Y para mí fue muy doloroso porque tiempo después de habérsela escrito me encontré la carta guardada en un cajón. Entonces fue como si mamá me hubiera engañado, porque para mí era muy importante saber que tenía alguna manera de comunicarme con él».

A pesar de que tanto en las declaraciones de los ex compañeros del padre como en las de sus familiares más cercanos Roqué echa mano de las estrategias más clásicas del documental testimonial, no deja de inscribirse en ellas, y por distintas vías, la distancia generacional que la separa de ellos. La más clara, por gráfica, es la inclusión de rótulos que, a la manera de notas al pie, informan al espectador sobre el significado metafórico de determinadas palabras —como «levantar», «quebrar» o «marcar»— que, en boca del entrevistado e insertadas en el mundo de la lucha armada, adquieren un sentido distinto del original. Roqué, desligada generacionalmente de ese contexto, necesita hacer explícito al lector ese aprendizaje forzado, para subrayar así su posicionamiento, su presencia, dentro del relato testimonial de los ex compañeros del padre.

Por otro lado, y con el fin de ubicar contextualmente al espectador, así como también de ilustrar estéticamente las formas de violencia de las dictaduras, *Papa Iván* se conforma asimismo por imágenes de archivo que «informan», desde la voz oficial, sobre las insurrecciones populares y posteriores medidas de represión del régimen militar del general de Onganía (1966-1970). De entre ellas, Roqué elige, por su trascendencia, la ‘Noche de los Bastones Largos’ (el desalojo de cinco facultades argentinas que la policía llevó a cabo el 29 de julio de 1966) y el ‘Cordobazo’ (el

constituyen, en palabras de Oberti y Pittaluga, «un recorrido que configura un mapa de la memoria, tejido con fragmentos donde, a la manera de Proust y Benjamin, los pliegues son los recuerdos y el olvido la urdimbre» (2006: 116).

levantamiento social que se vivió en la ciudad de Córdoba en mayo de 1969). Estas referencias al clima político y social de años anteriores constituyen otra de las vías – también frustrada– a la que la cineasta recurre para buscar una explicación al proyecto de vida y a la muerte de su padre, cuya noticia será portada –como bien muestra el documental– de los diarios de la época. En *Papá Iván* la inclusión de este tipo de material excede, sin embargo, la intención meramente pedagógica, pues, como hemos señalado en líneas anteriores, la lectura personal que sobre estos mismos acontecimientos ofrece explícita o implícitamente su directora se confronta, precisamente, con las memorias oficializadas defendidas por los medios de comunicación y por determinados actores sociales.

Finalmente, la carta de *Papá Iván* encuentra una especie de respuesta postergada en la voz de la propia Roqué que, a la manera de un diario o de un bloc de notas fílmico, incrusta sus reflexiones acerca de su orfandad y acerca también de su lucha por darle forma y sentido. En este aspecto, es significativo notar el hecho de que, a pesar de hablar desde la primera persona, la directora apenas aparece físicamente en su documental, como sí hará luego, aunque desdoblándose, Carri en *Los Rubios* y, de modo mucho más insistente, Privera en *M*. Como si estuviera encubierta por esa máscara de la que hablaba De Man a propósito de la autobiografía –y a la que ya nos referimos en líneas anteriores– Roqué opta por resguardarse o bien en las fotografías que la muestran todavía niña –y, por tanto, ‘otra’–, o bien en el paisaje que su cámara registra, en barridos grises y desestabilizados, desde un automóvil en movimiento. De hecho, en las pocas ocasiones en que se deja ver, su presencia no pierde el grado de escamoteo anterior, pues o bien aparece de espaldas –en algunas de las entrevistas que lleva a cabo– o bien lo hace en unos planos tan breves y cerrados que imposibilitan que el espectador pueda imaginar el resto de su rostro. Es, por lo tanto, su voz –marcada por sus orígenes argentinos pero también por sus casi treinta años de vida en México– la que la representa metonímicamente, como también hiciera con la ausencia –o la presencia fantasmal– de su padre desaparecido.

Es precisamente desde esa voz que la cineasta dialoga consigo misma acerca del abandono paterno y de lo que éste representó y sigue representando en su vida. Así, desde el tormento que supone para ella imaginar su cuerpo despedazado por el explosivo que tal vez le causó la muerte, hasta la imposibilidad de poder disuadirle de que se fuera, Roqué descubre que ni la carta, ni los testimonios, ni la familia, ni, en

definitiva, el mismo documental que durante cinco años ha tenido en la cabeza pueden ofrecerle la respuesta que busca, esto es, la explicación de por qué su padre había elegido vivir en la clandestinidad y qué lugar exacto ocupaba ella en esa historia. La directora reconoce su fracaso en la parte final de la cinta, cuando, ocultándose tras su cámara, que muestra recurrentemente esa arboleda en blanco y negro, se sincera de la siguiente manera: «No tengo nada de él. No tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente». Contrasta su renuncia –dicha con voz temblorosa, casi de niña al borde del llanto– con la seguridad y contundencia con que su padre termina la carta y con la que ella decide terminar también su documental. Ante unas fotografías de la cineasta y su hermano en México –y, por lo tanto, desprotegidos ya para siempre de la presencia de ese padre que sí aparecía en las imágenes familiares que abrieron el film– Roqué lee: «Bueno, hijos (...) y si me toca morir antes de volver a verlos estén seguros de que caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí». En realidad, la carta concluye con las siguientes palabras: «...de un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos». Consejo dogmático, sentencia heroica, la directora reproduce la lengua del padre pero logra insertar, en esa transcripción, su lectura personal e íntima de ese idioma tan cercano y a la vez tan extraño para ella. Concluido el documental, Roqué sigue sin poder descifrarlo del todo. El fracaso es evidente, pero el camino que la ha conducido hasta él no ha sido en balde: la herida sigue abierta, pero ahora muestra, con sutil rigor y valiente respeto, su profundidad exacta. Tal vez eso sea *Papá Iván*: cada uno de los puntos de sutura de esa cicatriz imborrable.

2.3. Una estética de la contradicción.

***Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschtein**

Nacida en México en julio de 1975, pocos meses después de que sus padres, Shula Erenberg y Víctor Bruschtein, se afiliaran al PRT y empezaran a participar en la lucha armada, Natalia Bruschtein decidió centrar su trabajo final de graduación en el Centro de Capacitación Cinematográfica alrededor de un tema profundamente personal y cercano: la figura de su padre y su intento por situarse afectivamente, en tanto que hija, frente a la temprana ausencia que aquél dejó en su vida.

Como Roqué, Bruschtein empieza entablando ese fantasmagórico diálogo con su progenitor en el título mismo del documental. Ese Víctor al que ella sale a buscar en su viaje a su país de origen, descubriremos que es ese padre del que no es capaz de conservar ningún recuerdo. «A mis 25 años fui a Argentina buscando a mi papá... La última vez que estuve con él, yo tenía un año», escribe sobre un fondo negro en los primeros minutos de la cinta. De hecho, la imagen que conserva de él es aquella que ha podido recuperar y aprehender de las viejas fotografías del álbum familiar. La más significativa, por ser la que el padre legó explícitamente a la hija, abre la película y muestra a un joven Víctor de cuerpo entero posando frente a la verja de lo que parece un parque. «Mi papá me dejó esta foto y atrás escribió», apunta la joven segundos después, en el margen derecho de la pantalla. Y a continuación, en el lado opuesto, puede leerse lo que sigue:

Para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo. Para que los demás no se olviden cómo soy. Me hace bien pensar que piensan en mí. Los quiero mucho a todos. Víctor.

Así, y de igual modo que *Papá Iván*, el documental de Bruschtein empieza con la voz – que en este caso la directora transcribe en un texto sobreimpreso en pantalla– del desaparecido o, más concretamente, con esa especie de legado íntimo que éste ofreció en vida a sus descendientes con la intención de dejar en ellos un rastro que no pudiera desvanecerse con el olvido inherente al transcurso de los años. Sin embargo, y también de forma idéntica a cómo ocurría en el trabajo de Roqué, ese discurso pronunciado desde otro tiempo –y, consecuentemente, desde otro posicionamiento ideológico y vital– se yuxtapone –y al hacerlo se confronta– con la lectura que sobre él efectúa la generación sucesiva, esto es, la de los hijos. En el caso que nos concierne, esta segunda

—pero no por ello menos protagonista— voz se define, por un lado, dentro del marco general de la historia reciente de Argentina y, por otro, dentro de un árbol genealógico sesgado por la violencia estatal acaecida en uno de sus capítulos más sangrientos: el de la última dictadura militar. Así, tras presentar física y textualmente a su padre, y de nuevo recurriendo a la palabra escrita, Bruschtein brinda al espectador la siguiente información:

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.

Tras esta breve contextualización histórico-familiar, y antes de que aparezca el título del film, Bruschtein registra con su cámara dos espacios de la capital argentina que evidencian la presencia que ese pasado ominoso continúa teniendo sobre el presente cotidiano. Se trata, por un lado, de una pintada que, realizada en la persiana de un comercio, está dedicada a los 30.000 desaparecidos y en la que se promete, desde la primera persona del plural, ‘no olvidar’ y ‘seguir luchando’; y, por el otro, del lugar que ocupó el centro clandestino de detención El Club Atlético, demolido para construir una autopista y en el que hoy se erige un monumento en memoria de los que allí fueron desaparecidos y torturados. Así pues, en este primer minuto de metraje la cineasta no sólo logra asentar el eje argumental en torno al que girará el resto del documental —el de las heridas que provocó la última dictadura militar argentina y que siguen, más de treinta años después, todavía abiertas—, sino también el punto de vista que adoptará para abordarlo —el de su propia experiencia personal en tanto que hija de uno de los miles de desaparecidos.

La inclusión de la directora dentro del espacio diegético del documental tiene lugar inmediatamente después de esta especie de preámbulo o de declaración de intenciones a la que acabamos de referirnos. Como en *Papá Iván*, Bruschtein opta por mostrarse primero de niña, insertando sobre el fondo negro de la pantalla otra imagen robada del álbum familiar. En esta ocasión, e igual que hiciera segundos antes con el retrato de su padre, la cineasta adhiere su subjetividad a la fotografía —que en esta ocasión muestra a su progenitor sosteniéndola en brazos— al incorporar en ella dos concisas y descriptivas etiquetas: «Mi papá» y «Yo». Así, y de modo similar a lo que ocurre en los montajes fotográficos de Muriel Hasbun y de Jeffrey Wolin —a los que nos

referimos en la primera parte de la presente investigación—, Bruschtein incrusta en esa antigua instantánea su propia visión de la misma, al tiempo que hace explícito el vínculo filial que, poco después de que aquella fuera tomada, rompería la violencia militar. Esta misma estrategia será utilizada a lo largo del film con el resto de los testimonios, a quienes la cineasta presentará, igual que hizo Roqué en *Papá Iván*, en función, por un lado, de la relación que los unió a su padre, y, por el otro, de la que, genealógicamente, mantienen con ella. Así, en el transcurso de la media hora de metraje que conforma *Encontrando a Víctor*, hablarán frente a cámara «mi mamá, Shula», el «tío Luis, hermano de mi papá», la «abuela Laura», la «tía Ana, cuñada de mi papá» y, por supuesto, «yo, Natalia».

Asimismo, y tal y como ocurre en todo relato autobiográfico —conducido, como vimos, por dos sujetos (el que rememora y el rememorado)—, la participación física de Bruschtein en el documental no sólo tiene lugar mediante la imagen congelada anteriormente referida, sino que la niña que en ella aparece se refleja en la joven que, dos décadas y media después, la recuerda y la piensa. Así, justo después de esta primera presentación fotográfica, Bruschtein invadirá el espacio diegético primero filmándose en plena calle —caminando entre gente anónima y ajetreada, como si realmente buscara entre esos rostros la cara de su padre—, y luego conduciendo activamente la primera y más destacada de las entrevistas que puntúan el documental: la que hace a su madre, Shula Erenberg, ex militante del PRT y, desde 1977, residente en México D. F. Es a ella, como dijimos páginas atrás, a quien más directamente y con más apremio le formula ese gran interrogante que desde siempre ha pesado sobre su vida y que, de hecho, la impulsó a realizar el documental: por qué su padre no salió de Argentina, por qué no optó, como su madre y su tío Luis, por un exilio que le hubiera salvado del secuestro y la desaparición y que le hubiese permitido ver crecer a su hija. Sin disimular la emoción que esta delicada cuestión le provoca, Bruschtein interroga a su madre sobre la participación de ambos en la lucha armada después de que ella naciera. «¿El tener un hijo hacía que se cuidaran más para no dejarlo huérfano?», le pregunta la joven, optando en esta ocasión por la neutralidad aparente de la tercera persona, una inflexión que le permite, en palabras de Amado, «extender más allá de ella su reclamo» (2009: 198). A diferencia del posicionamiento de la madre de Roqué, como vimos radicalmente contraria a cualquier clase de violencia, el de la progenitora de Bruschtein sigue reafirmando en la decisión que el matrimonio tomó en el pasado de seguir luchando

por sus ideales, independientemente del hecho de tener hijos bajo su cargo. Tras justificarse alegando que por aquel entonces les tranquilizaba pensar que si algo malo les ocurría los compañeros de militancia iban a cuidar, como si fueran suyos, a los hijos que dejaban huérfanos, y percatándose de que su respuesta no termina de convencer a su hija, Erenberg añade lo siguiente:

Creo que tampoco nunca habíamos meditado que a ustedes lo que les podía pasar era que más adelante sintieran la falencia o la bronca de que el otro se haya expuesto. No priorizábamos eso, sino que ustedes vivieran en un mundo mejor, más justo.

Sin duda esta es una de las escenas más significativas de la película, pues, como puede observarse, en ella el discurso de la generación de los ex guerrilleros dialoga –y, de hecho, en cierto modo, colisiona– con las demandas, igualmente válidas, de sus descendientes. Es en este momento, repetimos, donde con más claridad se expone ese desacomodo generacional característico de la posmemoria, en el que los hijos traducen a su propia lengua el relato que la generación precedente les hace llegar sobre un pasado militante volcado a la consecución de la causa revolucionaria. La discrepancia de relatos y de interpretaciones frente a ese capítulo histórico definido por la violencia y el trauma que tiene lugar en este encuentro entre dos generaciones consecutivas pero, en este caso, ideológicamente distintas, da pie a lo que Amado etiqueta como una «estética de la contradicción» que, por otra parte, permite a los hijos «desplazar el retrato de los padres dentro del sistema representativo» y abrir la posibilidad de una «comunidad fraternal» (2005: 116). Respecto a esta desvinculación discursiva o, dicho de otro modo, frente a esta adquisición de autonomía en lo que a la reflexión crítica de la Historia se refiere, la intelectual argentina añade lo siguiente:

Sin autocomplacencia ni romantización del pasado, el piso afectivo que inspira los retratos de los hijos e hijas sobre sus padres militantes, y a su vez los relatos de sus padres sobre su idea de compromiso con la época cuando su discurso tiene a hijos o hijas como interlocutores, redefine la idea de generaciones como construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía. En principio con la disparidad que ponen en evidencia sus respectivos testimonios sobre la memoria (2005: 116).

Establecido en esta primera entrevista su posicionamiento con respecto a la complicada –y, en su caso, insostenible– relación entre militancia y paternidad, Bruschtein continúa haciendo de ‘escucha’ –tal y como así habíamos definido, al tratar de abordar

conceptualmente la posmemoria, el papel que la segunda generación desempeña en tanto que administradora de la memoria familiar y colectiva— con el resto de los testigos que sobrevivieron a la dictadura. A diferencia de Roqué, sin embargo, Bruschtein circunscribe al ámbito familiar esa recolección de datos y detalles biográficos sobre su padre, huyendo por tanto de las versiones que sobre éste pudieran ofrecerle quienes lucharon con él en el brazo armado del partido. Con ello la cineasta reivindica una memoria eminentemente íntima o, mejor dicho, una posmemoria que, en lo posible, pueda sortear las típicas y tópicas declaraciones —esto es, el encumbramiento del militante desaparecido en el pedestal de los héroes revolucionarios— que, en vez de acercarla al recuerdo paterno, con toda probabilidad la alejarían todavía más de él.

Así, tras filmarse de nuevo —ahora observando pensativa el paisaje a través del vagón de un tren— y ofrecer al espectador, otra vez mediante un texto sobreimpreso en pantalla, los detalles relativos al asesinato, en diciembre de 1975, de su tía Aída, la cineasta argentino-mexicana entrevista a su tío Luis, hermano de su padre y único superviviente —junto con su abuela— de la familia. Es a él a quien Bruschtein interroga sobre los entresijos de la militancia revolucionaria y, poco después, sobre la desaparición concreta de Víctor, su padre, fechada, según reza el texto que la joven realizadora intercala en mitad de la entrevista y sobre un fondo negro, el 19 de mayo de 1977. En él también puede leerse lo siguiente: «Casi dos años después nos enteramos que había sido secuestrado por los militares». De ahí se comprende, pues, que Luis Bruschtein reconozca ante su sobrina que durante mucho tiempo vivieron con la esperanza de encontrarlo con vida.

A este testimonio le sigue el de la abuela paterna, Laura Bonaparte, a quien la realizadora volverá a preguntar —en esta ocasión incluyéndose en el espacio diegético—, sobre el tema de la desaparición. «¿En algún momento tuviste la fantasía de que estuvieran vivos?», le pregunta al principio de la entrevista, en la que, como en la anterior, Bruschtein queda encuadrada por la cámara. Aquí, sin embargo, la joven atiende atenta y en silencio la respuesta de la abuela, con quien de hecho comparte la dificultad de elaborar una pérdida cuya prueba material —esto es, el cuerpo— sigue faltando. «Hay una parte de la vida de ellos, que es su propia muerte, que te falta para construir la historia y entonces era muy difícil pensar y aceptar que estaban muertos», se sincera la anciana, mientras su nieta sostiene ante el objetivo una foto ampliada que muestra, posando sonrientes, a los tres hijos —entre ellos Víctor—, todos ellos

desaparecidos. Esta misma instantánea ocupará el plano siguiente, convirtiéndose, mediante un *zoom out*, en una imagen que incluye, además de a los tres hermanos, a un grupo mucho más numeroso de gente. Así, y si recuperamos el término empleado por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, Bruschtein subraya ante cámara –mediante el recorte y la ampliación de ese detalle concreto de la fotografía– un *punctum* que, en su caso particular, se concreta en las figuras humanas de sus tías y su padre. Destacándolas, pues, por encima del resto de los rostros anónimos que forman parte también de la instantánea, la cineasta constata, sin necesidad de recurrir a las palabras, el vínculo sentimental y el grado de afiliación que mantiene con esa tríada de familiares desaparecidos.

Como hemos visto, en *Encontrando a Víctor* la utilización de las fotografías familiares cobra, como en *Papá Iván*, una importancia vital. En el caso del documental de Bruschtein, sin embargo, estas instantáneas están acompañadas por las marcas de lectura que sobre ellas ha dejado la joven heredera de las mismas, quien, desde la distancia y al mismo tiempo la emotividad que le permite el hecho de pertenecer a otra generación, construye su propia versión de la historia familiar y colectiva única y exclusivamente a partir de ellas. Efectivamente, si como dijimos, Bruschtein rehúye del testimonio de los compañeros de militancia del padre para centrarse únicamente en el relato de sus familiares más cercanos, de modo similar rechaza –contrariamente a cómo ocurre en *Papá Iván*– cualquier utilización de los documentos de archivo de origen mediático que pudieran aportar información directa o indirecta sobre la desaparición de sus seres queridos. En este sentido podemos decir que en *Encontrando a Víctor* se hace evidente, probablemente con más claridad que en cualquier otro documental, el grado de intimidad que rodea a la posmemoria y el importante papel que, tal y como vislumbró Marianne Hirsch en su momento (2008: 112), juega en ella el lenguaje corporal –un lenguaje no verbal que, en el caso que nos concierne, se plasma en la estrecha y emotiva relación que la cineasta mantiene con las imágenes que conserva de su progenitor, de sus tías y, como constataremos a continuación, de su abuelo.

Así es, tras incluir, a modo de transición, una escena conformada de nuevo por imágenes del Buenos Aires contemporáneo –planos que muestran una ciudad habitada por gente común desvinculada, aparentemente, del pasado dictatorial, pero, sin embargo, ligada a él mediante los eslóganes contra el olvido, el perdón y la reconciliación que se exhiben en paredes y persianas– Bruschtein inaugura el siguiente

capítulo de la trágica historia de su familia, protagonizado, en esta ocasión, por Santiago Bruschtein, su abuelo, desaparecido también durante la cruenta junta militar presidida por Videla. De este modo, tras presentarlo al espectador mediante una fotografía en blanco y negro en la que posa sonriente junto a sus hijos –y sobre la que la cineasta describe el grado de parentesco que la vincula con él, señalándolo como el «abuelo Santiago»– escribe sobre la pantalla en negro: «El 11 de junio de 1976, mi abuelo Santiago es secuestrado y desaparecido por los militares». Esta es la última víctima de la que da cuenta en su documental la realizadora argentino-mexicana, una desaparición, por otra parte, tras la que termina descubriéndose una de las razones con las que Bruschtein trata de explicar la decisión de su padre de quedarse en Argentina. El primero que le ofrece esta pieza clave del rompecabezas es su tío Luis, a cuyo parecer Víctor se sentía tan culpable por el secuestro de su padre –pues el día en que las Fuerzas Armadas se lo llevaron de su casa en realidad lo buscaban a él– que se negó a elegir la vía del exilio. También la madre de Natalia opina lo mismo: «Tu papá decide quedarse por el tema de su papá. Para él era importante estar acá por si llegaba a aparecer el abuelo», le cuenta Erenberg. De algún modo el fuerte vínculo que unió al padre y al abuelo de la cineasta –y que provocó que el primero no cruzara las fronteras argentinas– encuentra su reflejo en la historia de la realizadora, pues es precisamente el apego que siente por su padre ausente el que la empuja a regresar a su país natal y a tratar de hallar allí las respuestas a sus grandes interrogantes sobre ese Víctor que aparece en el título mismo de la cinta.

Tal y como apuntamos en el apartado introductorio de este capítulo dedicado a las ‘posmemorias sepulcrales’ de Roqué y de Bruschtein, el trabajo de ambas cineastas está fuertemente condicionado por el exilio mexicano. De hecho, en *Encontrando a Víctor* éste se convierte en el tema estelar de la entrevista que su directora hace a otro de sus familiares: Ana Villa, esposa de su tío Luis y, consecuentemente –y tal y como así nos la presenta la cineasta en el documental–, «cuñada de su papá». Ella es la encargada de describir el último momento en que vieron con vida a Víctor: fue en el aeropuerto de Ezeiza, el día en que se disponía, juntamente con su esposo, sus hijos, la abuela Laura, Erenberg y la propia Natalia, a partir hacia el exilio. Al igual que a muchos de los integrantes de la segunda generación que se vuelcan en la recuperación de la memoria de la generación precedente, la directora de *Encontrando a Víctor* no se conforma con un relato superficial de la historia, sino que insiste en conocer todos los detalles: «¿Y te

acuerdas de qué hablaron o cómo fue la despedida?», pregunta a su tía, sentada en el borde de unas escaleras.

La abuela paterna y la madre de Bruschtein, quien tras las declaraciones de su tía nos informa que hubo «más de dos millones de exiliados durante la dictadura militar» – apelando, con ello, al drama colectivo de todo un país–, también se refieren, desde su experiencia particular, al tema del exilio. De hecho, Erenberg rememora, como hizo antes Ana, el último día que vio a su esposo, para luego referirse a la dureza de tener que vivir en un lugar extraño y de no poder volver a casa. «Mi vida era un hueco negro; ¿qué estaba haciendo en México?», reconoce ante la mirada de su hija. Sin embargo, tanto Erenberg como Bruschtein lograron rehacer su vida allá, pues la que fuera la mujer de Víctor empezó una nueva relación sentimental con un mexicano, Nerio, que con el tiempo se convertiría en un segundo padre para la cineasta. Y decimos ‘segundo’ porque el padre biológico, ése que desapareció cuando ella apenas tenía conciencia del mundo que la rodeaba, siempre estuvo presente en su vida. La joven no esconde el sentimiento de pérdida y las contradicciones que empezaron a inundar su vida cotidiana cuando fue suficientemente mayor como para conocer la fatal suerte de su progenitor. Dirigiéndose a su madre –aunque en el fondo hablando consigo misma–, Bruschtein confiesa al respecto: «Obviamente preferiría haber tenido a mi papá vivo y que mi papá me haya criado, pero me tocó un padre que es Nerio y que es maravilloso también». Y a continuación prosigue poniendo sobre la mesa el gran miedo que pobló su infancia y su adolescencia: «Mi conflicto más grande era qué iba a hacer si Víctor aparecía, qué iba a hacer entonces, porque yo a Nerio ya le decía papá». De ahí que, a diferencia de Roqué, Bruschtein no incluya en el título la denominación de ‘padre’, sino únicamente el nombre propio del mismo. Podríamos decir, en este sentido, que la cineasta tiene dos ‘medios’ padres: uno, Víctor, al que le unen los lazos de sangre pero con el que apenas comparte recuerdos; y el otro, Nerio, que, responsabilizándose de Bruschtein como si realmente fuera su hija, llenó una porción del hueco dejado por el militante desaparecido.

La utilización del gerundio ‘encontrando’ en el título del documental es igualmente significativa, pues subraya el estado irresoluto de la relación de Bruschtein con la figura paterna al que acabamos de aludir, y denota, asimismo, el carácter abierto del film. En efecto, como el de Roqué, el objetivo inicial de Bruschtein –hallar a su padre y, más concretamente, saber por qué no la acompañó en su exilio mexicano–, no

termina cumpliéndose plenamente. A punto de terminar su documental, las dudas siguen persiguiendo a la realizadora: «Es que es contradictorio, porque es decir ‘me quiero perpetuar, necesito la vida’, sin ser conscientes de que se van a morir», alega a su madre, que, de modo similar a cómo hizo en los primeros minutos de la cinta, trata de consolarla asegurándole que Víctor la amaba y la quería tener junto a él. Y es justamente ‘reuniéndose’ con su progenitor como Bruschtein decide poner punto y final a este viaje iniciático por los caminos de la posmemoria. Recuperando aquel retrato que su padre le legó antes de desaparecer y que ya habíamos visto en el inicio del documental, la realizadora comparte ahora con él el espacio diegético para, así, poder ‘reencontrarse’ de algún modo con esa pérdida irreparable. Así, de forma prácticamente idéntica a la repetidamente referida *performance* fotográfica ideada por Quieto, Bruschtein posa ante la proyección de esa silueta paterna, a la que primero examina con detenimiento y a la que a continuación acaricia lentamente. Tras este breve pero conmovedor escrutinio – especie de diálogo postergado con un pasado hecho presente– la cineasta se posiciona de espaldas a la diapositiva y de cara, por tanto, al objetivo de la cámara para cerrar, – aunque ello suponga dejarla en suspenso–, su laboriosa investigación por los vericuetos de la genealogía familiar. En efecto, mientras que Roqué reconocía, al final de su película y a través de su propia voz, que su intención de convertir el documental sobre su padre en una tumba que lo contuviera no había fructificado como ella pretendía, Bruschtein da fe de la misma derrota mediante ese distanciamiento final –ese ‘dar la espalda’– de su cuerpo con respecto a la imagen paterna. La fotografía de Víctor puede devolverlo de algún modo al presente –como bien lo constata su hija al reseguir con la mano su rostro, su cabello, sus hombros. Sin embargo, no deja de ser una presencia bidimensional e incolora bajo la que subyace, en última instancia, una muerte que Bruschtein trata de nombrar y explicar sin conseguirlo. Recurriendo a las palabras que Diego Genoud dedicó a la muestra fotográfica de Quieto, en la que, como vimos, otros hijos superpusieron, como la directora de *Encontrando a Víctor*, sus cuerpos a los de sus progenitores, «ahora padres e hijos se miran de reojo (...); Miran los hijos como pidiendo explicaciones. No terminan de entenderse esas dos generaciones. Un tornado los separa. Se miran desde las orillas de dos tiempos distintos» (2002: 2).

Película dedicada, como así reza el texto que aparece en los títulos de crédito, «a todos los que amo y a todos aquellos que a su manera me ayudaron a encontrar a Víctor», el mediometraje documental de Bruschtein pone en escena, como el de Roqué,

los pasos en falso y los logros de la búsqueda de una hija que, condicionada por una historia familiar teñida por la violencia estatal, sólo desea poder dar forma a su orfandad ontológica. Es desde este planteamiento que tanto *Encontrando a Víctor* como *Papá Iván* pueden leerse como trabajos de posmemoria que, a falta del cuerpo del desaparecido y, por lo tanto, de un lugar en el que llorar su muerte, se presentan como una suerte de sepulcros en cuyo fondo late, como bien señala Amado, «la memoria melancólica de una mutilación» (2004: 69). Se trata de una memoria que ambas realizadoras van tejiendo y destejiendo con los pedazos que recogen de un relato familiar al que le siguen faltando, sin embargo, algunas piezas. De ello se desprende que, una y otra película sean, además de documentales performativos y autobiográficos, viajes dolorosos por la historia y la memoria o, dicho de otro modo, intentos frustrados por descifrar un lenguaje heredado que, la mayor parte del tiempo, resulta extraño y enigmático.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

3. POSMEMORIAS AIRADAS

3.1. El documental como arma política.

Albertina Carri y Andrés Prividera

«Vivo en un país lleno de fisuras. Lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados, hoy es una comisaría», precisa Albertina Carri, hija de padres desaparecidos, en *Los rubios*, un trabajo profundamente reflexivo y crítico con respecto a la hipocresía que se esconde tras las versiones institucionales que a lo largo de la democracia han circulado sobre la tragedia colectiva que supuso el Proceso de Reorganización Nacional. El documental, estrenado el 23 de octubre de 2003 y vehiculado mediante la primera persona de la cineasta –un ‘yo’, en este caso, que se desdobra en otro de carácter ficticio, ostentado por una actriz que interpreta el papel de Carri–, terminó convirtiéndose en una arma de doble filo, esto es, en una obra gratificante –por valiente, original y necesaria– para determinados sectores de la población, y sumamente incómoda e hiriente –por incisiva y directa con respecto a temas del pasado dictatorial que hasta entonces habían sido considerados tabúes– para otros. Así lo reconoce la propia directora en una entrevista:

Creo que lo más interesante del proceso de *Los rubios* fue que al principio hubo una exaltación, la recibieron realmente muy bien, se llenó de premios y de halagos (...). Y después empezaron a aparecer las reacciones en contra (...). La irritación se produjo mayormente en personas de la generación de mis padres. A mí al principio me había asustado el hecho de que se la festejara tanto, porque es una película contestataria, destinada a molestar (Peña, 2007: 111).

«¿Qué si estoy enojado? Por supuesto que estoy enojado», sentencia categórico e impertérrito Nicolás Prividera al inicio de su película, *M*, un documental que, entre otros muchos aspectos, se caracteriza por cuestionar el grado de responsabilidad civil que se esconde tras la historia oficial de la dictadura argentina –una historia mecanizada y burocratizada que el cineasta, hijo de Marta Sierra, desaparecida en marzo de 1976 cuando él tenía 6 años, redefine a través del trabajo en primera persona de una posmemoria poliédrica y laberíntica¹. De hecho, poco antes del estreno de su ópera

¹ En su artículo dedicado al análisis del documental de Prividera, Gonzalo Aguilar se refiere a la labor rememorativa que allí se desarrolla como una memoria-laberinto, la cual, a diferencia de

prima –que tuvo lugar el 30 de agosto de 2007– Prividera se corrigió a sí mismo haciendo el siguiente inciso: «Donde dije que estaba enojado y que todos tendríamos que estar enojados, debería haber dicho *indignados*» (Kairuz, 2007: 4). Y seguidamente precisó que «el enojo es individual; la indignación es colectiva», dejando clara, así, su voluntad de reconstruir en su película no sólo la memoria de su familia, sino aquella que comprometió a la sociedad argentina en todo su conjunto. Así pues, de igual modo que ocurre con *Los rubios*, *M* se transforma en las manos de Prividera en una especie de puñal que su director utiliza para abrir en canal un presente sobre el que, además de las fracturas que, todavía hoy, siguen dividiendo al corpus social en distintos bandos enfrentados, planean la ineficacia y la inactividad legales que propiciaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y que, más tarde, recordemos, acentuó la política de «reconciliación nacional» impulsada por el gobierno menemista.

Como *Papá Iván* y como *Encontrando a Víctor*, *Los rubios* y *M* son documentales que retratan el intento –también dinamitado por los silencios y los olvidos– de unos hijos de desaparecidos por encontrar la «verdad» sobre la desaparición de sus padres y, en última instancia, por poner nombre y rostro a unos orígenes genealógicos que han quedado difuminados en la «bruma de la memoria», recurriendo a las palabras empleadas por Carri-Couceyro en su largometraje². En efecto, como descendientes directos de desaparecidos, tanto ella como Prividera –como también, repetimos, María Inés Roqué y Natalia Bruschtein– toman el encargo de abordar la reconstrucción del pasado totalitario, aunque ello, como ya se ha visto en los documentales de las dos realizadoras *argenmex* analizados en el capítulo anterior, resulte profundamente problemático. Al pertenecer todos ellos a una generación que, como ya apuntamos en capítulos anteriores, no vivió en directo el violento fracaso del proyecto revolucionario, se ven obligados a referirse a esa época teniendo en cuenta los vacíos que esa distancia conlleva, al mismo tiempo que gozan, en contrapartida, de una libertad de acción y de

la memoria-rompecabezas –estática y utópica en lo que a las demandas de justicia se refiere– defiende una concepción activa de la recuperación del pasado en el presente. En palabras del crítico argentino, en *M* su director, como si estuviera moviéndose dentro de un laberinto, en el que uno debe recluir una y otra vez hasta encontrar la salida, «debe escuchar testimonios, sospechar, insistir, suponer, arriesgar, escuchar, preguntar, caminar, caminar, caminar» (2007b: 175).

² «Construirse a sí misma 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 cotidianidad, no siempre alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria», constata Analía Couceyro, la actriz que interpreta el papel de Albertina Carri en *Los rubios*.

pensamiento ausente en quienes les tocó, como víctimas y como supervivientes, soportar todo el peso de la historia. De esta forma, la labor que acometen al intentar recuperar la memoria de la generación precedente –una memoria que en sus manos termina siendo obligatoriamente ‘vicaria’ (Young, 2002: 71)– no sólo se les presenta como algo conflictivo e incompleto, sino que además es para ellos una exigencia vital e impostergable que debe convivir, en consecuencia, con la angustia de no poder alcanzar una comprensión cerrada y plena de lo sucedido. En este sentido, y de modo si cabe aún más pronunciado que en *Papá Iván* y que en *Encontrando a Víctor*, las dudas, los interrogantes, las distorsiones y, en definitiva, los olvidos inherentes a todo acto conmemorativo –y especialmente aquellos, como vimos, en los que la memoria traumática es transmitida entre distintas generaciones–, constituyen en *Los rubios* y en *M* el eje en torno al cual se mueven, divagan y, en ocasiones, colisionan, sus respectivos directores.

También de modo similar –aunque en estos casos cabe decir que de manera mucho más notoria– a los documentales referidos en los capítulos dedicados a las ‘posmemorias solapadas’ y a las ‘posmemorias sepulcrales’, *Los rubios* y *M* son, sin duda alguna, documentales claramente metareflexivos y performativos. Metareflexivos porque, tal y como desarrollaremos más adelante, cuestionan críticamente la supuesta capacidad del cine –y en especial la del documental– de representar objetiva y certeramente el mundo histórico y la realidad social. En este sentido, ambos largometrajes se englobarían dentro de la tendencia avistada por Aguilar en *Otros mundos*, esto es, aquella que, desde finales de la década pasada y característica del Nuevo Cine Argentino, considera que toda película que se postule política tiene que incluir necesariamente un trabajo y una reflexión sobre la forma cinematográfica (2006: 140). Y son también documentales performativos porque, si retomamos los rasgos definitorios de esta modalidad listados en la primera parte de esta investigación, descubrimos que todos ellos –esto es, la evidente modulación expresiva, confesional y subjetiva del narrador, el alto poder evocativo del texto fílmico, la mezcla que en él tiene lugar de lo personal con lo político y de lo factual con lo actuado o, entre otros, el papel necesariamente activo del espectador a la hora de articular el sentido último de la obra– se encuentran, en menor o mayor grado, en estas dos películas dirigidas por huérfanos de la dictadura. Para ellos la única manera posible de acercarse al pasado traumático tanto de su árbol genealógico como de la sociedad en la que se insieren pasa,

necesariamente, por zambullir su subjetividad en el espacio diegético de sus respectivas películas. Y por hacerlo, como perfilaremos en los próximos dos apartados, utilizando el bistorí de la experimentación, la intertextualidad y la ironía.

Si hasta ahora hemos reseñado las similitudes que acercan el trabajo de Carri y de Prividera al de Roqué y Bruschtein, ha llegado el momento de reflexionar sobre aquello que los separa. Así pues, si hay algo que difiere entre estas dos parejas de películas –una diferencia que explica que en esta investigación sus respectivos análisis no se hallen reunidos bajo un mismo capítulo– es el hecho de que, contrariamente a *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*, la memoria o, mejor dicho, la posmemoria que subyace y anima *Los rubios* y *M*, además de personal y familiar –igual que la de, dicho sea de paso, gran parte de los trabajos enmarcados bajo esa etiqueta– es, sobre todo, una posmemoria profundamente ‘airada’. En su artículo centrado en *Un muro de silencio*, la película de Lita Stantic, Paula Rodríguez define esta clase de memoria de la siguiente manera:

Consideramos la *memoria airada* como una forma de la memoria atribuida a un colectivo social que supone olvidos y silencios, así como las huellas del registro de lo imaginario que no están plenamente integradas al orden simbólico (2006: 175)³.

Y más adelante, refiriéndose al carácter obstinado de este tipo de rememoración, añade:

Una memoria que, a veces, mantiene el pasado en el presente (...) y exige el ‘no olvido’. Plantea una resistencia a la ley y a la negación de la individualidad de la perspectiva societaria (2006: 177).

Para Rodríguez, incluir lo imaginario en esta clase de discursos supone poner bajo amenaza el pacto que funda y garantiza el amansamiento de la ciudadanía o, dicho de otro modo, cuestionar las memorias oficializadas que, desde el poder del Estado o desde los propios organismos de Derechos Humanos, trabajan para adormilar el resentimiento y asegurar, así, la estabilidad social. Este tipo de memoria, vinculada ya no al apaciguamiento, sino a la querella y a la reminiscencia del trauma, se inseriría,

³ Es preciso recordar en este punto que *Un muro de silencio* tiene en cuenta, de forma original en la historia del cine argentino sobre la dictadura militar, las demandas de los hijos de desaparecidos por saber la ‘verdad’ de aquel capítulo infame de la historia del país. Asimismo, al defender un planteamiento reflexivo de la ficción cinematográfica y, a la vez, introducir los conflictos internos existentes entre los familiares de desaparecidos y entre éstos y los ex militantes supervivientes del horror totalitario, la película de Stantic logra señalar, en palabras de Rodríguez, «la disconformidad con los contrarrelatos que circularon en la esfera pública y en la memoria cultural» (2006: 177-178).

pues, sin estridencias, al trabajo de la posmemoria, el cual se posiciona, debido a su relación mediada con el pasado y la profusa labor de imaginación a la que es sometido (Hirsch, 1997: 22; Young, 2000: 2), como una contranarración, es decir, como una forma subjetivada y contestataria con respecto a la memoria institucional sobre los acontecimientos traumáticos de la historia nacional. De hecho, no por casualidad Rodríguez recurre a la trágica historia de Antígona para dar cuenta de dicha reivindicación agresiva del pasado que hallamos tanto en *Los rubios* como en *M*. Y fundamentalmente lo hace porque, de entre todos los personajes de la mitología griega, éste ha sido considerado como «la figura del duelo por antonomasia» (Gundermann, 2007: 61)⁴, así como también «de la furia y de la rebeldía» (Rodríguez, 2006: 176). Para comprender dicha categorización, es preciso que nos detengamos un momento en su biografía: hija de Edipo y de Yocasta, es ella quien, contradiciendo el dictamen del despótico Creonte, que había ordenado dejar insepulto el cuerpo de Polínices para que fuera devorado por los buitres, sale de noche a enterrar a su hermano deshonrado por el tirano. Por desgracia, Antígona será sorprendida por las autoridades y llevada por éstas ante el autoritario señor de Tebas, quien la condenará, por desobedecer su decreto, a ser enterrada viva en una cueva situada en lo alto de una montaña. Hecho este escueto repaso por el triste final de la vida de Antígona, podemos decir que la lucha por la memoria que emprende la valiente hija de Edipo contra el poder de Creonte no puede ser aceptada por la Ley del Estado, al no permitir ésta que el duelo se exhiba en el espacio público. Estandarte de una revolución que se opone a la fuerza del orden, a la razón del gobierno, Antígona se erige, pues, como símbolo de la autonomía de la conciencia individual y de una rebelión impulsada por el amor fraterno. Asimismo, desde posturas enmarcadas dentro del pensamiento feminista, Antígona, en tanto que vindicadora de las leyes divinas, «representa las antiguas leyes anteriores al patriarcado»

⁴ En su ensayo sobre formas de resistencia en la Argentina de la posdictadura, Christian A. Gundermann, también se sirve de esta figura mitológica para, en su caso, explicar el papel que las Madres de Plaza de Mayo juegan en la sociedad contemporánea del país. Según él, «las madres, como principales actrices en la redefinición posdictatorial del drama, constatan un fracaso más profundo de la Ley del Estado, requiriendo un trabajo más radical, y quizás inagotable, que aquél que las versiones previas propusieron» (2007: 61). También Ana Amado, en su artículo dedicado a los testimonios de los ahora jóvenes hijos de militantes, se hace eco del mito sofocleano, en su caso para establecer un paralelismo entre éste y Albertina Carri. Como Antígona, apunta la teórica argentina, la directora de *Los rubios* se lamenta, junto con otros muchos descendientes de desaparecidos, «por el cuerpo deseante de sus padres, arrastrados por ese deseo a la muerte, a una muerte fuera de la ley que les negó cadáver y sepultura, o espacio para un duelo localizable y circunscripto» (2004b: 19).

(Sendón, 1994: 65). En efecto, asumiendo el rol que hubiera desempeñado su madre, Yocasta, Antígona reivindica «en nombre del principio materno», «de la ley del útero» (Iriarte, 1999: 23-24) el derecho al culto fúnebre de su hermano. De ahí que el conflicto con el dignatario de Tebas –esto es, con el Estado, con la «virilidad descarnada» (Iriarte, 1999: 24)– haya sido leído, además de como un enfrentamiento legislativo, como una confrontación marcadamente sexuada.

Hecho este breve inciso podemos decir que, privados, como Antígona, de una sepultura donde llorar al ser querido, y, como ella, deseosos de hacer oír públicamente sus demandas, Carri y Prividera llevan a cabo un trabajo de posmemoria que, como tal, también se niega al olvido e insiste sin desfallecer en dar una respuesta subjetivada a unos orígenes atravesados por la violencia y el terror institucionales. Si Antígona adoptaba el papel de la madre en su trabajo de duelo, Carri y Prividera (como también el resto de los hijos de desaparecidos) también se ven empujados a invertir su posición dentro del árbol genealógico. Prácticamente igualando en años la edad con la que desaparecieron sus padres, les toca a ellos lamentar esa pérdida y hacerlo, igualmente, anteponiendo el peso de las leyes del afecto y del parentesco por encima de las del Estado⁵. Es precisamente desde esta perspectiva que tanto *Los rubios* como *M* pueden interpretarse como armas que sus autores blanden, desde el duelo privado, contra los discursos preestablecidos de la memoria de la dictadura –unos relatos que abarcan, además de los producidos por el poder estatal, los que defienden la mayor parte de los ex militantes que sobrevivieron a la represión, así como los que abanderan determinados organismos de derechos humanos y agrupaciones de familiares de desaparecidos.

Partiendo, pues, de esta reivindicación de la reelaboración creativa y desafiante del pasado –una reconfiguración posible, precisamente, por la mirada crítica que, desde el presente, se proyecta hacia atrás– no es casual que tanto Prividera como Carri coincidan en considerar películas como *Juan, como si nada hubiera sucedido* o la ya aludida *Un muro de silencio* como paradigmas de lo que para ellos tendría que ser el cine argentino sobre la dictadura militar, pues, tanto la una como la otra incorporan, mediante estrategias

⁵ Pese a que Prividera es un hombre –y, por tanto, en un primer momento puede ‘desentonar’ dentro de este cuadro protagonizado por hijas en busca del padre (Carri y, sobre todo, Roqué y Bruschtein)–, podríamos decir que, en *M*, este cineasta argentino ‘feminiza’ su figura de huérfano. Apelando a la intimidad y emotividad subyacente al uso de la primera persona, de lo autobiográfico, Prividera se lamenta por la trágica muerte de la madre, haciendo públicos los lazos de sangre (y los lazos afectivos) que lo unen a ella.

distintas, cuestiones que señalan, precisamente, las flaquezas y puntos ciegos de las visiones reconciliadoras del pasado⁶. En efecto, *Los rubios* y *M* violentan ese pasado rechazando de raíz la concepción teleológica de la historia, propia de los discursos de los setenta y de un cine militante que todavía creía en los grandes relatos y en su capacidad de poder contar verdades irrefutables. Integrantes generacionalmente del ya referido Nuevo Cine Argentino, un modo de hacer películas, recordemos, que dirige la mirada «hacia la incertidumbre, hacia la descreencia y hacia el sentimiento emergente de que las ‘grandes respuestas’ ya no son válidas» (López, 2009: 33), es comprensible que ni Carri ni Prividera consideren la recopilación de testimonios o la inclusión de documentos de archivo como estrategias exclusivas para evocar esa época, y que, por el contrario, recurran a otro tipo de mecanismos narrativos –como son una profusa utilización de la primera persona o la introducción expresa de elementos propios de la ficción– que, entre otras cosas, les permiten reflexionar y cuestionar los códigos y convenciones que tradicionalmente han servido para representar audiovisualmente el mundo histórico.

Justamente por contener, en cada uno de sus fotogramas, esa ‘memoria airada’ a la que nos referíamos líneas más arriba, *Los rubios* y *M* se han convertido hoy en dos de los documentales que, en los últimos años y desde el punto de vista de la segunda generación, cuestionan con más contundencia la mitificación del pasado y reivindican con más fuerza las contradicciones y los olvidos de la memoria. Erigidos como ejemplos paradigmáticos del nuevo documental político argentino, y con un notable volumen de críticas, premios y ensayos de todo tipo a sus espaldas, ambos trabajos señalan «un nuevo umbral para las relaciones entre cine, documental y memoria en la Argentina de los últimos años» (Aguilar, 2007:31). Esto es, cada uno a su manera, se postulan como un modo sumamente personal de refutar la memoria de la última

⁶ Si bien Prividera se refiere a *Un muro de silencio* como la película que, dentro del ámbito del cine de ficción, marcó un antes y un después dentro de la historia del cine argentino sobre la dictadura militar –pues fue de las pocas que se atrevió a señalar a la sociedad como cómplice de la barbarie cometida durante ese período–, reconoce que *Juan, como si nada hubiera sucedido*, es el mejor documental que se ha hecho sobre el Proceso. «Para mí es la gran película de la dictadura. La tuve mucho en la cabeza: Echeverría hizo una construcción walshiana; hay un investigador que hace otro desdoblamiento, menos ficcional, porque el actor participa en las entrevistas», reconoce en una entrevista (Kairuz, 2007: 6). Similar es, a este respecto, la opinión de Carri, quien, en un artículo publicado en *Página /12*, y después de decir que hizo *Los rubios* porque «consideraba que era una historia «no contada por el cine», rescató, entre las muchas películas que hasta esa fecha se habían rodado sobre ese período, precisamente los trabajos de Stantic y de Echeverría (Carri; Ávila; Costa; Milstein; Ludin, 2005).

dictadura, así como de cuestionar, también, los modos de representación del cine documental.

Los rubios proyectada por primera vez en el BAFICI de 2003 –con la subsiguiente polémica suscitada en la crítica, que luego detallaremos– y *M* en el Festival de Mar del Plata de 2007 –y no exenta tampoco de controversia–, ambas producciones están firmadas, como *(h) historias cotidianas*, *Nietos (Identidad y memoria)*, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*, por hijos de desaparecidos que, por su corta edad en el momento del secuestro de sus progenitores, conservan de ellos y de esa época de terror un recuerdo difuso y mediado por terceros. Distanciándose de la aparente objetividad de documentales como los de Habegger, Bondarevsky o Ávila, así como de la implicación fundamentalmente emotiva de los trabajos de Roqué y Bruschtein, Carri y Prividera optan por huir del sentimentalismo sin por ello rechazar aparecer en el film en tanto que cineastas y ciudadanos marcados por las consecuencias de la represión dictatorial. Críticos con el discurso oficial, con el «saber común» o «natural», como lo denominará el propio Prividera (2006: 43) y recelosos de la verdad que ontológicamente se le atribuye a la figura del testimonio, *Los rubios* y *M* desprenden, implícita y explícitamente, una memoria que se exhibe, como hemos visto, irritada e irritante. Con las siguientes palabras lo corrobora el crítico cinematográfico Gustavo Noriega:

Son dos obras que interpelan abiertamente a la sociedad, que le hacen preguntas difíciles de responder; son dos películas insolentes que entran a donde piensan que tienen que entrar sin tocar la puerta ni pedir permiso (2007: 34).

También Gonzalo Aguilar, en su artículo dedicado al documental de Prividera, lo emparenta con el de Carri precisamente por la contundencia con la que ambos se aproximan a un tiempo pretérito que, por regla general, es contado de modo unidireccional y uniforme. Dice Aguilar en su texto:

Ambas películas, con todo lo que las diferencia, comparten el rechazo de una temporalidad lineal y homogénea: no podemos narrar linealmente el pasado, salvo violentándolo. En este gesto, ya hay una discrepancia radical respecto de la noción teleológica de la historia que predominaba en los setenta (2007: 177)⁷.

⁷ Por su parte, Elena López, en su libro dedicado a la filmografía de Albertina Carri, subraya la acritud de *Los rubios* cuando afirma que se trata de un documental «que muerde». Y a continuación añade: «Y muerde por la sencilla razón de que *Los rubios* pretende contar una de

Tal vez este carácter hiriente que se desprende de los fotogramas de ambas producciones cinematográficas pueda explicar que, además de las críticas –negativas y positivas, pero en cualquier caso prolíficas– que tanto una como la otra suscitaron y siguen suscitando todavía hoy, la discordia hiciera acto de presencia entre ambos directores poco después que Privera presentara su trabajo en el Festival de Mar del Plata. La mecha se encendió cuando el cineasta argentino, que en un primer momento reconoció el impacto que le había causado *Los rubios*, se sumó a la dura crítica que años atrás había publicado Martín Kohan sobre el film de Carri y aseguró que a la cineasta no le interesaba la Historia y que no hacía ningún intento en su film por contarla. Con la siguiente declaración arremetió Privera contra el trabajo cinematográfico de su compatriota:

Y si Albertina no intenta articular esa historia es porque ya la tiene, porque sus padres eran militantes conocidos y ella creció en un medio en el que esta historia siempre estuvo a mano (...) El caso de mi madre es el de muchos de los llamados perejiles, los militantes de base, mucho más ambiguos e ignorados (Kairuz, 2007: 5)

Sin embargo, y a pesar de que Carri se defendió arguyendo que el comentario de Privera era, sin duda, miserable, pues los situaba como «enfermos terminales compitiendo a ver quién está peor» (Moreno, 2007), el enfrentamiento terminó con estas palabras y después ambos mantuvieron un respetuoso y cauto silencio.

Pese al distanciamiento entre Carri y Privera, pese a la marcada diferenciación entre sus posturas e incluso pese al enfrentamiento verbal arriba referido, *Los rubios* y *M* tienen algo muy importante en común, esto es, el hecho de aportar, con sus respectivos minutos de metraje, una nueva mirada generacional sobre la militancia de los años setenta y sobre los años de la represión: la de los hijos que, por fin, han decidido polemizar abierta y frontalmente esa época. Una con las armas de la autoficción y con la crítica mordaz a la supuesta autoridad de la figura del testimonio, y el otro con una implacable investigación personal que no sólo intenta responder a los interrogantes que planean alrededor de la muerte de su madre, sino que además plantea la culpa generalizada de la sociedad argentina en la desaparición y muerte de 30.000 conciudadanos, ambas producciones radicalizan las sospechas que Roqué con *Papá Iván*,

las historias posibles de la Argentina reciente –con todos los peligros y todas las heridas abiertas que ello implica–, pero no, de ninguna manera, *La historia de lo sucedido*» (2009: 33).

y todavía más tímidamente Bruschtein con *Encontrando a Víctor*, habían erigido alrededor de la voz testimonial. Mientras que Carri lo hará demostrando un escaso interés por las declaraciones de quienes fueron amigos y compañeros de militancia de sus padres, Prividera optará por instigarlos sin descanso hasta lograr que exhiban, a veces muy a pesar suyo, síntomas de una culpa, una contradicción, un remordimiento y un miedo que subyacen en el fondo de una sociedad que sólo quiere recuperar del pasado aquello que no pueda salpicarla.

Antes de profundizar en cada uno de estos dos documentales, cabe subrayar el uso transgresor que tanto en uno como en otro caso hacen Carri y Prividera de la primera persona y que tiene que ver con una visión del pasado mucho menos nostálgica que la de Roqué o la de Bruschtein. Uno laberíntico y avasallador (en *M*), y el otro desdoblado y ficcionalizado mediante una joven actriz que interpreta a la directora (en *Los rubios*), el 'yo' que enuncian ambos discursos se aleja de la apelación emotiva para adquirir una postura crítica, reflexiva e irónica en torno a la historia, la memoria, el olvido y, en última instancia, la propia enunciación de la subjetividad de los cineastas. «La pregunta (...) no es dónde pongo la cámara, sino cómo se pone el cuerpo en la cámara», apunta Aguilar refiriéndose precisamente a los citados directores, quienes, según su parecer, lejos de recrearse en sus biografías, las evocan para luego ponerlas en cuestión (2007: 172-173). Efectivamente, el sujeto pleno, confiado e incluso pedagógico que protagoniza los documentales de corte más clásico, se fragmenta aquí para convertirse en un 'yo' poliédrico y vicario cuyo cuerpo –herido por una falta irreparable y, en cierto modo, para él inexplicable– se superpone –a menudo conflictivamente– al cuerpo ausente –intangible, pero imborrable– del desaparecido. Como las Madres en sus rondas semanales o como los H.I.J.O.S en los *escraches*, también Carri y Prividera 'ponen el cuerpo' en *Los rubios* y *M*, dos documentales que, como analizaremos a continuación, han marcado un hito en los trabajos de posmemoria realizados en la Argentina de los últimos años.

3.2. Posmemoria e imaginación

Los rubios, de Albertina Carri

Sin lugar a dudas, *Los rubios*, de Albertina Carri, puede considerarse como uno de los documentales del panorama argentino contemporáneo que ha suscitado –tanto por su apuesta estética como por desafiar los discursos imperantes sobre la dictadura– más artículos, entrevistas y ensayos de todo tipo en la crítica cinematográfica, tanto de dentro como de fuera de las fronteras de Argentina. Tanto es así que en 2007, cuatro años después de su estreno, su directora presentó, en el BAFICI, *Los rubios. Cartografía de una película*, un libro editado por el propio festival y que, en palabras de Carri, perseguía un claro objetivo: «volver a hacer el recorrido de una película de la que se sospechaba que no tenía guión y domesticarla un poco» (Moreno, 2007). Con esta publicación –en la que Carri incluyó las partes descartadas del film, su guión original, fragmentos de las cartas que Ana María Caruso y Roberto Carri enviaron desde el centro de detención a sus hijas, una larga entrevista realizada por Fernando Martín Peña a la directora, así como otros textos personales de la misma– la cineasta bonaerense respondía, así, a sus críticos, a la vez que volvía a reflexionar sobre su trabajo⁸.

Nacida en Buenos Aires en 1973, Albertina Carri empezó a estudiar la carrera de Antropología paralelamente a la de Cine. Estudió guión y dirección en la Fundación Universidad del Cine (FUC) durante 1991 y 1992, para luego trabajar como asistente de cámara en varias películas, como *De eso no se habla* (1993), de María Luisa Bemberg, o *Silvia Prieto* (1998), de Martín Rejman. Después de una breve incursión en el mundo de la publicidad –un ámbito que le aportaba importantes ingresos pero que le «aburría mucho» (Moreno, 2007)–, decidió dejarlo todo y empezar a escribir guiones. Sin embargo, en ese momento, y por el miedo que le producía transmitir sus ideas a los actores y que éstos no las integraran como ella deseaba, no se planteó tomar las riendas de la dirección. Para superar esa flaqueza realizó un máster en interpretación, tras el cual se decidió a hacer un cortometraje que terminó convirtiéndose en *No quiero volver a casa* (2000), su primer largometraje de ficción como guionista, productora y directora. El film, rodado en blanco y negro, narra el drama de dos familias de la Argentina

⁸ A este título habría que sumarle *Estudio crítico sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*, un ensayo escrito por Gustavo Noriega y publicado en la colección de Nuevo Cine Argentino de la editorial Picnic. Asimismo, en España acaba de editarse *Albertina Carri. El cine y la furia*, de Elena López, un libro dedicado al análisis de su filmografía.

contemporánea, manchadas por un sucio asesinato: la familia de Rubén, un joven desorientado y sin ningún objetivo en la vida, y la de Ricardo, un empresario decadente con problemas irreconciliables con su socio y cuñado. Tras la realización de este drama policial, Carri no dejó de indagar en otros géneros narrativos. Fue así como dirigió *Aurora* (2001), un cortometraje escrito por Silvina Messina que, en clave de comedia, y mediante foto fija, cuenta la delirante historia de una mujer que se enamora perdidamente de una quesera; el capítulo dedicado al grupo musical Los Alternativos, integrado en la compilación *Historias de Argentina en vivo* (2001), que junto al de Carri, recoge otros doce trabajos documentales y de ficción sobre el ciclo de recitales «Argentina en vivo»; y *Barbie también puede estar triste* (2001), un cortometraje de animación producido por la propia cineasta que retrata, en clave melodramática y mediante la técnica del *stop motion*, las relaciones pornográficas de una Barbie y un Ken masoquistas, promiscuos y bisexuales.

Posteriormente a *Los rubios*, Carri dirigió el cortometraje *De vuelta* (2004), escrito por siete alumnos de 4º curso de un colegio de Belgrano y que, en seis minutos, cuenta la ensoñación de Margarita, una niña que recuerda el secuestro de su abuela durante la última dictadura militar; la película *Géminis* (2005), una ficción dramática sobre la relación incestuosa entre dos hermanos de una familia argentina de clase media; y el largometraje *La rabia* (2008), un filme inspirado en *Puerca tierra*, de John Berger, que analiza la violencia latente en la vida rural argentina. También codirigió, junto a Cristina Banegas, *Urgente*, un telefilm que trata sobre el abuso infantil, la violación y el aborto y que se estrenó en Canal 7 el 26 de junio de 2007. Ese mismo año, y también para la televisión argentina –concretamente para el Canal Encuentro–, Carri dirigió *Tracción a sangre*, un trabajo de 50 minutos sobre el Río Matanzas –también conocido como El Riachuelo–, «esa grieta de agua corrompida que, en su afán por dividir a Buenos Aires del Sur, divide a la Argentina toda» (Pérez, 2007). Este medimetraje estuvo integrado dentro de «Fronteras argentinas», un ciclo de trece documentales cuyos autores (entre los que destacaron nombres como los de Andrés Di Tella, Sergio Wolf o Pablo Trapero) se proponían reflexionar sobre la vida cotidiana en los límites internos y externos del país. Sin embargo, ninguno de todos estos trabajos fue tan polémico y comentado como lo fue –y lo sigue siendo– la obra más personal de su carrera y la que la encumbraría definitivamente como una de las figuras más representativas del Nuevo Cine Argentino: *Los rubios*, el documental del que pasaremos a hablar a continuación.

I. ¿Desaires? *Los rubios* y la crítica

Como hemos dicho en líneas anteriores, *Los rubios* es, de entre todos los documentales sobre la dictadura militar realizados por la segunda generación, el que más discusiones ha generado entre la crítica cinematográfica y sobre el que más páginas se han escrito desde el ámbito académico. De hecho, incluso antes de que fuera estrenada comercialmente, la película de Carri, que por entonces era sólo un proyecto, fue rechazada una y otra vez por todos los organismos que potencialmente podían haberla financiado. El más importante de ellos fue, por supuesto, el INCAA (Instituto de Cine y Artes Audiovisuales). Tal y como la cineasta escenifica en un momento de su documental, leyendo en voz alta la carta que el Comité de Precalificación de Proyectos de esa institución le envió para notificarle su negativa a participar económicamente en su película, ésta resultaba polémica precisamente porque le faltaba un «mayor rigor documental», así como una «búsqueda más exigente de testimonios propios». En otras palabras, Carri quería hacer una obra no tanto sobre sus padres ni sobre su militancia política sino, sobre todo, sobre la memoria y, recurriendo a sus propias palabras, sobre «los fraudes que se cometen en su nombre» (2007: 24). El INCAA le pedía realizar un trabajo de corte más convencional, en el que el relato de los testigos –todos ellos antiguos compañeros de lucha de sus padres desaparecidos– no quedara amortiguado por unos elementos –como la actriz, los muñecos de Playmobil o las entrevistas proyectadas en monitores– que en su opinión desentonaban sobremanera con el tratamiento que, según los integrantes del jurado, debía recibir un tema como el que subyacía en su propuesta, a saber: el de la desaparición de unos militantes de la talla de sus padres, considerados ambos como dos de los intelectuales de mayor relevancia de la Argentina de los años sesenta y setenta⁹. Como claramente se constata en el propio documental, Carri y su equipo desestimaron las recomendaciones de la comisión evaluadora y filmaron su película tal y como la habían planteado en un principio. Pese a ello, y después de que *Los rubios* fuera elegido por el BAFICI¹⁰, el INCAA se vio forzado a participar económicamente en el film financiando su conversión a 35 mm.

⁹ Autor, entre otros títulos, de *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia*, un ensayo que aparece citado en *Los rubios*, Roberto Carri fue sociólogo, articulista, docente universitario y uno de los máximos responsables de la Columna Sur de Montoneros. La madre de Albertina Carri, Ana María Caruso, era licenciada en Letras y militó también activamente en dicha organización guerrillera.

¹⁰ El BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) se celebra anualmente desde 1999 en la capital federal. El festival está organizado por el Ministerio de

Tras la primera proyección de *Los rubios* en la quinta edición del BAFICI, el 23 abril de 2003, así como después de su estreno en las salas comerciales argentinas, el 23 de octubre de ese mismo año, gran parte de la crítica periodística y cinematográfica no se quedó indiferente ante la ruptura que el trabajo de Carri representaba para con la representación audiovisual del trauma de la dictadura. Así, mientras en *Página/12* Horacio Bernades, que cubría para ese diario el citado festival de cine independiente, consideró dicho documental como el primero en el que un representante de esa joven generación asumía «sin tapujos su condición huérfana, erradicada de todo» (Bernades, 2003), por su parte Diego Lerer, desde las páginas de *Clarín* y unos meses después, aseguró que *Los rubios* ampliaba «el campo discursivo del cine político en la Argentina como ninguna película lo había hecho desde *La hora de los hornos*» (Lerer, 2003). También fueron positivas en este sentido las reseñas publicadas en *La Nación*, concretamente la de Fernando López que, el mismo día del estreno, escribió que «después de tantos intentos por revisar los trágicos acontecimientos de un pasado argentino bastante reciente es, quizá por primera vez, una cineasta perteneciente a la generación de los hijos de desaparecidos la que emprende la tarea» (2003: 7). En efecto, desde el punto de vista de estos críticos, *Los rubios* suponía un soplo de aire fresco en la filmografía argentina sobre el Proceso militar y sus consecuencias, pues perseguía la intención última de elevar la voz particular de su directora, su historia particular, separándola así de la uniformidad y la globalización de la que la memoria institucionalizada suele teñir a las víctimas del terrorismo de Estado. Exactamente de esta forma pretendía Carri que se recibiera su trabajo, en tanto que, como ella misma reconoció, «el discurso histórico, cuando la historia es tan reciente como en este caso, se convierte en algo desarticulado y vano: pone en primer plano la anécdota, sin considerar que cada manera personal de atravesarla es una excepción inalienable a la generalización» (Carri, 2007: 16).

Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y, aunque no es un festival oficial afiliado a la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos), está reconocido internacionalmente por su trascendencia. En la edición de 2003, celebrada del 16 al 26 de abril, *Los rubios* fue premiada con la Mención especial del jurado, la Mención del Premio Signis, el premio Jurado Lo Nuevo de lo Nuevo (compartido con *Extraño*, de Santiago Loza) y el Premio del público. Albertina Carri ya había competido en este festival con su ópera prima *No quiero volver a casa*. Una semana antes de su estreno comercial, en octubre de ese mismo año, *Los rubios* obtuvo el premio a la Mejor Dirección y Mejor Película en la primera edición del FESTLATINO BA - Festival de Cine y Video Latinoamericano de Buenos Aires.

Sin embargo, no fueron éstas las únicas valoraciones que recibió el film. Además de algunas reacciones ciertamente contrarias de un sector del público¹¹, una parte minoritaria pero muy visible de la intelectualidad argentina tachó de superficial y de descortés la estrategia seguida por Carri en su trabajo documental. Concretamente fue el escritor Martín Kohan quien abrió la polémica con un artículo no por casualidad titulado «La apariencia celebrada», publicado en abril de 2004 en la ya clásica revista *Punto de vista*. En él, Kohan, tras analizar la utilización que en *Los rubios* Carri hace de los Playmobils, de las pelucas y de los monitores a través de los que se pronuncian los distintos testimonios que participan en el film, sentencia que, debido principalmente al distanciamiento brechtiano que sustenta la película por su declarada autoreferencialidad y por las dificultades que presenta al espectador de identificarse con ella, la cineasta «prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia» (2004: 28), suprimiendo –aunque dejando rastros de esta desaparición– el pasado y el ejercicio de la memoria. Desde esta perspectiva, Kohan tacha de impostura el trabajo de Carri, considerándolo, como el mismo título del artículo declara, un documental hecho de «apariencias celebradas»:

Las pelucas rubias son, a la identidad, lo que *Los rubios* es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la levedad por gesto grave (2004: 30).

También Beatriz Sarlo se posicionó en contra del planteamiento que hace Carri en su película con respecto a la memoria de la dictadura. Según la ensayista argentina, la actitud desprendida con la que la cineasta atiende en ella al testimonio de los que fueron compañeros de militancia de sus padres no es «socialmente verosímil» (2005: 156), pues la mayoría de quienes perdieron a sus progenitores a causa de la represión estatal –«chicos más modestos» que ella (2005: 155) en lo que al origen social se refiere– no dudan en esforzarse para entender –y ello comporta escuchar atentamente los relatos de la generación anterior– el compromiso político que condujo a sus padres a un final tan trágico como fue el de la desaparición. Con las siguientes palabras arremete Sarlo contra el pasotismo que, según ella, muestra Carri para con sus mayores:

¹¹ En *Otros mundos* Aguilar se refiere al testimonio de Cecilia Flaschland, que asegura que uno de los comentarios que se hicieron entre el público después de la proyección del film en la Facultad de Ciencias Sociales –donde precisamente hay una agrupación que lleva el nombre de Roberto Carri– fue el siguiente: «Si la directora no se llamara Carri de apellido, a esa película ya le hubiéramos hecho un escrache» (2006: 145).

Carri es parte de una comunidad que reconoció a sus padres, por eso está en condiciones de tratar a sus representantes, Alcira Argumedo y Lila Pastoriza, con el desgaire un poco distraído con el que se escucha a dos tías cuyos cuentos ya se han oído muchas veces (2005: 156)¹².

Sin embargo, las voces que salieron en defensa de la cineasta no se hicieron esperar. En efecto, poco después de que Kohan cuestionara la labor memorialística de *Los rubios* en *Punto de vista*, Cecilia Macón, en el octogésimo número de la misma revista, publicado en diciembre de ese mismo año, se posicionó claramente a favor del documental de Carri. Para rebatir la crítica de Kohan —en la que, como vimos, el escritor hace una defensa de una lectura lineal del pasado o, dicho de otro modo, de una labor memorialística que establezca una cierta continuidad entre la experiencia presente de los hijos de desaparecidos y la que heredaron de sus padres—, Macón recurre precisamente al término de «posmemoria»:

No se trata ya de poner en funcionamiento la memoria del genocidio, sino su posmemoria: es el trauma transmitido a lo largo de generaciones y allí mismo modificado, no meramente en sus modos de representación, sino también en los atributos mismos que lo definen como trauma (2004: 45).

No hay, por lo tanto, para Macón, una única memoria, sino memorias diversas, entre las que encontramos, justamente, la de una segunda generación que, al no haber vivido en primera persona la dictadura y el horror ocasionado por ésta, interpela, desde su propio y genuino presente de huérfanos —y cada uno a su manera—, el trauma de la pérdida. No se trata ya de sublimar la tragedia, como en repetidas ocasiones ha podido perseguir el discurso oficial de la postdictadura, sino, más bien, de mostrar la imposibilidad de recrear un pasado uniforme e integrado sin fisuras al presente. «El trauma de *Los rubios* se exhibe como reconstrucción de la experiencia de la pérdida y la evidencia de su dificultad padecida en el presente, pero no sólo en tanto objeto de la memoria, sino también en términos de la transformación sufrida por los sujetos involucrados», añade la filósofa argentina¹³. Así pues, Macón se une a la voz de los

¹² Tal y como ya vimos en el apartado anterior, fue precisamente a esta crítica a la que se sumó dos años después Privera cuando achacó el desinterés que, según él, Carri mostraba por la Historia, a la gran popularidad que Roberto Carri y Ana María Caruso tuvieron dentro de la militancia armada de la década de los sesenta y setenta (Kairuz, 2007: 5).

¹³ En el mismo número de *Punto de vista* en el que Macón publicó su texto en defensa de *Los rubios* y en contra del artículo de Kohan, éste le respondió con otro artículo en el que, pese a

críticos que consideran *Los rubios* como un documental innovador que denuncia la canonización y mitificación del pasado y que pone en evidencia la caducidad del modelo imperante utilizado por la gran mayoría a la hora de leer la dictadura militar. Entre estas voces merece la pena destacar las de Verónica Garibotto y Antonio Gómez, para quienes el film de Carri se erige como un contramonumento, al hacer explícito «el abismo temporal que se abre entre los eventos traumáticos y el presente desde el cual se intenta reconstruirlos y que, desde su radical alteridad, rechaza cualquier tipo de didactismo o de consuelo» (2006: 109). También para el escritor y ensayista Alan Pauls, la gran aportación de *Los rubios* fue precisamente que dijo algo nuevo sobre la memoria, pues, en sus propias palabras, «no eliminó el dolor que nubla, ni eliminó los sentimientos que dificultan, sino que los transformó en lo que son – maneras de apoderarse del pasado– y los interrogó como tales» (Noriega, 2009: 82)¹⁴. Al menos, esta era precisamente la intención de Carri, quien hizo explícito tal objetivo en los apuntes que escribió antes de filmar el documental y que salieron publicados en *Los rubios. Cartografía de una película*. En ellos la cineasta constata lo siguiente:

La historia argentina, sobre todo la reciente masacre de una generación, corre el riesgo de la santificación: la misma mitologización del pasado que no nos permite tener una mirada crítica sobre actos y consecuencias que marcaron a las generaciones posteriores. La canonización y la necesidad de llenarlo todo, de reconstruir una memoria histórica y clausurar hasta el más remoto de los misterios dejándonos así sin espacio para la sorpresa o la pasión, lejos de acercarnos a una postura reflexiva nos expulsa del conflicto verdadero y sólo contribuye a distanciarnos de aquello que fuimos (2007: 23)¹⁵.

Veamos, ahora, qué estrategias narrativas y qué elementos formales utilizó la realizadora bonaerense para conseguir interpelar un pasado en el que, como podemos extraer de sus palabras, nada puede darse por sentado.

reconocer la originalidad de la propuesta cinematográfica de Carri, seguía considerando que su planteamiento con respecto al trabajo de la memoria era demasiado despolitizado. «Yo veo en Carri una manera *particular* de cruzar lo personal, y (...) es esa manera la que hace que lo político se postergue o se diluya», sentencia allí el escritor y ensayista argentino. (2004: 48).

¹⁴ También fue Pauls quien, rebatiendo la acusación de frivolidad que Kohan hizo sobre el film de Carri, sentenció que más que frivolar la historia, *Los rubios* lo que hace es «politizar la frivolidad» (Noriega, 2009: 82).

¹⁵ Esa misma publicación recoge una entrevista de Fernando Martín Peña a Albertina Carri en la que ésta se defiende justamente de las lecturas de Kohan, Sarlo y Prividera de la siguiente manera: «Hay gente que no entendió la estrategia de la película y leyó ese falso distanciamiento que apuntaba, no a separarme del pasado ni siquiera a despreciarlo, sino a mostrar los circuitos por donde avanza o no avanza la memoria» (Peña, 2007: 111).

II. ¿Documental o ficción? *Los rubios* y la autoficción

El 24 de febrero de 1977, cuando Roberto Carri y Ana María Caruso desaparecieron tras ser secuestrados por las Fuerzas Armadas, Albertina Carri apenas tenía tres años. Veinticinco años después, y para completar los vacíos de su álbum familiar, Carri no quiso –porque en parte no podía, pues su memoria apenas tenía cuerpo cuando sus padres salieron de su vida– recurrir al testimonio entendido en sentido estricto, es decir, en su carácter de prueba judicial que ostenta, como tal, el poder irrefutable de decir la verdad. Tampoco pretendió establecer con el espectador un pacto puramente autobiográfico, sino que juzgó como única vía posible para transmitir ese horror aquella que, dentro del relato testimonial y de un discurso homodiegético, incluyera la imaginación y la creación artísticas. E hizo *Los rubios*.

Autorretrato fílmico, pero también documental autorreflexivo y claramente performativo, pues en él no sólo se explicita el proceso de creación del mismo sino que, además, la primera persona se erige como instancia comunicativa por excelencia, *Los rubios* es uno de los trabajos audiovisuales recientes al que la crítica cinematográfica más le ha costado clasificar bajo alguno de sus parámetros genéricos. En este sentido, muchas han sido las conjeturas que se han hecho acerca de su pertenencia a uno u otro género. Así, por ejemplo, A. O. Scott, constata lo siguiente en el *New York Times*:

No es tanto un documental como una película de ficción sobre la filmación de un documental, o [es] tal vez un documental sobre la filmación de una película de ficción sobre la filmación de un documental (Ruffinelli, 2005: 337).

O, por su parte, Mauricio Alonso, en su artículo dedicado al trabajo de Carri, sólo alcanza a definirlo, en un primer momento, mediante negaciones:

Los rubios no es ni la evocación de una tragedia, ni un homenaje directo a las víctimas, ni la exposición de un caso, ni un acto de justicia, ni un epitafio. (...) Nada más equívoco que intentar resumir el film como *Los rubios* a partir de fórmulas periodísticas tales como «una película sobre la dictadura», o «sobre los desaparecidos», o «sobre la historia de una hija de desaparecidos», etc. (2007: 158)¹⁶.

¹⁶ Otros de los términos, recogidos por Joanna Page en su artículo sobre memoria y cine argentino, utilizados para definir el complejo documental de Carri son «metadocumental», «road movie sobre el cine» y «reality show sobre la memoria» (2005: 30).

Ubicar *Los rubios* en alguna de estas etiquetas es un riesgo que el propio documental pone en juego en los primeros planos del film, cuando, mediante rótulos inscritos sobre la pantalla en blanco, la cineasta informa que «El 24 de febrero de 1977 / Ana María Caruso y Roberto Carri / fueron secuestrados / ese mismo año asesinados / tuvieron tres hijas / Andrea, Paula y Albertina». En un primer momento, por tanto, la cineasta se inscribe en la historia como huérfana, abriéndole al espectador un horizonte de expectativas vinculado al de los relatos firmados por hijos de desaparecidos que tratan de reconstruir el periplo vital y la desaparición de sus padres. Sin embargo, como esbozamos líneas más arriba, el objetivo de Carri está muy lejos de ser éste. En primer lugar, porque no quiere que su documental se convierta en el retrato biográfico de quienes le dieron la vida. Debido a la corta edad que tenía cuando éstos fueron secuestrados por el régimen de Videla, no pudo retener de ellos ningún recuerdo real. De esta amnesia natural, así como de las fantasías que sobre sus progenitores y su destino ocuparon su imaginación infantil¹⁷, se explica que la cineasta no se proponga encarar su película ‘desde ellos’, sino desde su situación particular, como claramente reconoce en uno de sus escritos (2007: 18). Sin embargo, si bien Carri rechaza cualquier intento de trazar una imagen concreta de sus padres, tampoco pretende recorrer descriptivamente un capítulo del pasado que ya ha sido documentado hasta la saciedad por la historia de corte más científicista.

¿Qué es, entonces, *Los rubios*? ¿Qué persigue mostrar –y demostrar– allí su directora? En primer lugar, y si lo leemos amparándonos en conceptos como los de identidad y memoria, *Los rubios* podría ser lo que, en 1977, el escritor Serge Doubrovsky atinó en bautizar como ‘autoficción’, un concepto al que nos hemos referido repetidamente a lo largo de esta investigación y que, recordémoslo nuevamente, remite a aquellos relatos autobiográficos que están inextricable y explícitamente ligados al ámbito de la ficción. En efecto, si uno de los grandes rasgos de la autoficción es la presencia en ella de un narrador que es, simultáneamente, la persona del autor y el personaje que éste ha inventado para la obra, entonces no hay duda de que *Los rubios* pertenece a dicha categorización. Así es, tal y como plantearemos con detalle más adelante, el documental de Carri se distingue del resto de trabajos subjetivos analizados

¹⁷ «Los imaginé como suicidas, como Cristos, como superhéroes intelectuales, como geniales, como importantes, como pusilánimes, como cobardes, como fracasados; pero nunca, durante ese tiempo, pude pensarlos como humanos», reconoce Carri en una de las notas publicadas en *Los rubios. Cartografía de una película* (2007: 18).

hasta ahora justamente porque plantea una ambigüedad enunciativa en la que el nombre propio se presenta enmascarado bajo otro 'yo' buscadamente ficticio que, en este caso, corresponde al papel interpretado por la actriz Analía Couceyro.

Para comprender esta inclusión de *Los rubios* en el género híbrido de la autoficción, debemos remitirnos al germen y planteamiento de base del documental de Carri, y que no es otro que la concepción que ésta tiene de la memoria como artificio, esto es, como un lienzo repleto de vacíos, fragmentos, silencios y ausencias al que sólo es posible aludir mediante la reflexión sobre los mecanismos que tratan de representarla. La memoria que conserva Carri de esos años es, como ella misma reconoce, «un gran vahído, una mezcla de ficción y realidad» (2007: 16). Es una memoria fluctuante e indirecta que, como tal, se mueve, en *Los rubios*, entre el documental, la ficción y la animación. Una memoria –o mejor dicho, una posmemoria– que, al poner en el mismo plano los recuerdos reales y los inventados, resulta molesta, adulterada, punzante. «A esta altura yo misma soy una marca en relación a mí, las heridas ya no son identificables, son parte de un todo constituido en la identidad», escribe la cineasta, refiriéndose a esos «destellos de imágenes» y a esos «sonidos apenas audibles» que le recuerdan la violencia instalada en sus orígenes (2007: 16). De ahí que esa memoria turbia y vehemente que *Los rubios* proclama coincida a la perfección con esa «memoria airada» a la que aludimos en el apartado anterior. Con los términos siguientes la define Pauls en el texto que escribió para la presentación del libro de Carri y que Noriega recoge en su estudio crítico sobre la película:

En *Los rubios* hay una posición mucho peor, mucho más irritante: la reivindicación de una memoria impura, mixta, sucia. Una memoria que entra en la selva del pasado con los ojos vendados por la furia y un par de machetes afilados en la mano (Noriega, 2009: 81).

Por otra parte, si bien podemos decir que *Los rubios* es una película en formato memoria, es preciso aclarar que su directora quiere distanciarse en todo lo posible de la «memoria de supermercado» (Moreno, 2003), esto es, de todas aquellas películas testimoniales que plantean el tema de la memoria sin cuestionarla, sin sospesarla, sin inventarla. En este sentido, pues, la autoficción es, para Carri, el único modo posible de plasmar cinematográficamente las señales que en su pasado y presente dejó la ausencia de sus padres; la única vía, en definitiva, capaz de dar cuenta de las ambigüedades, contradicciones y recovecos de todo proceso anamnético: «Quisiera plasmar el

mecanismo y el tiempo autónomo de la memoria que yo, como cualquier otro que olvida, ponía en marcha cuando componía mi relación con la muerte y su falla en ausencias tan tempranas», sostiene la cineasta en su libro sobre *Los rubios* (2007: 23). Es un objetivo, sin embargo, que, ya desde el momento en que es planteado, uno sabe que no puede alcanzarse plenamente, pues su enunciación tiene lugar desde la incertidumbre y, de algún modo, también desde el resentimiento y el desengaño. Recurrimos de nuevo a las palabras de Carri para subrayar este punto:

Este film tratará de lo imposible de la memoria (...), de las santificaciones que alejan y amenazan con convertir en estatua lo que debería estar a nuestro alrededor (...). La propuesta demandará, entonces, un acercamiento a la conciencia de la frustración: imágenes y sonidos que intentan asomarse con pudor y cautela al desarraigo de nuestro tiempo (2007: 24)

De este modo, lo que podría haber sido un documental celebratorio de una hija de desaparecidos obcecada en reconstruir la figura de sus padres montoneros, terminó siendo, en cambio, «un doloroso cuestionamiento de la naturaleza de los recuerdos» (Noriega, 2009: 17) en el que cada paso en falso formó parte del guión.

Ahora bien, ¿qué abanico de elementos despliega Carri en su trabajo para plasmar las marcas ambiguas, heterogéneas y contradictorias de este viaje autofictivo por las trampas de la memoria y de la posmemoria? Pues bien, podemos decir que la cineasta logra imprimirlas de distintas maneras: en primer lugar, y en tanto que, como hemos dicho, su trabajo se adhiere al género híbrido de la autoficción, a través del desdoblamiento de Carri en Analía Couceyro, la actriz que la interpreta y que a menudo comparte escena con ella; en segundo lugar, mediante la relación –casi siempre conflictiva– que mantiene con esa voz testimonial que, desde el restablecimiento de la democracia, se ha erigido como una forma de resistencia que en un principio debía «reparar», tal y como apunta Hugo Vezzetti, los daños y horrores cometidos durante el régimen militar (2002: 21-23); y, finalmente, mediante la presentación fragmentaria y desestructurada de los acontecimientos, que permite a su directora reconstruir tanto sus recuerdos infantiles como dotar de una nueva significación los lugares que marcaron, de una forma u otra, su trayectoria vital. Pero vayamos por partes.

III. ¿Persona o personaje? Albertina Couceyro o Analía Carri

Tal y como aludimos vagamente en el apartado anterior, Carri contrata para su documental el trabajo de una actriz, Couceyro, para que la represente. Sin embargo, si bien esta decisión narrativa en apariencia sería suficiente para que el espectador leyera *Los rubios* como una película de ficción, la ilusión que a este respecto podemos hacernos desde el otro lado de la pantalla se derrumba cuando, a los pocos minutos de haber comenzado el film, esa máscara de Carri que es Couceyro declara impertérrita: «Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri». Con este desdoblamiento nominal, la cineasta logra atribuirle al nombre propio el papel que éste juega siempre en toda autoficción y que Manuel Alberca resume con las siguientes palabras:

El nombre propio en la autoficción teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del yo, levanta (...) la identidad como una ficción o la ficción de la identidad. (...) De ahí la importancia en estos relatos de todo lo que suponga cuestionamiento de la identidad, de los juegos del yo pasado y presente, o de la reflexión que se genera a partir del nombre propio (1999: 67).

En *Los rubios* quien escenifica esa duplicidad inherente a todo decir homodiegético – pues todo relato autobiográfico no deja de ser un juego retórico de la figuración– es, pues, Couceyro que, a la manera de un ventrílocuo, presta su cuerpo a la cineasta para que, a través de él, ésta pueda narrar su historia personal. Efectivamente, desde el inicio de la película Couceyro asume como propia la labor de investigación de Carri. Así, es ella quien, haciéndose pasar por la cineasta, entrevista a la mayor parte de los antiguos compañeros de militancia del malogrado matrimonio Carri-Caruso –testimonios algunos de los cuales, como Alcira Argumedo, se prestan también a este juego de duplicidades y la reciben en su casa como si realmente se tratara de la hija de sus amigos desaparecidos. Esta suplantación identitaria, que conlleva, además, entre otras tareas, la de visionar el material filmado o la de anotar aquellas reflexiones que éste pueda suscitar, llega a su punto culminante cuando, en las oficinas del Equipo de Antropología Forense, la actriz se somete a una prueba de ADN para verificar su ‘ficticio’ parentesco con el matrimonio asesinado. Sin embargo, los datos biológicos que contiene la muestra de sangre –una información que une al sujeto a una genealogía familiar determinada– no pueden vincular de ningún modo a Couceyro con los Carri. Tanto es así que esa misma secuencia contiene otra escena –ésta filmada en blanco y

negro— en la que vuelve a repetirse la extracción sanguínea, aunque ahora el dedo que recibe el pinchazo es el de la cineasta. Tal y como percibe Noriega, «la sangre de Albertina Carri, su carga genética, es lo que la conecta con sus padres desaparecidos, y esa vinculación directa es única y no puede ser representada por otra sangre, por otro dedo pinchado» (2007: 33).

Los momentos en los que Couceyro adopta la identidad de Carri —escenas en color que formarían parte de la cara más ficcional de la película—, se combinan en *Los rubios* con otros planos filmados en blanco y negro en los que aparece la cineasta ‘real’ para dar instrucciones a la actriz sobre cómo debe interpretarla. La escena más representativa a este respecto es aquella en la que Couceyro repite una y otra vez ante la mirada exigente de Carri, que va apuntándole las pausas que debe hacer y el tono que debe adoptar, un texto escrito por la propia realizadora en el que expresa su deseo infantil de que regresaran sus padres. «Odio a las vaquitas de San Antonio y a las estrellas fugaces y las vías de los trenes, y pasar por abajo de un puente y que se caigan las pestañas, y las bandadas de pájaros y los panaderos y el deseo antes de apagar las velitas en cada cumpleaños, porque me pasé años pidiendo que vuelvan mamá y papá», parece que recita Couceyro, frente al objetivo de Carri, que a su vez es captado por una segunda cámara. Dicha en boca de otro, la confesión, que se repite tres veces, como tres son los deseos que se piden —«que vuelva mamá, que vuelva papá, y que vuelvan pronto»— pierde la cota de patetismo y sentimentalismo que, proferida por la verdadera Carri, pudiera haber tenido. «A mí me parecía que si yo me paraba frente a cámara y decía: ‘Bueno, mis padres fueron no sé qué, no sé cuánto’, era como apelar a la lágrima fácil», sostiene con respecto a esto la cineasta (Noriega, 2009: 68).

La intrusión de Carri en el espacio diegético de su película pone en evidencia el carácter de simulacro inherente a cualquier intento de registrar el mundo histórico, al tiempo que tiene que ver, de nuevo, con la voluntad de la realizadora de no ofrecer una verdad absoluta tanto sobre su historia personal, como sobre su historia familiar. De hecho, si en *Los rubios* Couceyro se convierte, por momentos, en Carri, a su vez el equipo de filmación juega el rol de su ‘otra’ familia. Y decimos ‘otra’ porque los miembros de la verdadera, es decir, de aquella con la que comparte linaje, o bien se niegan a participar en el film —como es el caso de su hermana Paula— o bien sus declaraciones son inútiles para los propósitos de la cineasta —como serían las de Andrea, su otra hermana. Tampoco dan su testimonio los tíos con los que creció en ese

campo que sí registra su cámara y por el que caminan, al final de la cinta, la que ella considera como una segunda familia, una familia ‘simbólica’. Cada uno con una peluca rubia concienzudamente colocada –que funciona, tal y como aprecia Ana Amado, «como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza» (2004: 77)¹⁸–, los componentes del equipo de producción de *Los rubios* salen a pasear todos juntos por ese paraje campestre desde el que durante tantos días esperó la pequeña Albertina el regreso de sus padres. Desvanecidos éstos de su vida, sus jóvenes amigos se convierten, al final del film, en unos rubios falsos que la arropan y acompañan en su compleja aventura cinematográfica. «Albertina, huérfana de familia, encuentra a los ‘suyos’ a través del cine», constata a este respecto Jorge Ruffinelli en su artículo dedicado al documental familiar producido en Argentina (2007: 151).

La doble presencia de Couceyro y de Carri en *Los rubios*, así como el hecho de hacer explícito «el dispositivo ficcional de la trama documental» (Amado, 2005: 230) –ya sea con la presencia de la cineasta en pantalla como también de la participación activa del resto del equipo de filmación–, contribuyen a crear un «relato distanciado» (Carri, 2007: 47) que provoca en el espectador esa ‘desfamiliarización’ a la que hicimos alusión al hablar del tipo de recepción que busca el documental performativo. La razón por la cual Carri busca convertir su texto fílmico en un relato distanciado con respecto a la reconstrucción del pasado –un relato que lleve al espectador a establecer, con respecto a la película, un pacto en el que lo autobiográfico y lo ficticio queden interrelacionados de manera similar a como lo están el rostro y la máscara, el autor y el personaje, la imaginación y el recuerdo, la memoria y el olvido– se asemeja a aquella que persiguen los postulados brechtianos. El objetivo es causar en el espectador el efecto de extrañamiento necesario para que pueda introducirse en una situación reflexiva para con la obra cinematográfica o, recurriendo a la terminología utilizada por la propia cineasta, para que «se identifique con la argumentación del realizador y no con un personaje» (2007: 24). Se trata, por tanto, de provocar una sensación alienante que traspase el espacio diegético y que, además de romper con las formas institucionales de

¹⁸ En este punto debemos hacer una puntualización y decir que, si bien la peluca rubia vincula a la cineasta a la historia de sus padres, también la separa de ella. Así es, mientras que en el caso de sus progenitores ser rubio significaba, como veremos más adelante, luchar activamente por la causa revolucionaria, en Carri este cambio de color de pelo alude a su condición de cineasta y al juego de poses, disfraces y representaciones que ello implica.

representación (López, 2009: 47), traduzca de la mejor manera posible el modo convulsivo y fragmentario con el que el sujeto recuerda.

El continuo cuestionamiento que hallamos en *Los rubios* del poder fáctico del cine documental depende, como hemos visto, de la inclusión en él de lo performativo, un elemento –o, mejor dicho, una actitud– que, tal y como así lo consideran Garibotto y Gómez, «domina la película y se convierte casi en su retórica de base» (2006: 115)¹⁹. De hecho, el juego de actuaciones que despliegan en el film la cineasta y la actriz que hace de ella posibilita ese grado de reflexividad inherente al documental performativo y que, recordemos, Stella Bruzzi vinculaba a la voluntad del director de subrayar la imposibilidad de alcanzar una representación auténtica y plena del mundo histórico (2003: 224). Falsificando lo real –mediante la actuación, pero también mediante el disfraz y la animación con Playmobils– Carri consigue, de algún modo, poner en escena una imposibilidad, un fracaso, una ausencia o, dicho en otras palabras, logra apelar a una identidad incansablemente diferida: Albertina se proyecta en Analía y ésta en Albertina, en una especie de baile de máscaras sobre el que se proyecta la alargada y trágica sombra de la desaparición.

IV. El testimonio bajo sospecha

Si existe un concepto que pueda definir la relación que Carri mantiene en *Los rubios* con la figura del testimonio es el de distanciamiento, un efecto que, como acabamos de ver, queda si cabe más acentuado todavía mediante la inclusión de una actriz que representa a la cineasta, así como también gracias a la escenificación del propio proceso constructivo de la película. La distancia que Carri decide establecer entre su subjetividad –representada ya sea por la actriz o por ella misma– y la de quienes le ofrecen su visión personal del pasado revolucionario en el que vivieron –y perecieron– sus padres, es fruto de una elección conscientemente pensada. Desde el principio, cuando *Los rubios* era sólo un esbozo en su cabeza, Carri tenía claro que si algún día llegaba a realizar ese proyecto, lo haría sin sucumbir, como ella misma explicita, ni a la «memoria histórica» ni a la «memoria de otro» (2007: 24). Su propósito era huir de las versiones una y otra

¹⁹ «En gran medida los cuestionamientos del estatuto documental del film y de sus inclusiones de discurso testimonial dependen del insistente recurso a lo performativo como modelo de reflexión. No se trata sólo de la apelación a mecanismos de la ficción, sino sobre todo del planteo de una *performance* de la realidad, la historia y la memoria», sostienen Garibotto y Gómez en su artículo dedicado al documental de Carri (2006: 114).

vez repetidas que, o bien caían en la ya referida ‘Teoría de los dos demonios’, o bien se refugiaban en el sentimentalismo nostálgico de los recuerdos congelados en la idealización del pasado. Carri quería hablar de su relación, única e intransferible, con la orfandad y con la memoria, y para ello sintió que debía incluir también el rugoso y complejo lazo que la unía con la figura del testigo –un lazo que, como veremos a continuación, la cineasta empieza a romper a los pocos minutos de haber empezado su película.

Antes de reparar en las distintas aproximaciones que Carri hace al relato testimonial, es preciso centrar nuestra atención en las cuatro primeras escenas de la cinta, pues en ellas se concentran muchos de los elementos narrativos y formales que luego irán reapareciendo a lo largo de la película. Ya en la primera escena, *Los rubios* empieza aludiendo al carácter híbrido propio de la autoficción. En ella aparece una animación hecha a partir de muñecos de Playmobil, dispuestos en una granja construida del mismo material. El estatuto ambiguo de la escena se explicita, por un lado, por la artificiosidad de estos actores de plástico y, por otro, por la voz en off de la directora que, dando instrucciones al operador de cámara, rompe cualquier ilusión de ficcionalidad que el espectador pudiera haberse hecho a partir de las imágenes. El contraste entre imagen y sonido se atenúa en la escena siguiente, que muestra una amplia extensión de campo, ahora real, acompañada por la misma voz, que en esta ocasión explica a alguien cómo montar a caballo. La identidad del misterioso receptor de la lección ecuestre de Carri se acaba corporeizando en la figura de una joven que, en la tercera escena de la cinta, lee un fragmento que en apariencia pertenece al ensayo de Roberto Carri titulado *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia* y que versa, no por casualidad, sobre la pérdida de identidad de todo sujeto inscrito en la sociedad de masas y sobre la necesidad de la acción revolucionaria²⁰. Concluida esta especie de preámbulo fílmico, *Los rubios* inaugura, en la escena siguiente, su vertiente más claramente interactiva, es decir, aquella que, contemplando la figura del documentalista, se sustenta a partir del testimonio de los entrevistados. En este caso, sin embargo, la

²⁰ En realidad el fragmento que lee en voz alta Couceyro fue escrito en 1929 por Juan Díaz del Moral, un historiador y político andaluz, autor de *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Antecedentes para una reforma agraria*. El texto, que apela a la figura del sujeto revolucionario sobre la que luego Roberto Carri se inspirará para escribir su ensayo, adquiriría un rol parecido al que tienen las cartas que muchos de los militantes que pasaron a la clandestinidad escribieron a sus hijos con la intención de legarles su ideología y de animarles a continuar con su lucha (Nouzeilles, 2005: 271).

estrategia termina resultando fallida, pues la mujer a la que el equipo —la directora incluida— trata de sonsacar información sobre la relación que ésta tuvo con la familia Carri, apenas les deja traspasar las rejas de su jardín y se muestra de lo más reticente a la hora de implicarse en el relato de los acontecimientos, incluso cuando se percata de que su interlocutora es aquella niña que, veinticinco años atrás, estuvo en el salón de su casa. Después de esta frustrada experiencia, la cineasta decide alejarse de un tipo de relato que, en sus propias palabras, sólo puede desestabilizar todavía más su memoria. Así lo reconoce Carri en un momento de la cinta a través de la voz en off de la actriz que la interpreta:

Mi hermana Paula no quiere hablar frente a la cámara. Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindas, inteligentes. 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 6 años diciendo que cuando sepa quiénes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos. Pero mi hermana no me deja.

Huyendo de cualquier lectura que en esa clave pueda hacerse del pasado de sus padres —de hecho, el espectador nunca sabrá exactamente cuál era el papel concreto que el matrimonio tenía en la lucha armada, como tampoco podrá hacerse una idea definida de su aspecto físico—, la directora insistirá, una y otra vez, en la desconfianza que le produce todo testimonio que se crea productor de significados plenos²¹. Y lo hará por diferentes vías.

Por un lado, Carri decide reproducir en televisores las entrevistas de los amigos ‘anónimos’ —porque el espectador nunca conocerá sus nombres²²— de sus padres,

²¹ En su libro *Los rubios. Cartografía de una película* Carri hace explícito dicho rechazo por el testimonio entendido como fuente indiscutible de verdad. «En el plano *rigurosamente* documental, no creo en el testimonio como una garantía de certeza. Más bien considero que cuando alguien 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», sentencia la cineasta. Y un poco más adelante precisa: «El testimonio es un recurso que no legitima, no deja de ser *ficcionab*» (2007: 28).

²² De hecho, el espectador no puede descubrir la identidad de estos testimonios hasta la conclusión de la película, cuando, en los créditos finales, aparecen escritos sus nombres propios. Para Sarlo la decisión de Carri de mantener en el anonimato los antiguos compañeros y amigos de sus padres «es un signo de separación e, incluso, de hostilidad». Y a continuación precisa: «La operación de doble afirmación de la identidad de Albertina Carri contrasta con el severo despojamiento del nombre de otros» (2005: 150). Estos nombres identificativos reaparecerán en el guión de *Los rubios* publicado por Carri en el libro sobre su documental. «Yo

imágenes azuladas que el personaje de Carri ni mira y apenas escucha. Así, excepto la visita que la actriz, Analía Couceyro, hace a Alcira Argumedo (una socióloga que fue amiga del matrimonio Carri-Caruso), todos los compañeros de militancia de los padres de la cineasta hablan desde la lejanía catódica de algún pequeño monitor. Es frente a ellos que Couceyro, afincada en una especie de *mise en abyme* –pues, a su vez, es encuadrada por el objetivo de la cámara de Carri– ‘hace ver’ que trabaja en la creación del documental. De hecho, en una de estas escenas, la joven traslada al papel una reflexión que se encuentra en los apuntes que ayudaron a Carri a terminar de gestar su proyecto: «Exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda», escribe Couceyro, apelando con ello al carácter necesariamente inconcluso de todo proceso rememorativo. Confinando los testimonios al reducido espacio de la pantalla televisiva –con la disminución de la calidad de la imagen y el sonido que esta especie de destierro implica– Carri certifica, así, en palabras de Aguilar, «la distancia insalvable» que media «entre aquellos que convivieron con Roberto Carri y Ana María Caruso y la de Albertina, que solo tenía tres años cuando aquellos fueron secuestrados» (2009: 26).

Otra de las escenas que evidencian el rechazo de Carri por lo que tradicionalmente se conoce como documental testimonial –caracterizado, como dijimos en el primer bloque de esta investigación, por la consideración de quienes allí testimonian como productores de verdades absolutas– es aquella en la que el *alter ego* de la cineasta, arropada por el resto del equipo de filmación, lee la carta que el comité de preclasificación del INCAA le remite con el fin de notificarle su negativa a financiar su proyecto y de sugerirle que dé un mayor protagonismo a la palabra de los compañeros de militancia de sus padres. Si tenemos en cuenta que nada está más lejos de la voluntad de Carri que articular su documental a partir de entrevistas y declaraciones ceremoniosas, la oposición de ésta y de su equipo ante tal indolente sugerencia –escenificada a continuación de la lectura del documento, en un escrupuloso blanco y negro– es del todo comprensible: «Es una película que tienen que hacer otros (...), no es mi lugar hacerla», declara la directora, ante la aprobación de sus compañeros. La resolución de Carri de no contar el pasado tal y como el INCAA le aconseja de forma casi imperativa se mantuvo, desde el primer hasta el último momento, inamovible. Así

quería evitar las cabezas parlantes pero sin aplazar los testimonios. Sabía que los iba a incluir pero no con la cabeza a toda pantalla, el nombre y el parentesco, que es lo que se suele hacer en los documentales. Sin embargo, la memoria es un órgano móvil, por eso ahora, en el libro, los testimonios tienen su nombre arriba», reconoce en una entrevista (Moreno, 2007).

lo constató ella misma en una entrevista realizada poco después del estreno del documental:

[*Los rubios* fue] un desafío que en un comienzo se presentó como inejecutable, porque la decisión de no narrar solamente El Pasado, con la solemnidad que eso hubiese acarreado, fue inamovible. Y esto fue inexplicable para cuanta fundación y/o productor haya leído el proyecto, ya que La Historia, para ellos, estaba en la desaparición de mis padres y no en mi construcción como individuo a partir de una ausencia (Noriega, 2009: 69).

Su determinación por encauzar la memoria de la generación precedente a través de su subjetividad, haciendo así, de su relato, una nueva voz dentro de los discursos sobre la dictadura, sitúa a *Los rubios*, por lo tanto, en esa concepción de la posmemoria que obligatoriamente pone en cuestión, en su labor anamnética, las versiones institucionalizadas del pasado. En definitiva, si Carri decide ignorar los consejos del INCAA no es por otro motivo que para evitar convertir el recuerdo de sus padres en monumento, es decir, para impedir que la imagen difuminada, compleja y contradictoria que conserva de ellos adquiera la frialdad tranquilizadora y rasa de las estatuas.

Finalmente, el tercer elemento que denota la desconfianza que siente la realizadora argentina por el relato testimonial lo hallamos en el título mismo del documental. Efectivamente, 'Los rubios' remite, de hecho, a la declaración de una de las vecinas de La Matanza, el último barrio donde habitó la familia Carri, que asegura, convencida, que todos sus componentes –padre, madre e hijas– tenían el cabello claro. «Cuando le mostré a mi tía el testimonio de la señora se puso a gritar: mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia», subraya la voz en off en un momento del film en el que en imágenes aparece Couceyro colocándose una peluca del mismo color. Instalados en una zona donde, según Andrea, la hermana de Albertina, era claramente sospechoso –por inusual– tener una máquina de escribir en casa, el pelo de la familia se decolora en la memoria de la vecina –quien supuestamente delató al matrimonio– en tanto que símbolo de sospecha y de exclusión de la comunidad a la que esta última pertenece. «Algo había. Para mí fue una satisfacción», dice la mujer, teñida de negro, refiriéndose a la tranquilidad que hubo en el barrio después de la detención ilegal de los Carri-Caruso. Intelectuales subversivos, los padres de Carri estaban 'del otro lado' de una vecindad que los observaba con recelo y, mostrándose extranjeros a ella, eran percibidos, en un país donde la mayor parte de su población es morena, forzosamente como individuos con un rasgo físico diferencial, que en realidad no poseían. Primero involuntariamente,

cuando se les prohíbe tajantemente el paso a las dependencias policiales y perciben de tal negativa un eco de la represión que sufrió en otros tiempos el malogrado matrimonio²³, y de forma declaradamente consciente fotogramas después, con la transfiguración de todos los miembros del equipo en falsos rubios –o en morenos con pelucas–, Carri y sus compañeros se proyectan también en el título del documental, incluyéndose en un juego de espejos que, más que reflejar, deforman a los sujetos que se miran en ellos. Así pues, el sintagma que encabeza el film –emblema por antonomasia del engaño, la simulación y el artificio de todo proceso rememorativo– se clausura en la ‘última’²⁴ escena del mismo, que muestra a la nueva familia de la cineasta (el hombre y las cuatro mujeres, ella incluida, que han hecho posible la película) caminando, con sus pelucas, por el idealizado campo de su infancia, mientras suena la canción *Influencia*, de Charlie García, que no por casualidad concluye con el estribillo siguiente: «Si yo fuera otro ser/ No lo podría entender./ Pero es tan difícil ver,/ Si algo controla mi ser./ Puedo ver y sentir y decir:/ Mi vida dormir,/ Será por tu influencia. / Esta extraña influencia». El tono casi festivo de este final contrasta fuertemente con el que adopta María Inés Roqué en *Papá Iván* o Natalia Bruschtein en *Encontrando a Víctor*. Como bien vislumbra Aguilar, acompañada de su nueva familia «Albertina Carri hace coincidir la palabra ‘fin’ con la salida del duelo» (2006: 177), mientras que Roqué y Bruschtein fracasan en el intento.

V. Animación, deconstrucción y experimentación en *Los rubios*

Para terminar con nuestro análisis fílmico de *Los rubios* es necesario detenernos en su vertiente más formal, pues, como veremos, la deconstrucción, la fragmentación, la experimentación y, en última instancia, la labor estética –esto es, la pregunta por cómo filmar la memoria– que en ella impera constituyen también una vía para exponer la desconfianza de la directora frente a una representación cerrada y plena del pasado. Así

²³ Respecto a este sentimiento de exclusión, y en la escena posterior a su visita a esa comisaría que en su día fue un centro clandestino de tortura, Couceyro, en nombre de Carri, afirma: «Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en ese lugar. No era sólo por las cámaras. Éramos como un punto blanco que se movía y era evidente que no éramos de ahí. Éramos como extranjeros para ese lugar. Me imagino que era parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos desde otro lado».

²⁴ Entrecomillamos ‘última’ porque, a pesar de que gran parte de las críticas y artículos publicados sobre *Los rubios* identifican dicha escena con el final del film, siendo rigurosos hay que mencionar que, después de los títulos de crédito, aparecen en pantalla Carri y Couceyro montando a caballo por esa extensión de césped que al inicio del documental aparecía vacía.

lo sostiene Alonso en «Los rubios: otra forma, otra mirada», cuando afirma que el objetivo de la película de Carri consiste, básicamente, «en la conquista de una forma cinematográfica para ese primer conflicto esencial que preexiste al proyecto: la singularidad de la experiencia» (157: 159)²⁵. De igual modo que Carri quiere alejarse del discurso manido que sobre la dictadura impera en la sociedad contemporánea argentina, también a nivel formal pretende tomar distancia por distintas vías –como la fusión de la ficción con lo testimonial, la utilización de un montaje expresivo o, entre otras, la alternancia de películas de distinto formato– del documental político de corte más convencional, esto es, de aquel que otorga a las entrevistas y al material de archivo un uso fundamentalmente informativo.

En primer lugar, y consciente de que «cualquier intento que haga de acercar(se) a la verdad» va a estar alejándose de ella –tal y como ella misma reconoce, en boca de Couceyro, en un momento de la cinta–, Carri decide deconstruir, en primer lugar, los mitos que, durante su infancia y a modo de consuelo, fue erigiéndose en torno a la desaparición de sus padres. Es con esta intención que, tanto para escenificar la idílica vida familiar que durante años soñó con recuperar algún día, como para superar las historias que su mente infantil inventaba para explicarse la súbita pérdida de aquellos que le dieron la vida, la cineasta argentina recurre a la irrealidad que sólo los Playmobil pueden ser capaces de transmitir en pantalla. «Necesitaba incluir la experiencia infantil, la mirada infantil sobre el recuerdo. Si la memoria, el recuerdo en sí, tiene siempre un poco de invención y de construcción, la del niño ya es casi de una totalidad de ficción», explica Carri en una entrevista en la que le preguntan por su decisión de incluir escenas de animación en *Los rubios* (Scholz, 2003). Por otro lado, los Playmobil son de los pocos juguetes cuyo aspecto puede transformarse a partir del cambio de pelucas y sombreros. De hecho, en una escena del film en la que Couceyro, haciendo de directora, reflexiona sobre lo que supuso y todavía le supone apellidarse Carri, aparece en pantalla uno de los diminutos muñecos cambiándose continuamente, como si fuera una máscara, el gorro y el color del pelo. Como ‘los rubios’ protagonistas del film, que cambian de apariencia –y, de algún modo, de identidad– mediante una simple peluca,

²⁵ También Aguilar mantiene que para Carri es en la misma forma que adopta la narración fílmica donde reside la posibilidad de comunicar una subjetividad, una memoria. «Frente a la apuesta por la militancia política de sus padres, Albertina Carri responde con una apuesta por la estética, como el territorio en el que vale la pena vivir o dar la vida», escribe en el capítulo de *Otros mundos* dedicado al cine político realizado en Argentina en los últimos años (2006: 180).

también el muñeco de Playmobil va modificando su rol –pasa de sheriff a pirata o de niño a ama de casa– con un único cambio de cabello o de sombrero. Filmadas mediante la técnica del *stop-motion*, estas evocaciones ficcionalizadas de los recuerdos y las fantasías infantiles de la cineasta van sucediéndose a lo largo del film e incluyen desde el tiempo que pasó en la granja de sus tíos hasta el secuestro de sus padres, que ella representa como si hubiesen sido abducidos por unos extraterrestres al son de la banda sonora de *Ultimátum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still)*, el gran clásico del cine de ciencia ficción dirigido por Robert Wise²⁶. Es esta su manera de apelar a los distorsionados y difusos recuerdos y fantasías que conserva de su infancia –una memoria que contrasta irónicamente con ‘la realidad’ (la del campo o la de la versión del secuestro que consigue del testimonio de una mujer que fue vecina de los Carri) que también filma su cámara.

La obstinación de Carri por desmenuzar su niñez no termina, sin embargo, aquí. En uno de los intertítulos que, a modo de ráfagas literarias, van irrumpiendo en el documental, leemos el siguiente pasaje del poemario *También la luz es un abismo*, de Olga Orozco:

No creo que mi familia sepa nada y lo más probable es que seas hija de tus padres. Yo también creí ser hija del rey Salomón, de Mata Hari y de nada/ ya lo ves/ resultó que soy hija de mis padres.

Creyendo ser la hija de un ocupado matrimonio cuyo talento le empujó a trabajar en un extranjero indefinido, y deseando, a cada cumpleaños y antes de soplar las velas, que su padre y su madre volvieran pronto, Carri regresa al paisaje rural donde nace su memoria. El campo –o, en palabras de la propia directora, «el lugar de la fantasía» en el que tantas veces imaginó la bucólica llegada de sus progenitores–, se transforma en el documental en un escenario lúdico en el que la cineasta y su equipo juegan a filmarse entre ellos. Plenamente consciente de que no es, ni será nunca, princesa ni hija de una bailarina convertida en mito, Carri abandona el rol de niña asombrada con el canto de

²⁶ Hay más referencias cinéfilas en *Los rubios*. Además de la película de Wise, Carri hace un guiño al film de John Waters, *Cecil B. DeMented* y a la obra de Jean-Luc Godard mediante sendos pósters que cuelgan de una de las paredes de su estudio. Así, y en palabras de Aguilar, «*Los rubios* se aparta del cine político documental y busca una afiliación con el cine de vanguardia de Godard y el cine trash y paródico de Waters, de una frivolidad que potencia lo siniestro» (2006: 181). De hecho, este último título cuenta la historia de un director de cine y su equipo que, con la idea de atacar de raíz el sistema hollywoodiense, se enfundan pelucas y otros complementos para secuestrar a una conocida actriz del *star system* norteamericano.

los grillos y el mugido de las vacas para metamorfosearse en una directora de cine con las ideas muy claras: así lo constatan las escenas en las que, en esa atmósfera abierta pero en ocasiones también sofocante, aparece explícita o implícitamente en pantalla para sugerir, primero a la operadora de cámara y luego a la actriz, la manera en la que deberían realizar su trabajo. A nivel formal las escenas filmadas en el campo se distinguen de aquellas que incluyen las visitas de Carri y su equipo al barrio donde durante un tiempo vivió el malogrado matrimonio con sus hijas o de aquellas en las que Couceyro simula trabajar en 'su' estudio. Así, mientras estas dos últimas se desarrollan en planos largos filmados en color y en película de 16 mm., las primeras apuestan mucho más claramente por la experimentación cinematográfica. Efectos y técnicas de montaje como la del *jump cut* o movimientos de cámara como los *travellings* o las panorámicas de trescientos sesenta grados subrayan la materialidad de la película al mismo tiempo que dificultan la entrada emocional del espectador en la historia.

A nivel visual, pues, Carri no duda en recurrir a la hibridez alegórica de formatos, tonalidades y texturas para llevar a término sus postulados teóricos sobre la representación y la memoria. En su libro la cineasta explica, con las siguientes palabras, las razones de su apuesta por dicha heterogeneidad formal:

La utilización de los diferentes formatos (...) señalará el desorden y la confusión enfrentándonos a la realidad –el presente autónomo– de que todo lo que se está contando es una construcción mental y/o sentimental originada, no en una totalidad evocativa sino en lo singular de una ausencia (2007: 28).

Además de la utilización de una gran diversidad de tipologías de película –pues, junto a la de 16 mm., Carri incluye tomas registradas en 35 mm. y en Super 8–, en *Los rubios* la imagen y el texto escrito vienen inextricablemente ligados: las cartas que los padres enviaron a sus hijas durante los primeros meses de su secuestro, intertítulos con pasajes poéticos o con frases utilizadas por la dictadura y fragmentos de la investigación *Nunca Más*, junto con la lectura en voz alta de lo que parece un pasaje del ensayo sociológico de Roberto Carri, se compaginan, como acabamos de señalar, con imágenes en ocasiones trepidantes y de un desestabilizado movimiento. Por otro lado, y como ya avanzamos líneas más arriba, el blanco y negro, grabado en video y utilizado en los momentos en que se muestra el dispositivo de puesta en escena del film –esto es, y como señala Page, «el making of de *Los rubios*» (2005: 48)–, se conjuga con imágenes de riguroso color, que por lo general se corresponden al mundo de delante de las cámaras.

Sin embargo, este patrón no siempre es respetado por Carri, que prefiere quebrantar en ciertos momentos la distinción formal entre ambas narrativas –la ‘ficcional’ y la ‘documental’– para demostrar así la inevitable contaminación que tiene lugar entre una y otra.

Finalmente, el dinamismo inherente a toda imagen audiovisual viene contrapunteado por la inserción de fotografías que apelan no sólo a la estirpe biológica de la directora, sino que también tienen en cuenta a su nueva familia de rodaje. De hecho, el espectador llega a habituarse más con los rostros del equipo técnico y artístico de *Los rubios* que con los de esos padres cuya muerte en principio dio pie a la realización del film. Contrariamente a la relevancia que los retratos de los desaparecidos adquieren en otros contextos –como el relativo a las luchas por la justicia y la memoria de agrupaciones como Madres de Plaza de Mayo o H.I.J.O.S– y en otros documentales dirigidos por la segunda generación –como *(h) historias cotidianas*, *Nietos (Identidad y memoria)* o, sin ir más lejos, *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*–, en *Los rubios* el modo en que éstos se presentan –es decir, «en una maraña indiscernibles en la que se mezclan y se superponen series de caras que nunca se nuclean alrededor de un nombre» (Garibotto; Gómez, 2005: 118)– imposibilitan la identificación de quienes posan en ellas. Además, en las fotografías aparecen recién nacidos, niños y adolescentes, pero nunca adultos, de modo que cualquier imagen que pueda ser mínimamente reconocible se encuentra expresamente suprimida. La razón de este premeditado ocultamiento icónico la detalla la propia Carri en la entrevista que le hace Noriega y que recoge en su estudio crítico sobre el film: «Yo tomé la decisión de que no se vieran, me parece que hasta es más interesante porque te inquieta más... No quise que el espectador saliera de la película con una imagen de Roberto y Ana María. Eso hubiera sido más tranquilizador», explica la cineasta al crítico de cine (2009: 60)²⁷.

Paralelamente a estas instantáneas, Carri dedica toda una escena a, seguramente, la fotografía con mayor peso físico e ideológico del documental: se trata de la imagen congelada, en blanco y negro, de un matadero vacío, que la directora descubre

²⁷ Algo similar ocurre con las cartas que sus padres escribieron a las tres hermanas durante su cautiverio. Únicamente en una ocasión el espectador podrá leer la felicitación que Ana María Caruso le remite a su hija Albertina. En el resto de escenas, la cámara pasa sobre ellas con tal velocidad que es imposible saber qué hay escrito allí. Es importante precisar que Carri sí decide incluir esta documentación en su libro sobre la película, pues considera que, a diferencia del cine, «un libro es otra forma de representación, un formato tal vez más íntimo, en el que las cartas encuentran su lugar» (2007: 112).

casualmente en una tienda de marcos y que resulta ser obra de Paula Luttringer, superviviente del centro clandestino en el que murieron sus progenitores. A modo de metonimia de la tortura, la fotografía –que forma parte de la serie *El lamento de los muros*, una obra compuesta por imágenes de lugares que fueron testigos de torturas y de otros actos violentos– terminará resultando la prueba testimonial más directa que Luttringer facilite a Carri, que confiesa, algo molesta:

Ella no quiere hablar frente a la cámara. Se niega a que le grabe su testimonio. Me ha dicho cosas como: ‘Yo no hablé en la tortura, no testimonié para la CONADEP, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara’. Me pregunto en qué se parece una cámara a una picana. Quizás me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé. Pero en ese caso me pregunto: ¿En qué se parecerá su cámara al hacha con que matan a la vaca?

Si consideramos que todo testimonio consiste en una especie de deslizamiento entre lo acontecido en el pasado y lo narrado en el presente de la enunciación, entonces en el caso del testimonio de Luttringer esta traslación de la percepción a la narración se reduplica de manera evidente: primero, a través de la fotografía anteriormente mencionada, símbolo mudo de una experiencia terrible que únicamente puede decirse a través de metáforas; y, posteriormente, mediante el testimonio en segundo grado de Couceyro, que después de entrevistar, fuera de cámara, a la misteriosa superviviente, reproduce, ahora ante ellas, su conversación con ella. El parco dibujo de las celdas que la actriz bosqueja a partir de lo que su memoria recuerda de aquél esbozado por Paula, deviene el emblema visual de esa «bruma de la memoria» en la que los detalles –y, por tanto, las respuestas– se pierden de manera fatal e inevitable.

Después de todo lo apuntado anteriormente, y como conclusión a lo expuesto hasta ahora, podemos ratificar que para Carri, igual que para otras víctimas del horror, después de él no sólo es posible hacer cine, sino que el cine se presenta, necesariamente, como una vía totalmente válida para poder imaginarlo. Su voluntad no es la de acrecentar el archivo historiográfico, pero tampoco la de erigir, a partir del lenguaje cinematográfico, un mundo ficcional exento de memoria. Carri quiere tornar el cine en reflexión, la autobiografía en autoficción, la Historia en ensayo, de manera que su testimonio no sea el punto y final de una verdad específica de los acontecimientos pasados, sino que, precisamente, la actualice en el presente y la proyecte hacia el futuro, dejándola abierta y volviéndola plural y problemática. La imaginación, pues, que alimenta *Los rubios* es una estrategia que apela a la ficción pero que no desfigura la

verdad histórica. Dicho de otro modo, hay en *Los rubios* invención, pero no engaño; hay juego, pero no farsa; hay creatividad y bailes de máscaras, pero no, como se le ha achacado en alguna ocasión, frivolidad irreverente.

3.3. La posmemoria laberíntica.

M, de Nicolás Prividera

Nicolás Prividera nació en la ciudad de Buenos Aires el 25 de mayo de 1970. El 30 de marzo de 1976, pocos días después del golpe de Estado, Marta Sierra, su madre, que entonces tenía 36 años, fue secuestrada en su propia casa por los militares. Desde entonces, la familia nunca volvió a tener noticias de su paradero. Privado de cualquier información relativa a la desaparición de su progenitora, en el año 2001, y a pesar de que por entonces todavía estaba vigente la Ley de Obediencia Debida, Prividera empezó a sopesar con su hermano menor —que apenas tenía dos meses en el momento del secuestro— la posibilidad de emprender una acción legal para conocer más detalles de lo sucedido en 1976, así como para denunciar, de nuevo, tal crimen contra la humanidad. En otro tiempo, sus familiares más cercanos (el padre, la abuela y la tía) ya habían hecho sus investigaciones al respecto y, por su parte, él también había emprendido, junto a su hermano, otras acciones: formaron parte de H.I.J.O.S. y acudieron al Equipo de Antropología Forense para dejar muestras de sangre. Sin embargo, antes de iniciar este proceso judicial, Prividera sabía que su investigación estaba abocada al fracaso. En efecto, al ser la suya, y como él mismo la definió en una entrevista, una «causa satelital» —esto es, un caso particular, entre tantos miles, de la «megacausa» del terrorismo de Estado—, «la cadena siempre se cortaba hacia adelante» (Kairuz, 2007: 4-5). Esa fue la primera decepción. La segunda tuvo lugar a raíz de la lectura por parte de Prividera de la nota que Cristian Alarcón publicó en *Página/12* el 31 de marzo de 2001, y que versaba sobre Jorge Zorreguieta, padre de la princesa de Holanda y, durante el régimen de Videla, ex Secretario de Agricultura y Ganadería, área de la que dependía el INTA (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria) de Castelar. Allí trabajaba la madre del cineasta como bióloga e investigadora²⁸ y fue allí donde, el 29 de marzo de 1976, un día antes de que fuera secuestrada, entraron los tanques del ejército para secuestrar, torturar y, en algunos casos, asesinar, a varios trabajadores²⁹. En la nota, un ex compañero de trabajo y de militancia de su madre,

²⁸ Asimismo, Sierra colaboraba como educadora en una escuela de alfabetización, denominada «Ateneo Evita Combatiente». Fundada el 19 de mayo de 1974, la escuela se cerró casi dos años después, cuando los militares irrumpieron en ella en busca de «material subversivo» y «armas», recurriendo a las palabras utilizadas por uno de los testimonios de *M*.

²⁹ De hecho, en octubre de 2004 los hermanos Prividera, que habían presentado una querrela formal para que se averiguara el destino que corrió su madre, solicitaron al juez Rodolfo

Jorge Noverazco, aseguró que Sierra fue secuestrada en el hospital donde acaba de dar a luz (Alarcón, 2001). Era la primera vez que Prividera leía el nombre de su madre en los medios, así que, junto a su hermano, se encontraron con Noverazco en Morón y juntos visitaron el INTA de Castelar. Poco después, el ex compañero de Sierra murió y Prividera se quedó sin poder hacerle las preguntas que le habían quedado pendientes. La desaparición repentina de ese testimonio le hizo inaugurar el profuso archivo en el que terminaría desembocando su ardua investigación. Así lo reconoce en la ya mencionada entrevista:

Sentí la necesidad de ir a buscar las historias, pero también de llevar un registro, porque la gente no sólo se olvida: la gente también se muere. La biología pesa, por la desmemoria y por la muerte, y esto fue una gran decepción y un gran motor: no tenía que esperar más (Kairuz, 2007: 5)³⁰.

Fue precisamente a partir de esas dos frustraciones —y gracias a su voluntad inquebrantable por conocer alguna pista sobre la desaparición de su madre— que Prividera decidió, a fines de 2003, filmar toda la investigación, para así tener, al menos, constancia de los fracasos inherentes a la misma. «Por lo menos iba a tener un registro de esa imposibilidad, y eso ya era algo, algo que objetivar, algo que poner afuera y simbolizar de algún modo ese duelo imposible», reconoce en el comentario que sobre *M* incluye en la edición en DVD de la película. Asimismo, si bien —y tal y como ya previó antes de empezar su aventura cinematográfica—, no lograría con su film resolver con éxito la causa judicial que se había propuesto iniciar con su hermano, la realización del mismo sí le brindó la oportunidad de acceder a otro tipo de pistas vinculadas a la figura materna, en este caso relativas ya no al momento de su secuestro sino, más bien, al clima que se respiraba poco tiempo antes de que tuviera lugar su desaparición. Dicho de otro modo, el proceso de filmación de *M* le permitió, recurriendo a sus propias palabras, desempolvar «una historia que también había quedado en las sombras, porque

Canicoba que citara a declarar a Zorreguieta por su presunta participación en la desaparición de Sierra y de otros trabajadores del INTA. Todos los desaparecidos —incluida la madre de Prividera— estaban afiliados al ATE (Asociación de Trabajadores del Estado) y pretendían conformar una entidad gremial que, bajo el influjo de la Juventud Peronista, agrupara a técnicos universitarios junto con obreros.

³⁰ Es significativo notar cómo, en esta declaración, subyace el concepto de «memoria cultural» al que nos referíamos en la primera parte de esta investigación. En efecto, la urgencia de Prividera de buscar —y registrar— a los testimonios directos de la dictadura viene, precisamente, por su miedo a que desaparezca definitivamente la «memoria comunicativa» de la misma.

mi familia no tenía relación con los compañeros de trabajo de mi madre, y muchos se habían ido del país» (Kairuz, 2007: 5).

Finalmente, el descubrimiento de *Los rubios* por parte de Prividera en la época en que empezaba a barajar la posibilidad de realizar un trabajo audiovisual de su investigación, influyó notablemente en su planteamiento posterior del film, que perseguía, igual que la cinta de Carri, quebrar de algún modo el discurso monocorde y repetitivo en el que se habían anquilosado todos los intentos que se habían hecho por rememorar cinematográficamente la dictadura. Sin embargo, si bien su posicionamiento frente a la memoria podía coincidir con el de Carri, Prividera quiso dejar constancia, como vimos, de las divergencias que le separaban de *Los rubios*. Allí, además del ya mencionado reproche que le hace sobre la ‘privilegiada’ posición de los Carri-Carusó dentro de la organización montonera –que contrasta con el anonimato de su madre, una militante de base– Prividera defiende la importancia de la figura del testimonio –que, recordemos, Carri desdeña–, aunque simplemente sea para rebatirla y cuestionar la fidelidad de su versión de los hechos (Kairuz, 2007: 5).

Así pues, inspirado por el trabajo de Carri y al mismo tiempo queriendo distanciarse de él, Prividera, licenciado en Ciencias de la Comunicación en la UBA y en Cine en la Escuela de Cine del Instituto, empezó a darle forma a lo que sería su primera película, *M*. Así, un año después de poner fin a su investigación, el primerizo guionista y realizador se volcó a editar las cuarenta y cinco horas de material fílmico que había registrado entre junio y diciembre de 2004. Tras obtener los premios Ernesto Che Guevara y FIPRESCI –este último otorgado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica– en el 22º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el documental de Prividera se estrenó en las salas comerciales de Argentina el 30 de agosto de 2007.

Antes de la realización de dicho documental, Prividera impartió clases de cine y comunicación, escribió reseñas cinematográficas en el portal www.cineismo.com y fue miembro fundador de un grupo teatral en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Aunque hasta la fecha *M* es su única película, la intención de Prividera es que ésta forme parte de una trilogía sobre su madre, la dictadura argentina y las secuelas que ésta ha dejado en quienes se quedaron huérfanos –literal y metafóricamente– a causa de ella. Tal y como así lo avanzó en *Página/12*, las otras dos películas que tiene en mente son *8mm* –que consistiría en «el trabajo de la mirada de un hijo sobre la mirada del padre» a partir

de la edición de las *home movies* que éste último filmó antes de la desaparición de Sierra– y *N/N*–que sería «una reflexión sobre el hoy, sobre nuestra generación» (Kairuz, 2007: 5). A este respecto cabe decir que en la edición en DVD de *M*, Prividera incluye como material añadido a la película propiamente dicha un avance de lo que podría ser *8mm*. En efecto, bajo este mismo título, el cineasta incluye tres clips («Tren», «Picnic» y «Asado») montados a partir de las filmaciones que el padre hizo treinta años atrás con la cámara de Super 8.

I. *M* de Memoria (y de Malestar)

Igual que hizo Habegger con el título de su documental (*h*) *historias cotidianas*, Prividera bautiza su película con una letra que remite a múltiples y heterogéneos vocablos: M de Madre, M de Marta, M de Montoneros, M de Muerte, M de Monstruo, M de Memoria, M de Malestar. El mismo título del documental anuncia que, bajo una misma forma y a lo largo de casi dos horas y media de metraje, Prividera transitará paisajes distintos, recurrirá a citas heterogéneas y planteará puntos de vista múltiples –y en ocasiones contradictorios– para llevar a cabo la búsqueda de un solo objeto: lo que ocurrió antes, durante y después de la desaparición de su madre, Marta Sierra.

Seguendo, a nivel general, la estructura de un diario filmado, tal y como él mismo reconoce en una entrevista (García, 2007: 32), Prividera armó su documental con el material rodado en 2004, insertando, por un lado, y a modo de contrapunto, fragmentos de videos familiares que, rodados por su padre, muestran en su mayoría a una Sierra joven, vital y sonriente y, en otras ocasiones, al pequeño Prividera jugando con ella. Las casi dos horas y media que dura esta especie de viaje iniciático por el saber oficial y por la propia memoria, se dividen, según el tipo de descubrimientos y decepciones que el cineasta va encontrando a su paso, en tres capítulos («El fin de los principios», «Los restos de la historia» y «El retorno de lo reprimido») y un cierre («Epílogos»)³¹. Asimismo, Prividera sobreimprime en determinados planos –y utilizando una estética similar a la que encontramos ya en el primer cine soviético y más adelante en films como *La hora de los hornos* o en la filmografía de reconocidos realizadores como Jean-Luc Godard–, palabras sueltas o, según el caso, frases enteras (como «Van dando vuelta, también el recuerdo», «Nada que ver», «El preanuncio de

³¹ Según Clara Kriger, las cuatro partes en las que se divide *M*, «denuncian un devenir temporal», esto es, «una suerte de periodización» que «intenta dar cuenta de distintos escenarios que forman parte del complejo proceso de recuperación del tejido social» (2009: 37).

algo más violento», «La lógica falló», «Los Montoneros iban a la escuela», «Repetí la historia tantas veces», «Infiltrados», «Compañeros», «Inmadura», «Sabíamos que estaba en algo», «Bastaba eso para limpiar» o «Vomitamos broncas viejas»), que, minutos más tarde, serán dichas en boca de algunos de los testimonios. De este modo, el cineasta anticipa y subraya aquello que le interesa de un relato ajeno que todavía no ha sido proferido, como si quisiera con ello poner en preaviso al espectador y conducir de algún modo su atención hacia esas palabras que, extraídas de su contexto, tienen un escaso sentido.

Por otra parte, si, como vimos, la ‘memoria airada’ toma forma en *Los rubios* a través de la ficcionalización, el distanciamiento respecto a los testimonios y, según el parecer de algunos críticos, como Kohan, mediante cierta insolencia y frivolidad con respecto a la historia, en *M* la ‘ira’ de su director es indisociable a un profundo y persistente sentimiento de malestar que, si bien es común en todos los hijos de desaparecidos –por su fragilidad identitaria, por la vaguedad de sus recuerdos y por su propia condición de huérfanos–, en Prividera viene explicitado de manera directa, continuada y persistente.

Ya en el artículo que publicó, en la primavera de 2006, en la revista *El Ojo Mochó*, es decir, un año antes del estreno comercial de *M*, Prividera se quejó del «saber oficial» que, en la sociedad argentina, ha monopolizado el discurso sobre la dictadura y que, precisamente por ello, se ha convertido en un relato incuestionable y autocomplaciente sobre la misma, en «una bandera» que la gente –las víctimas incluidas– agitan sin siquiera reflexionar el porqué (2006: 43). Por edad y por biografía, su historia se inserta dentro de la generación de los hijos de los militantes de los sesenta y setenta, una generación cuya tragedia es, como él mismo reconoce en uno de los capítulos extras de la edición en DVD de la película, «tener un gran PASADO por delante»³². Sin embargo, si bien en el citado artículo Prividera deja clara su intención de superar esa memoria oficial que desde el gobierno de Raúl Alfonsín hasta el de Néstor Kirchner se ha apoderado del imaginario general sobre la militancia revolucionaria y el terrorismo de

³² En el manuscrito de su libro *Restos. Un ‘hijo de desaparecidos’ en busca de la Historia*, todavía inédito, Prividera se refiere a su generación como aquella que nació a destiempo. Según sus propias palabras, lo hizo «demasiado tarde (para la ‘revolución’) o demasiado temprano (para el desencanto)». Y seguidamente añade: «Si hubiéramos nacido un poco antes o un poco después, tal vez nos sentiríamos parte de algo» (2004: 12).

Estado, también quiere separarse, como comprobaremos a continuación, de lo que la generación de los hijos ha venido haciendo hasta ahora.

M empieza con una cita extraída de ¡*Absalón, absalón!*, de William Faulkner, que dice así: «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». Esta referencia literaria sintetiza y anuncia, desde el guiño intertextual, aquello en lo que se convertirá la película que le sigue segundos después, esto es, en una búsqueda personal que implica a todo el cuerpo de la sociedad argentina, a todas las ‘voces’ y los ‘ecos’ de la comunidad. De hecho, el título mismo del documental alude igualmente, y también mediante la cita, a esa culpa colectiva. La *M* que da nombre al trabajo de Prividera se refiere, entre otras muchas cosas, a la película dirigida en 1931 por Fritz Lang, *M, el vampiro de Dusseldorf*. Denuncia velada del clima asfixiante que se estaba apoderando de Alemania con la ascensión del nazismo, el ‘Monstruo’ que la protagoniza no es únicamente el asesino (*‘Mörder’* en alemán) que atemoriza a los vecinos de Dusseldorf, sino también la propia comunidad que pretende tomarse la justicia por su cuenta y perseguirlo hasta terminar con él. «De lo que se trata no es de señalar un monstruo para quedarse tranquilo, sabiendo que uno está afuera de esa monstruosidad, sino que el monstruo es el estado de una sociedad en un determinado momento», precisa Prividera tras reconocer la influencia de Lang en su obra. Y finalmente añade: «El mal es permeable a todos, no hay que poner el monstruo en nadie en particular» (Kairuz, 2007: 6).

En efecto si, como hemos apuntado líneas más arriba, *M* surgió de una necesidad individual —la que sintió el cineasta por conservar un registro filmado de sus visitas inquisitivas a juzgados, organismos de derechos humanos y otras instituciones—, ésta, al intelectualizarse —esto es, al convertirse en elemento de reflexión en tanto que argumento cinematográfico— amplió su radio de actuación a la esfera de lo público. Así es, Prividera busca respuestas para cerrar los grandes interrogantes que le han perseguido desde que su madre desapareciera hace más de treinta años, pero esas piezas que todavía faltan para solucionar el rompecabezas de su historia familiar, terminan encajando en otro puzzle de mayores dimensiones: aquél que atañe a las responsabilidades de toda una colectividad. Es significativo a este respecto el texto con el que el cineasta cierra «Palabras del director», uno de los contenidos extra de la edición en DVD del documental. Prividera escribe allí lo siguiente:

Para la generación de los '70 sólo existía lo social, lo colectivo. Para la generación de los '90 solo lo individual, lo subjetivo. *M* pretende interpelar a ambas: a la de nuestros padres por el olvido de las responsabilidades personales; a la nuestra por el olvido de las responsabilidades generacionales. Es en esa intersección (entre lo privado y lo público) donde se juega, hoy como ayer, el sentido de lo político.

Lo político reside en *M* en la bisagra que articula ese «enojo» personal –por la ausencia temprana y brutal de su madre y por el estado caótico en el que se (des)ordenan todas las informaciones sobre su trágico final– con esa «indignación» general –por la burocratización de la memoria colectiva y por la vergonzosa amoralidad que subyace en el fondo de ella– a la que nos referimos en el apartado introductorio de este bloque dedicado a las ‘posmemorias airadas’. Prividera quiere, en definitiva, «escribir sobre la ausencia de la Historia» –ésta en la que lo privado se funde con lo público–, «a partir de la historia de una ausencia» –aquella que le afecta íntima e intransferiblemente, la de la desaparición de su madre cuando él todavía era un niño– (Prividera, 2006: 44). Su labor incansable se insiere, por lo tanto, dentro de los marcos de una posmemoria plural que, al mismo tiempo que abraza el drama individual de una orfandad sobrevenida en un contexto de violencia extrema, contempla igualmente la culpa colectiva de una sociedad pasiva e, incluso, permisiva, ante las acciones terroristas de un Estado tiránico y feroz.

«En tanto y en cuanto no sepamos qué pasó con todos y cada uno y quiénes son los responsables en cada caso de su desaparición, va a ser muy difícil decir que vivimos en una democracia real», profiere el cineasta en una de las primeras escenas de su película, ante la mirada de su hermano menor y de la periodista extranjera que les está entrevistando. Su concepción de la culpa colectiva es idéntica a la que desarrolló Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*. De hecho, poco después de la anteriormente referida declaración, Prividera alude al brillante ensayo de la filósofa alemana para constatar cómo, también en Argentina, la burocratización de la represión posibilitó que la responsabilidad civil pasara desapercibida: «Es cómo funcionaba la represión. Al ser burocrática, al ser compartimentada y al hacer que todos de algún modo participaran, aunque sea callándose la boca y mirando para otro lado, era un intento de que justamente las culpas se diluyeran y se lavaran entre todos», reconoce ante su hermano y la mencionada periodista. Así pues, y de igual modo que en otras reflexiones, ensayos y producciones artísticas y audiovisuales que establecen paralelismos entre el Holocausto y el terror estatal perpetrado por la última dictadura argentina –trabajos que citamos en

el primer bloque de esta investigación—, en *M* Auschwitz funciona también como *tropos* del horror, especialmente, como hemos visto, en lo que a la burocratización del mal y de la culpa se refiere. Este será, pues, el posicionamiento que tomará Prividera en la larga y ardua investigación por los vericuetos de la memoria de quienes o bien conocieron personalmente a su madre, o bien pueden aportarle algún tipo de información sobre ella. Durante las casi dos horas y medias que dura la película, el cineasta argentino, enfundado en una intrigante gabardina gris, se disfraza de detective desconfiado y exigente que, lejos de contentarse con el dato objetivo o con el relato tranquilizador y condescendiente, se encara a los testimonios que participan en el film con la intención de exhibir sus contradicciones, sus sortilegios y, en ocasiones, sus bajas pasiones y veladas traiciones³³.

Documental marcadamente subjetivo, el cuerpo de Prividera o ese ‘yo’ decidido y por momentos iracundo que, en palabras de Aguilar, «anuda lo social y lo personal, lo político y lo histórico, la presencia y la ausencia» (2007: 173), entra en escena no tanto desde la emotividad que la historia de su truncada infancia podría provocar en el espectador, sino más bien desde una actitud crítica y reflexiva con respecto a unas revelaciones que va descubriendo con curiosidad pero también con cierto recelo. Su presencia en el film es obligada, ya que, sólo desde lo performativo —esto es, desde la exhibición pública de sus cicatrices, de su duelo, de su furia— puede discutir esas ‘verdades’ que, o bien exculpan a todo el tejido social, o bien inculpan al otro desde la cobardía y el miedo. Con las siguientes palabras justifica Prividera el notable protagonismo que su detectivesco personaje adquiere en el documental:

Yo tenía que estar, porque lo que me contaran los entrevistados me lo iban a estar contando a mí. No a cualquiera sino al hijo de una desaparecida a quien habían conocido, y yo tenía que estar ahí e interactuar. Y porque si se investiga la ausencia de alguien, la presencia del cuerpo de uno está en el lugar de esa ausencia (Kairuz, 2007: 6).

³³ Prividera reconoce en una entrevista que la utilización de la gabardina se debe, en primer lugar, a una referencia expresa al cine *noir* —alusión que ya encontrábamos en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, el documental subjetivo de Lorena Muñoz y Sergio Wolf en el que este último se calza el impermeable de detective cuando sale a la calle en busca de datos sobre Ada Falcón. En segundo lugar, el uso recurrente de esta prenda en *M* se explica por una razón mucho más práctica: «proveer desde el vestuario una cierta continuidad a una investigación que se extendería durante más de un año» (Kairuz, 2007: 6).

Sin embargo, para evitar caer en un sentimentalismo fácil y pueril, así como para poner cierta distancia entre su subjetividad y una historia que le atañía tan profundamente, Prividera tomó la decisión de no usar la voz en off, un recurso que, en su opinión, «te dice lo que tenés que pensar» (Kairuz, 2007: 6). Así, como Carri en *Los rubios*, el director de *M* se dirige a un espectador que, forzosamente, tiene que permanecer activo para ir armando, él mismo, su propio rompecabezas, esto es, su propia interpretación de ese pasado que en esas dos horas y media se recupera y se reelabora cinematográficamente.

Será, pues, el cineasta quien acuda en persona, en el primer bloque de la película, a diferentes organismos, instituciones y espacios públicos en busca de cualquier información que pueda darle alguna pista sobre el destino final de su madre —esto es, en qué centro estuvo presa, con quién pudo compartir celda, cuándo la hicieron desaparecer, etc. Sin embargo, los lugares que visita Prividera sólo contienen una maraña caótica de datos desordenados e incompletos: en la biblioteca de la Casa de la Memoria y la Vida, una entidad que se propone «contribuir en la búsqueda de la verdad y la justicia, promover la memoria colectiva sobre la historia reciente y generar un espacio de participación y diálogo en torno a los derechos humanos» —tal y como así se presenta este organismo en el portal institucional del Municipio de Morón³⁴— lo único que encuentra es información «muy dispersa»; en la Plaza de Morón descubre una placa que recuerda los nombres de los desaparecidos de esa circunscripción pero no sus historias particulares; en el Archivo Nacional de la Memoria expone su queja de que el *Nunca Más* se haya convertido en un informe desactualizado y, por ello, nada funcional; y, finalmente, en el Centro de Estudios Legales y Sociales, cuyos funcionarios le remiten de nuevo al Archivo Nacional de la Memoria, llega a la conclusión de que «tener un plano completo de cómo funcionó la represión en determinadas zonas es lo que a veces es difícil de encontrar, está todo muy parcializado». En opinión de Prividera, el único que puede hallar la llave que abra los muros de ese laberinto informativo —la llave que permita señalar, por tanto, no sólo a los responsables militares del terror totalitario, sino también a los responsables civiles— es el gobierno, cuyo poder debería servir para recuperar todos aquellos documentos que siguen estando en manos de las Fuerzas Armadas. Así lo corrobora Aguilar en «Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera»:

³⁴ Véase el link <http://www.moron.gov.ar/ddhh/casa.php>.

A diferencia de las otras películas, *M* sostiene que memoria, sociedad y Estado son tres entidades que se producen juntas, en correlación, y que se necesitan mutuamente. La memoria, en *M*, no se erige frente al pasado sino frente a lo que el Estado y la sociedad civil hicieron con ese pasado (2007: 174).

El malestar que enturbia la mirada de Prividera, la desazón que le retuerce en ocasiones el gesto, queda metafóricamente plasmada en una de las últimas escenas que cierran el primer capítulo de *M*. En ella aparece el cineasta paseando, con una actitud en apariencia impasible, por la sala en la que se expone la obra de Dolores Zorreguieta, curiosamente hija del que fuera Secretario de Agricultura y Ganadería durante la presidencia de facto de Videla. Prividera se detiene en una de las vitrinas de la exposición, en la que se disponen varias dentaduras perversamente retorcidas. La monstruosidad de esos engendros –creados por alguien que pertenece a la generación de Prividera, aunque su infancia se desarrolló en un contexto opuesto al suyo– no deja de ser el reflejo hecho forma, hecho obra artística, de esas heridas descarnadas que la atrocidad de la dictadura dejó en el presente del cineasta y en el de toda la sociedad argentina.

Como hemos visto, Prividera expresa su concepción de la culpa y su voluntad de ampliarla al ámbito de lo comunitario de distintos modos, que abarcan desde la cita literaria hasta la inclusión metonímica de la terribilidad de la violencia estatal. Sin embargo, no será hasta el final del documental que el cineasta exprese públicamente –y esta vez sin esconderse en la escritura de otro– su malestar con respecto a un presente que, en su opinión, continúa estando siniestramente habitado por represores, traidores y cómplices. Así es, en una de sus últimas escenas y ante todos los trabajadores del ATE-INTA que han acudido al acto de inauguración de la placa que dicho organismo dedica a la memoria de Marta Sierra, Prividera lee, inquebrantable, el siguiente escrito:

(...) Porque la memoria no es o no debería ser simple rememoración sino una condición para la acción. No solo 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 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.

Después de «vomitar» estas «verdades», estas «broncas viejas», estas «angustias» –con estos términos se refiere uno de los dirigentes sindicales del ATE al discurso de Prividera–, éste descubre, junto a su hermano y ante trabajadores, compañeros de su madre e incluso una de las integrantes de Madres de Plaza de Mayo, Nora Cortiñas, la placa que, desde el 3 de diciembre de 2004, contiene el nombre de Marta Sierra. Así pues, el efecto de ‘monumentalización’ que podría haber connotado esta secuencia dedicada a la conmemoración ‘oficial’ de la madre de Prividera y del resto de desaparecidos del INTA-ATE, queda notablemente amortiguado por las duras palabras que el cineasta arremete contra aquellos que o bien recuerdan superficial e hipócritamente, o bien simplemente prefieren no hacer memoria.

A esta secuencia le sucede otra en la que Prividera recorre con la cámara el corcho en el que a lo largo del film ha ido distribuyendo fotografías, documentos y mapas, para dar paso, finalmente, a un montaje conformado por distintos fragmentos de las películas de la familia, protagonizados todos ellos por el rostro de una mujer, Marta, que se muestra sonriente pero también enigmática. Es con estos planos ‘apropiados’ con los que Prividera pone punto final (o puntos suspensivos) a *M*, un recorrido laberíntico en el que, como señala Aguilar, la catarsis se produce en el punto de unión entre memoria e historia, que en el film se encuentran íntima e inextricablemente conectadas (2007: 187).

II. M de Montoneros

A diferencia de *Los rubios*, *M* es un documental que dedica mucho espacio a los testimonios. Así, familiares de la madre –concretamente la tía y el hermano de Prividera, pues el padre no quiso aparecer ante la cámara– y, sobre todo, antiguos colegas de trabajo y ex compañeros de militancia de Sierra dan su opinión sobre esa época de agitación política y de terror. En efecto, tras su frustrado periplo por organismos e instituciones que, en principio, tendrían que haber funcionado como salvaguardias de la memoria, Prividera inicia, en «Los restos de la historia», el segundo capítulo del documental, una nueva búsqueda que ahora presta atención, en apariencia, al relato de las experiencias individuales. Y decimos ‘en apariencia’ porque, como veremos, gran parte de estos relatos están irónicamente acompañados por la refutación, la pregunta impugnativa y el comentario perspicaz del receptor y orquestador de los

mismos. Tal y como señala Verena Berger en su artículo sobre el cine argentino de los hijos de desaparecidos, «*M* es una película sobre la insuficiencia de las narraciones testimoniales» (2008: 32).

Antes de abordar con detalle el papel que juega en *M* el testimonio – especialmente el de los ex militantes montoneros–, debemos remitirnos al artículo que Prividera publicó en *El ojo mocho*, un texto que, como dijimos, fue escrito con anterioridad a la realización del documental. En él, el novel cineasta se queja de la saturación de un tipo de discursos que, pese a su innegable valor y legitimidad social, no deja de provocar ciertas sospechas:

El *Testimonio* no deja de ser, por su pretensión de verdad, un género como cualquier otro: no garantiza *per se* –más allá de su valor jurídico– una relación directa o unívoca con la verdad (...). Los testimonios se han vuelto parte de un canon demasiado cómodo: las historias se multiplican sin enriquecerse, como si formaran parte de un único relato en el que el narrador se contenta con repetir, una y otra vez, la misma Historia (2006: 44).

Uniéndose, pues, a las voces que alertan de los excesivos privilegios de los que en la actualidad goza la primera persona del singular, Prividera se propone, sin salirse de los marcos establecidos por ese «giro subjetivo» en el que él generacionalmente se encuentra, entender más que recordar, aunque, como precisa Sarlo, «para entender sea preciso, también, recordar» (2005: 26). Oponiéndose a la simple rememoración –no en vano cita a «Funes, el memorioso», ese personaje de Jorge Luis Borges que padece la imposibilidad del olvido– y a la cansina repetición de una misma historia sobre la dictadura, Prividera se propone con su trabajo dotar de sentido los recuerdos ajenos o, dicho de otro modo, dismantelar críticamente esa concepción hegemónica y monolítica de la memoria y de la historia que ha hecho caer mecánica e indebidamente a la militancia –y a la sociedad en general– en la victimización.

Huir de «la memoria como museo» y de la «memoria como espejismo» (Prividera, 2006: 44) no significa ignorar las ‘voces’ y los ‘ecos’ de la generación que precedió a aquella a la que pertenece el director de *M*. En efecto, en vez de recabar información, opiniones y experiencias de quienes por edad y biografía se le asemejan, Prividera prefiere acercarse a ex militantes y compañeros de trabajo de su madre, quizás porque piensa que en ellos podrá hallar nuevas piezas para ese rompecabezas en el que se ha convertido su investigación. En este aspecto, la escasa participación que Guido, su hermano menor, tiene en el documental es ciertamente significativa. Así, mientras que

su tía Graciela, hermana de su padre, presta testimonio ante la cámara de Prividera con el objetivo de aclarar ciertos capítulos de la biografía y del secuestro de su cuñada, la presencia de Guido en *M* funciona únicamente como débil contrapunto a las declaraciones y reflexiones del realizador y verdadero protagonista de la cinta. De hecho, casi todas las veces que el hijo menor de Sierra aparece en pantalla, se limita a escuchar en sepulcral silencio los soliloquios de Nicolás. Es en su papel de escucha y de productor de «un discurso cauteloso y reticente frente a las revulsivas intervenciones y opiniones de Prividera», que Guido ha sido comparado por cierta crítica con la versión masculina de Ismene, la prudente y conciliadora hermana de Antígona (Amado, 2009: 172). Guido opta por callar; Nicolás por poner el grito al cielo, por denunciar, rebelarse y, al mismo tiempo, exhibirse en un ejercicio no exento de cierta autocontemplación narcisista. Por otra parte, si bien Guido apenas se pronuncia en *M*, el patriarca de la familia está presente únicamente en el fuera de campo de las películas caseras que él mismo filmó durante los años setenta. «El padre es uno de los dos grandes ausentes de *M*, un testigo esencial a quien el director elige omitir de su investigación sin que la película ofrezca ninguna explicación al respecto», le reprocha Luciano Monteagudo a Prividera en una nota sobre el film publicada en *Página/12* (Monteagudo, 2007). La explicación la dará el joven realizador después del estreno de *M*, cuando en una entrevista realizada por Óscar Ranzani para el mismo diario, reconozca lo siguiente: «En este proceso familiar que fue el caso de mi madre, mi padre hizo su propio proceso y él sintió que lo que tenía que hacer lo había hecho. Con mi hermano tomamos la posta» (Ranzani, 2007).

Como ya dijimos a propósito de la discusión entre Prividera y Carri, Marta Sierra era lo que se conocía como un ‘perejil’, esto es, una militante de bajo rango de Montoneros que, en su caso, colaboraba en la escuela del INTA en tareas de alfabetización. Durante la dictadura, fueron los ‘perejiles’ quienes quedaron más desprotegidos y quienes, en consecuencia, sufrieron con más virulencia la represión estatal. Tal y como señala Aguilar, «la división tajante entre aquellos que podían resguardarse –fuera por su historia y experiencia personales, fuera porque desempeñaban una función importante en la organización– y aquellos otros que tenían una relación menos dependiente con Montoneros (...) y que necesitaban mantener su trabajo y continuar con su vida cotidiana, fue insalvable» (2007: 183). En muchos casos denunciados por sus propios compañeros de partido o de trabajo –que o bien veían en

ellos un peligro para su supervivencia (pues podían ser una fuente de información para los militares), o bien simplemente los despreciaban—, los ‘perejiles’ fueron las primeras víctimas de la caída y disolución de Montoneros (Aguilar, 2007: 182). Así lo explicita en el salón de su casa Agustín ‘Tino’ Moglie, un militante de clase obrera, ante Rodolfo Burkart y Verónica Noé, ambos también ex montoneros como él pero de un origen social más acomodado: «De esa gran parte de la juventud (que aniquilaron) hubo traidores de alto nivel ideológico que se fueron al extranjero, que vivieron como reyes y vinieron y que ahora están manejando estratégicamente ciertos hilos que parecían conducir hacia un proceso de mejora», se queja indignado a sus dos invitados —sus «compañeros», como irónicamente anuncia el cartel que Prividera sob reimprime en pantalla—, después de que haya mantenido con ellos una tensa discusión sobre la capacidad —o más bien incapacidad, según su parecer— de Kirchner para gestionar el gobierno³⁵.

Conocedor de las tensiones y delaciones que socavaron el partido en el que militó su madre, Prividera se sumerge en un laberinto de testimonios que divagan, dudan y señalan con el dedo a posibles traidores, pero que en ningún momento parecen ofrecerle una respuesta definitiva a sus interrogantes. Sin embargo, en las entrevistas —convertidas, en algunos momentos, en interrogatorios parecidos a los que lleva a cabo Esteban Buch en *Juan, como si nada hubiera sucedido*—, el cineasta rechaza la emotividad que podría originar tales reencuentros para mostrarse inflexible con los pasos en falso que, inevitablemente, dan todos los que se prestan a hablar frente a su cámara.

La desazón que el relato testimonial provoca en Prividera es de notables dimensiones. Cuando no emiten meras suposiciones de lo que pudo haber ocurrido durante el Proceso, por lo general el círculo de conocidos y familiares de Marta Sierra se cierra en banda y se limita a resguardarse en una versión de la historia inofensiva y superficial. A diferencia de Carri, que reflexiona críticamente acerca de ese testimonio conservador y/o atemorizado a través de la voz de Analía Couceyro, en *M* Prividera prefiere hacer pública su queja —por otro lado muy similar a la de la directora de *Los*

³⁵ Si ‘Tino’ Moglie pone de algún modo en su sitio a Burkart y Noé (según él supervivientes ‘privilegiados’ de la represión, pues pudieron optar por el exilio), la hija del ex ‘perejil’ exhibe también, con sus declaraciones, los puntos flacos de los que adolece su visión de la historia y, en concreto, del peronismo. En efecto, pese a reconocer que Perón terminó echándoles de Plaza de Mayo, la mujer evidencia el fervor que siente por su figura al reconocer que el día en el que el entonces presidente de la República les llamó ‘compañeros’ fue, sin duda, el momento más glorioso de su vida.

rubios— mediante esa especie de diálogo monológico que mantiene con su hermano — quien, casi siempre, lo escucha en silencio. En uno de estos encuentros con Guido — quien, en esta ocasión, queda en un doble segundo plano, pues la cámara no lo enfoca directamente, sino a través de un espejo en el que se refleja— el cineasta desahoga, con las siguientes palabras, su rabia contra las memorias oficiales y oficiosas, esto es, contra la incapacidad de ciertos testimonios —en este caso, el de Rodolfo Burkart— por afrontar con valentía el pasado:

Me encontré finalmente con ese tipo que hacía laburo en el barrio con los militantes de la JP, cerca del INTA. Tenía ese discurso que tienen siempre, eso de «nos mandamos algunas cagadas...». Y cuando uno quiere ahondar en eso de cuáles fueron esas cagadas, te dicen: «No bueno, no es momento de hacer autocritica para no hacerle el juego a la derecha». De ahí lo que les decía era: «Creo que el juego a la derecha se lo hicieron en los setenta. Ser de izquierda es ser autocrítico. Si no sos crítico, sos de derecha». (...) Pero, no, el tipo, no lo sacaba de ahí. Siempre con ese discurso de «no, lo que hicimos lo hicimos convencidos». En todo caso tenés que ver qué hiciste, por qué y cuáles fueron los resultados de lo que hiciste.

Para Prividera, pues, los testimonios de la generación anterior a la suya —aquella que vivió la revolución— optan, en su mayoría, por el silenciamiento de aquello que, o bien puede colocarlos en una situación incómoda, o bien puede obligarlos a asumir viejas responsabilidades a las que han preferido renunciar. Este olvido voluntario se hace explícito en el film con la llamada que Prividera hace a una antigua compañera de trabajo y de militancia de su madre, María Elena González. Cuando, tras varios intentos fallidos, logra localizarla y realizar un primer contacto con ella, ésta rápidamente se niega a hablar del pasado, alegando que su psiquiatra le ha preescrito que, en la medida de lo posible, evite recordar esa época. «No es una cuestión de ‘no, es mi vida privada’ o de ‘no, no tengo ganas de hablar’, tienen que hacerse cargo de su historia», se queja indignado Prividera ante Guido en otro momento del film³⁶.

Paralelamente a estas exposiciones airadas que vierte sobre la mirada atenta de su hermano, Prividera desmantela el estatuto de verdad que tradicionalmente se le ha otorgado a la figura del testimonio a través de una segunda vía: el montaje. Así es, con el fin de cuestionar lo que dicen —y también lo que mantienen en secreto— los testigos,

³⁶ En esta escena es el director de *M* quien se refleja en el espejo, y no Guido. Esta es una de las escenas en la que se hace más patente (pues Prividera aparece duplicado, de espaldas a cámara pero también, y a través de su reflejo, de cara a la misma) el impulso del cineasta de poner constantemente el ‘cuerpo’ en los fotogramas de su documental.

el director de *M* contrapone unas declaraciones con otras de modo que queden a la vista sus puntos de fricción, sus fracturas y, en definitiva, la distancia que media entre unos relatos y otros. La escena más significativa a este respecto es aquella que contempla el testimonio de la directora del centro infantil en el que colaboraba Sierra, Haydée López, quien atribuye a un «tipo soberbio» que trabajaba en el INTA y que se había discutido con la madre de Privera la decisión de haberla delatado a los militares. Sin embargo, una de las profesoras de la escuela de alfabetización, Ana Zimerman, cuyo testimonio Privera va insertando entre las declaraciones de Haydée desconfía precisamente de ella. «Es una cuestión de olfato. Algo tuvo que ver también la de la guardería», sostiene en un momento de su relato. Así pues, del anónimo «tipo soberbio» a la jefa de Sierra, pasando por el marido de su hermana Josefina —sobre el que cae igualmente el manto de la sospecha, esta vez mediante el testimonio de Graciela Privera³⁷—, varios son los nombres que se vinculan a su secuestro y desaparición. La intención con la que éste incluye a todos estos testimonios en su película es la misma con la que, en la primera parte, contemplaba sus visitas fracasadas a los organismos oficiales anteriormente referidos: poner en evidencia las fisuras de la memoria oficial, subrayar las contradicciones constitutivas de las versiones personales de la historia y, en último lugar, pero no por ello menos importante, aludir a la participación culposa de todo el cuerpo social en el complejo entramado de secuestros, desapariciones y asesinatos. «Quería evitar que la investigación pareciera la búsqueda de un culpable. Porque *M* habla de la culpa colectiva. El asesino, como *M* de Lang, es la sociedad. Buscar a *un* culpable es un modo de lavarse las manos», pronuncia a este respecto el realizador en la entrevista publicada en el suplemento «Radar» de *Página/12* (Kairuz: 2007: 7).

Del mismo modo que a Privera no le interesa hallar *un* culpable, tampoco le sirve de mucho conocer el grado de implicación que pudo tener su madre en la lucha armada. De hecho, también en esta parcela de la biografía materna se encuentra con una maraña de contradicciones. Mientras que su tía le asegura que «sabíamos que estaba militando en Montoneros» —e incluso deja al aire la posibilidad de que hubiera sido, según los rumores que corrieron después de su desaparición, «la cabeza de la Zona

³⁷ «Nos enteramos que en la facultad lo llamaban el rata porque había hecho listas», suelta Graciela, refiriéndose al cuñado de Marta Sierra. Y a continuación añade, por si hubiera quedado alguna duda sobre su posible delación: «El marido dijo que Marta tenía la culpa por lo que le había pasado. Lo dijo quince días después de que se la llevaran».

Oeste»—, una antigua e íntima amiga de Sierra, Isabel Gómez, la tilda de «políticamente ingenua» y de alguien incapaz de haber hecho nada que hubiera puesto en peligro la vida de sus hijos. De todo este caos de versiones confrontadas lo único que saca en claro el cineasta es que si su madre realmente se implicó en la militancia setentista lo hizo animada, muy probablemente, por Miguel Villareal, conocido como 'Chufo', un líder montonero que la habría reclutado como militante de base del partido, aprovechándose de la profunda admiración que despertaba en ella. Secuestrado y asesinado en julio de 1978, Chufo es, en palabras de Prividera, el «otro gran ausente» de *M*, «el otro desaparecido» cuya heroicidad y notoriedad pública contrastan con la historia anónima y borrosa de su madre (Monteagudo, 2007).

Si, como vimos, el concepto de responsabilidad colectiva remite de algún modo al film de Lang, los relatos contrapuestos sobre los que descansa el esqueleto narrativo de *M* hay que leerlos bajo la luz de la que ha sido considerada como la obra maestra de Orson Welles, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*). El propio Prividera reconoció en una entrevista tal influencia, comparando la investigación que él emprendió sobre la vida y muerte de su madre con aquella que lleva a cabo en la película de Welles Jerry Thompson, un periodista que, tras la muerte del magnate de la prensa Charles Foster Kane comienza a entrevistar a quienes le conocieron con el fin de averiguar el significado de la última y enigmática palabra que Kane pronunció antes de morir: 'Rosebud' (Kairuz, 2007: 6). Como en el mítico film del cineasta estadounidense, el 'Rosebud' de Prividera es la infancia irrecuperable y, en su caso, violentada y robada por la represión dictatorial. Y, como le sucede al curioso reportero wellesiano, también él se topa, en su recorrido por organismos públicos y relatos testimoniales, con obstáculos físicos y psíquicos que le impiden alcanzar la salida de ese laberinto de la memoria en el que se ha visto obligado a introducirse. Significativa a este respecto es una de las escenas del tercer y último capítulo del documental, en la que Prividera filma la alambrada detrás de la cual discurre el río de La Plata —imagen, como vimos, ciertamente recurrente, por metafórica, en los documentales sobre la dictadura. Se trata 'prácticamente' del mismo plano con el que se abre la película, plagada de carteles y pintadas con prohibiciones («Fin zona de detención», «No pasar») que remiten, a su vez, a ese «No trespassing» que protege el palacio de Kane y que Prividera reproduce en la

pantalla del televisor de su casa³⁸. Y decimos ‘prácticamente’ porque el plano del tercer capítulo tiene una sutil pero crucial diferencia con respecto al de la primera parte. En efecto, en la imagen del comienzo la alabrada aparece desenfocada, mientras que en la del final es el río el que está fuera de foco. Este último plano parece afirmar que «*todavía no salimos del laberinto*» (Aguilar, 2007: 186), que aún quedan muchas *verdades* por sacar a la luz, y que la vida y la muerte de Marta Sierra siguen habitando –y seguirán haciéndolo– en la indefinición y la incógnita.

III. M de Madre

«Los restos de la historia», el segundo capítulo de *M*, se inicia con una escena en la que aparece Prividera despegando de una pared de corcho carteles de películas –como el de *Ultimátum a la Tierra*, cuya banda sonora, recordemos, utilizó Carri en *Los rubios* para una de sus animaciones–, pósters y otro tipo de dibujos e imágenes, la mayoría de ellas de mujeres reales y ficticias –como Rita Hayworth, la *Venus* de Botticelli, *La maja desnuda* de Velázquez o la anciana superviviente de la bomba atómica que destruyó Nagasaki que protagoniza *Rapsodia en agosto* (*Hachi-gatsu no kyôshikyoku*, 1991), de Akira Kurosawa. Sin embargo, todos estos personajes –que, por un motivo u otro, parecen haber inspirado a Prividera–, ahora ceden su lugar en el corcho a un único retrato que lo abarca todo, el de Marta Sierra, que a partir de ese momento se convertirá en el centro neurálgico de esa laberíntica pesquisa que el cineasta emprende en pos de la memoria. Así es, será alrededor de esa imagen venerada que Prividera irá agregando, a lo largo de

³⁸ Si Carri utilizaba la pantalla televisiva para relegar a los testimonios de su película a un segundo plano, Prividera la introduce en su documental como espacio de citación. De hecho, en la primera secuencia del film, y mientras en off oímos fragmentos entremezclados de los testimonios que luego reaparecerán más adelante, Prividera recorre en un *travelling* los distintos aposentos de su casa, habitados por pantallas de distinta índole (dos televisores encendidos pero sin nada que mostrar y una pantalla de ordenador apagada). Este recorrido volverá a repetirse en los minutos finales de la cinta, aunque en este caso el *travelling* es hacia atrás, todos los monitores están apagados y los testimonios han enmudecido por completo, como si ya no tuvieran nada más que aportar a la historia del cineasta. Asimismo, además del ya mencionado plano de *Ciudadano Kane*, en el marco catódico el cineasta reproducirá materiales de distinta procedencia, esto es, desde fragmentos de noticiarios que muestran, en un caso, a Videla saludando a la multitud y, en otro momento, a Perón echando a los montoneros de Plaza de Mayo, hasta trozos de las *home movies* de la familia, pasando por tomas filmadas para la propia película documental. Asimismo, en la escena en la que Graciela Prividera se refiere a la noche del secuestro de Sierra, la pantalla del televisor llega a ocupar todo el plano, aunque en esta ocasión lo único que muestra es una neblina indefinida como la memoria. Tal y como señala Kriger, «nada se puede mostrar acerca de lo siniestro, solo una puesta en abismo que va desvaneciéndose hasta dejar la pantalla negra» (2009: 43).

su película, aquellos recortes periodísticos, mapas, documentos y otros apuntes que vaya recopilando a medida que avance en su imposible y fracasada búsqueda de la verdad.

Sin embargo, este no es el único lugar desde el que Prividera invoca a su madre ausente. En *M* ésta va reapareciendo constantemente, bien sea a través de fotos que el cineasta roba del álbum familiar o de los documentos de identidad y otros carnets de Sierra, bien sea a través de las numerosas películas caseras que el marido de ésta filmó durante los años previos a su fatal e irreversible secuestro. Como muy certeramente señala Aguilar, «es como si, con sus filmaciones y con sus fotos, Marta Sierra hubiese preparado involuntariamente una de las formas de la rememoración: la que le legó a su hijo, que se convirtió en director de cine» (2007: 179). Efectivamente, heredero de una memoria visual que también lo incluye –pues en algunas de esas grabaciones Sierra comparte protagonismo con un pequeño y juguetón Prividera–, el realizador argentino va combinando estas imágenes de un pasado perdido con las que él filmó en 2004 durante su investigación. Con ello consigue hacer de *M* una especie de «*patchwork* estilístico» (Batlle, 2007) que subvierte, con su heterogeneidad de texturas, tiempos y miradas, las expectativas del documental testimonial común, y que, a la vez, resignifica desde su presente lo heredado, esto es, aquello aparentemente fijado e inamovible. Al escudriñar de nuevo –y en esta ocasión para que su mirada quede registrada en su propio documental– todo ese material visual, Prividera logra sumergirse en esa «Historia histórica» a la que se refería Roland Barthes al contemplar el retrato de su madre (1998: 118). Una Historia que, en consecuencia, solo puede constituirse desde esa dosis de abstracción que sólo la distancia puede hacer posible.

Contrariamente a *Los rubios*, cuando el espectador de *M* termina de ver la película descubre que ha llegado a familiarizarse con el aspecto físico y la gestualidad de la madre del director de la misma. Mesurando los momentos concretos en los que él cree conveniente incluir su imagen³⁹, el objetivo último que Prividera persigue con la persistente recurrencia a este corpus fotográfico y audiovisual es, por un lado, deconstruir la memoria familiar que ha recibido como legado –es decir, incorporar su mirada a la mirada del padre que con su cámara registra, a su vez, la mirada de la

³⁹ «Tengo, por ejemplo, tres horas de *home movies* en 8mm, pero opté por utilizarlas en momentos muy precisos y con un sentido concreto, ya que sabía que tenían una carga emocional y una fuerza que hacían necesaria esa dosificación», explica en una entrevista publicada en *El amante* (García, 2007: 32).

madre— y, por el otro, articular una narración en la que el pasado y el presente convivan en el mismo espacio de la película. Porque, como comprobaremos a continuación, recuperar las imágenes de su madre, hacer de ellas una cuidada selección y, finalmente, recomponerlas —a veces expresivamente— en el montaje final de la película es, de algún modo, interrogarse sobre la propia identidad y bucear en las turbias aguas de una memoria que ya no se concibe como algo lineal y fetichizado, sino, más bien, como un complejo entramado de recuerdos e invenciones en continua transformación.

Son dos los momentos que explicitan a la perfección esta superposición de realidades y esta voluntad de Prividera por entablar ese diálogo fantasmal —pero no por ello menos reparador, menos catártico— con su progenitora. El primero sirve para cerrar el segundo capítulo de *M* y para dar paso al siguiente, «El retorno de lo reprimido», en el que, en una clara alusión al método psicoanalítico, el cineasta se adentrará en los recuerdos ajenos para intentar sacar a la superficie aquello que todavía no ha caído en el olvido⁴⁰. En este plano, que, como acabamos de decir, funciona como una especie de puente narrativo, Prividera toma prestada la propuesta fotográfica de Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* y, como ya hiciera también Laura Bondarevsky en *Che Vo Cachai* y Natalia Bruschtein en *Encontrando a Víctor*, proyecta varias fotografías de su madre sobre su semblante. Consigue, así, cumplir un deseo antiguo, el de hacer desaparecer en cierto modo esa insalvable distancia que define y a la vez condiciona todo acto inscrito en la posmemoria. «Mi propio presente, mientras contemplo las fotos: quisiera que alguien me fotografíe en ese instante para guardar, como en una caja china, ese recuerdo. Hasta que la mirada repetida pula la extrañeza y la devuelva a la muerte», escribe en *Restos. Un 'hijo de desaparecidos' en busca de la Historia* (Prividera, 2004). En la primera diapositiva —un retrato en color de una circunspecta Marta Sierra—, el cineasta se coloca frente a cámara, como si además de compartir cuadro con su madre

⁴⁰ Es significativo que Prividera decida titular uno de los capítulos de su película con este sintagma de evidentes connotaciones freudianas. Entendido como el proceso en virtud del cual los elementos reprimidos vuelven a aparecer en la conciencia, como algo extraño y sinsentido que el sujeto debe ahora descifrar, en *M* estas señales borradas «de algo que no tomará valor sino en el futuro» (Braunstein, 2005: 143) no pueden desligarse de la búsqueda de un pasado vago y, en última instancia, inaprensible, que lleva a cabo el cineasta a lo largo de la cinta. De hecho, y en esta ocasión aludiendo a la famosa magdalena de Proust, Prividera protagonizará una escena en la que, internándose en el bosque que rodea la guardería del INTA, tomará una mora y la saboreará esperando, sin éxito, reencontrarse con alguna sensación olvidada. «Me interno lentamente, buscando las moras de mi infancia, y las encuentro fácilmente, y las aprieto entre los dedos y huelo su aroma dulzón buscando el recuerdo, pero no soy Proust y ésta no es mi magdalena...», escribe en *El Ojo Mocho* (2006: 42).

desaparecida, quisiera dejar constancia del innegable parecido que lo une genealógica y genéticamente a ella y que, en palabras de Amado, «parece borrar en revancha la distancia del tiempo y la desaparición» (2009: 171). Tras esta innatural superposición de tiempos y miradas –innatural porque madre e hijo tienen en ella la misma edad–, Prividera se coloca de perfil para poder observar, ahora directamente, los distintos retratos de Sierra que van sucediéndose justo a su lado: Marta en una góndola veneciana, Marta en el campo, Marta de pie, Marta sentada, Marta estirada sobre el césped de un jardín. El cineasta contempla estas imágenes detenidamente, como quien se obceca en que ningún detalle pueda pasarle desapercibido. Con su persistente mirada al haz de luz en el que la silueta de su madre toma forma, Prividera parece querer recuperar algún recuerdo anterior a su desaparición. Porque, como él mismo escribe en *Restos*, cuando se remonta al tiempo que precedió a esa noche fatal, únicamente lo recibe un profundo y silencioso vacío:

Siempre perseguí la idea de hallar un recuerdo verdadero, único, luminoso. Un recuerdo que pudiera contener tu rostro. El rostro de mi madre mirándome a los ojos (pero no el que me mira desde las fotografías sino el otro, casi tangible en la imaginación cuando se cierran los ojos). No tengo recuerdos anteriores a 1976. Sin la idea del inconsciente y el mecanismo de la ‘represión’ me hubiera sido incomprensible no tener un solo recuerdo de mi madre, ningún recuerdo de mi vida antes de su desaparición: hasta que entendí por qué esa vida había desaparecido con ella. No tengo recuerdos porque en todos ellos debe habitar M. (No hay recuerdos, sino una vaga y constante nostalgia, una atemporal extrañeza.) (Prividera, 2004).

Asimismo, todas estas imágenes que, desde esa «vaga nostalgia» se invocan en *M*, conforman la refutación a ese «Nada que ver» que el cineasta había impreso en pantalla en los primeros minutos del film –una frase que Prividera extrae de una entrevista de Zorreguieta, en la que éste afirma que el secuestro de la bióloga del INTA no tuvo «nada que ver conmigo». Así es, ese legado visual que el realizador hereda de su madre le impele a seguir mirando o, como sostiene Aguilar, a ver más de lo que la sociedad por lo general permite ver a quien intenta cuestionarla (2007: 181). No por casualidad *M* termina precisamente con un compendio similar de imágenes robadas al pasado, en este caso imágenes en movimiento que Prividera observa desde un conmovedor fuera de campo.

La segunda secuencia de *M* en la que el presente se funde, casi indiscerniblemente, con el pasado, tiene lugar justo antes de «Epílogos» y denota el carácter netamente

construido de la memoria⁴¹. Igual que en el caso anterior, también aquí el cineasta prescinde de las palabras para ‘comunicarse’ con esa gran ausencia que su madre significa. Con el propósito de poner su cuerpo en el lugar que ocuparía quien ya no existe físicamente, quien se ha vuelto intangible para siempre, Prividera regresa al escenario en el que se filmó una de las muchas películas caseras de su familia: la orilla de ese pequeño mar que es el gran Río de La Plata. *M* incluye el fragmento en el que, de pie y únicamente acompañada por su marido, que la filma, Marta Sierra clava su mirada en el ir y venir apacible del agua. Casi cuarenta años después de que la investigadora, militante y madre quedara inmortalizada por la cámara de 8 mm., su hijo vuelve a ese lugar y también se deja filmar en silencio. De pie, como Sierra, y pensativo, Prividera observa el movimiento del agua, quizás la misma que tanto tiempo atrás captó la atención de quien le dio la vida. Así, si a lo largo de *M* hallamos numerosas referencias a otras películas –desde *Ciudadano Kane* a *M* de Lang–, en esta íntima representación o ‘remake’ de la *home movie* anteriormente descrita, el joven realizador cita a una memoria familiar que él sólo puede recordar en segundo grado, esto es, a través de las imágenes que de ella ha heredado. Porque, como él mismo, cinéfilo empedernido, reconoce en una entrevista, «el cine es el arte fantasmático por excelencia y nos devuelve esos fantasmas en toda su dimensión» (Ranzani, 2007). También en esto se convierte *M*: en una especie de conjuro hecho para y en honor a los ausentes.

⁴¹ Sebastián JF Russo relaciona esta concepción de la memoria como construcción con el dibujo que aparece en el cartel de la película de Prividera. Allí, la *M* de su título aparece impresa sobre una pieza de Leggo, «una pieza encastrable, pieza de un *armado*» que remite, claramente, al esfuerzo de su director «por un re-entramar (re-construir) identidades, en tanto piezas entrelazables de un rompecabezas complejo, y eminentemente trágico» (Russo, 2007).

CONCLUSIONES

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

Hablar de la memoria (o más bien de la posmemoria) sobre la última dictadura militar argentina labrada por lo que hemos convenido en llamar ‘segunda generación’ es tener presente manifestaciones artísticas, políticas, culturales y comunicativas como el *escrache*, el *Teatro x la identidad* o el trabajo fotográfico de jóvenes como Lucila Quieto, Clara Rosson o Inés Ulanovsky. Sin embargo, paralelamente a estas producciones de (pos)memoria, en la última década se han producido varias producciones cinematográficas que dan cuenta, en su mayoría desde un punto de vista claramente subjetivo, del trabajo de duelo de un sector de la población marcado por una orfandad que lo empuja, consecuentemente, a iniciar una triple labor:

- En primer lugar, de denuncia frente a la impunidad, pues, especialmente los documentales protagonizados por militantes o simpatizantes de H.I.J.O.S. sirven de altavoz de las demandas que tanto dicha entidad como otras que aglutinan a familiares de víctimas de la última dictadura están llevando a cabo para conseguir una completa reparación jurídica de los crímenes cometidos durante esos años.

- En segundo lugar, de homenaje –pero también de confrontación o cuestionamiento– con respecto a los desaparecidos y los supervivientes del Proceso, en tanto que muchos de estos jóvenes realizadores rastrean en sus películas la trayectoria vital y revolucionaria de sus progenitores, por lo general asesinados por el operativo militar del régimen.

- Y, finalmente, de búsqueda identitaria de unos orígenes sesgados por el terror totalitario. En referencia a este último aspecto, debemos recordar que, protagonizados y/o dirigidos muchos de ellos por huérfanos de padre (Andrés Habegger, María Inés Roqué, Natalia Bruschtein), de madre (Nicolás Prividera, Benjamín Ávila), o de ambos (Albertina Carri), los documentales sobre los que hemos reflexionado en páginas anteriores registran un tipo de problemáticas estrechamente vinculadas con las relaciones de filiación y con una historia familiar que contiene muchas de las respuestas a los grandes interrogantes que han perseguido a estos cineastas-hijos desde su más temprana infancia.

La mirada que esta generación sustenta es, repitámoslo, aquella que imprime todas las obras labradas desde la posmemoria. Así es, los cineastas a los que nos hemos referido en el tercer bloque de esta investigación nacieron en Argentina o bien pocos años antes del golpe de Estado, o bien ya durante el periodo de dictadura –como es el caso de Laura Bondarevsky, nacida en 1979. Todos ellos pertenecen, por tanto, a esa generación que, como ellos mismos reconocen, «nació demasiado tarde o demasiado temprano» (Prividera, 2006: 40) para poder sentirse parte de algo; una generación, en definitiva, que vivió esos

años o bien desde la candidez de la infancia o desde el desapego de una incipiente adolescencia. Como señala Alejandra Almirón en el dossier sobre *El tiempo y la sangre*, su única película realizada hasta la fecha, «crecimos a la sombra de quienes habían marcado un camino único, que ya no era posible transitar y con la inequívoca sensación de que ya estaba todo hecho» (Almirón, 2003). Sin embargo, pese a su pasiva participación en los hechos históricos o, quizás, precisamente como reacción a su débil papel en la Historia, al alcanzar o incluso superar la edad en la que sus padres sufrieron el horror de la tortura, la desaparición o el exilio, sintieron con una urgencia insospechada la necesidad de hacer visibles las cicatrices de un pasado profundamente arraigado en su presente como adultos.

Generación formada en una cultura predominantemente audiovisual, no es de sorprender que ésta recurra de modo tan insistente al lenguaje cinematográfico para echar luz a su infancia y a los años previos a su nacimiento, y para, en última instancia, encauzar esa memoria lejana en un decir implícita o explícitamente político. Tal y como apuntamos en referencia a las narrativas producidas por hijos de víctimas mortales y supervivientes del Holocausto, también en el contexto de la Argentina postdictatorial la imagen –y, en el caso que nos concierne, aquella específicamente videográfica y cinematográfica– se convierte en uno de los soportes por excelencia para vehicular las ausencias, los interrogantes y los descubrimientos que sobre la dictadura han hecho y siguen haciendo estos jóvenes realizadores. Fotografías familiares, películas caseras, animaciones, entrevistas filmadas y escenas con una evidente y cuidada puesta en escena se conjugan en mayor o menor grado en todas las películas referidas en nuestro corpus. Conjugando, pues, lo legado (el álbum familiar, las cartas de los padres, las historias o versiones y relatos que conservan y les regala la generación anterior), con lo genuinamente propio (los recuerdos personales, pero también las ficciones y fabulaciones elaboradas como explicación y bálsamo al exilio y a la pérdida del ser querido), estas producciones convierten el lenguaje audiovisual en el medio por excelencia para describir y pensar el horror.

Los documentales que han captado nuestra atención a lo largo de estas páginas huyen en su mayoría de las representaciones realistas que abundan en la ficción cinematográfica, en el reportaje televisivo y en el documental cinematográfico tradicional de corte histórico. En efecto, si bien se insertan dentro de los marcos del cine documental, lo hacen precisamente moviéndose por sus bordes, esto es, jugando con la maleabilidad de un lenguaje que en los últimos años se ha abierto a la invención de formas y a la multiplicidad de registros –del poético al reflexivo, del descriptivo al intertextual, del solemne al paródico,

del neutro al autobiográfico. Se trata de una tendencia que no es ni mucho menos exclusiva del panorama documental argentino, sino que trasciende, como vimos, sus fronteras y se extiende en otros contextos en los que también está empezando a considerarse natural aproximarse al pasado traumático –esto es, a lo que, según para quien, puede presentarse como indecible o difícilmente representable– a través del juego, la experimentación y el pastiche de formatos y narrativas cinematográficas. Asimismo, el abaratamiento de los costes de producción y la flexibilidad que permite el soporte digital explican en parte que muchos de los integrantes de esta ‘segunda generación’ –formados en su mayoría en escuelas de cine– elijan la mirada documental como opción creativa a la hora de representar la última dictadura argentina y, en general, la memoria y la historia de acontecimientos sellados por la violencia institucional. Siguiendo la estela de muchos de los documentales reflexivos, poéticos y performativos que se han estrenado en los últimos años –desde *Six O’Clock News* (Ross McElwee, 1996) a *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2004) y *Z32* (Avi Mograbi, 2008), pasando por los trabajos de Rea Tajiri, Aleksandr Sokurov o Naomi Kawase, entre muchos otros–, los cineastas que encabezan nuestro corpus reclaman un espectador activo que sea capaz de convertir su lectura del texto fílmico en una puerta abierta a nuevas discusiones e interrogantes.

Las películas que constituyen esta especie de subcategoría que es el ‘cine de los hijos’ tienen el mérito de no haber pasado desapercibidas dentro del panorama cinematográfico contemporáneo (argentino e internacional), un contexto que, a su vez, se inserta dentro de una sociedad que, sobresaturada de informaciones y mensajes audiovisuales como está, ha vuelto con insistencia y no sin cierta melancolía su mirada hacia el pasado. Como demuestra nuestra investigación, la relevancia que estas producciones han adquirido en esta coyuntura se explica por varios motivos. En primer lugar, porque ponen de relieve los vacíos y los obstáculos que, inevitablemente, vuelven opaca toda transmisión de experiencias y conocimientos –y más todavía si la nitidez y exactitud de los mismos está amenazada por una distancia temporal y vivencial como la que separa a estos jóvenes de la violencia totalitaria. En efecto, bien sea planteando las dificultades de la rememoración de modo dialógico –como sucede en *(h) historias cotidianas*, *Panzas*, *Che Vo Cachai* o *Nietos (identidad y memoria)*–, bien sea haciéndolo mediante la inclusión de una primera persona poliédrica, fragmentada o profundamente turbada –como la que protagoniza *En memoria de los pájaros*, *Papá Iván*, *El tiempo y la sangre*, *Encontrando a Víctor* o *M*–, o bien sea, finalmente, reivindicando los olvidos y las mentiras de una memoria por fuerza incompleta mediante

recreaciones animadas del pasado o a través de una puesta en escena más cercana a lo ficcional que a lo fáctico –como ocurre en *Los rubios*, *La fe del volcán* o *Diario argentino*–, lo cierto es que todas las películas documentales que forman parte de nuestro corpus trabajan la memoria como un problema. Documentales de búsqueda o *works in progress* filmicos –especialmente aquéllos firmados por hijos de desaparecidos, pues allí los realizadores tratan de colmar una ausencia que es esencialmente ontológica–, en ellos la consecución de una verdad única y unívoca no puede ser más que una falacia o, dicho de otro modo, el certificado de defunción de un proyecto que nunca puede darse por cerrado y que persigue un final que de antemano se sabe abocado al fracaso. Así lo simbolizan las escenas con las que concluyen algunos de estos metrajes: las composiciones con fotografías y *home movies* de un tiempo irrecuperable subrayan el sentimiento de duelo e impotencia que abate a Roqué y Bruschtein y que enfurece a Prividera en los finales de *Papá Iván*, *Encontrando a Víctor* y *M*, mientras que, en solitario o acompañados, los personajes que protagonizan *Los rubios* y *La fe del volcán* se alejan caminando por una senda cuyo final la cámara no puede, ni literal ni metafóricamente, registrar.

Otra de las aportaciones que debemos señalar del cine documental en el que se ha centrado la presente investigación tiene que ver, de algún modo, con esa ‘crisis de los metarrelatos’ a la que nos referimos en el primer bloque de la investigación –una crisis que es intrínseca al cambio epistemológico que supuso el posmodernismo y que, en el caso que nos concierne, hizo explotar la historiografía tradicional en una multiplicidad de voces originales y heterogéneas. Es precisamente desde este lugar –esto es, desde lo nuevo, lo diverso y también desde lo emotivamente personal– que las creaciones de esta generación se enfrentan –a veces tímidamente, otras veces de manera frontal– a las grandes narrativas que, desde el fin de la dictadura, han dominado la opinión pública argentina. En efecto, puliendo el texto fílmico a partir de ese giro subjetivo que, como vimos, se ha convertido, en las últimas décadas y a nivel internacional, en una fuente y una modalidad de primer orden a la hora de reflexionar sobre el mundo histórico, los cineastas de nuestro corpus han logrado humanizar la figura del revolucionario desaparecido, esto es, han conseguido sacarla del pedestal de héroe incuestionable o de víctima inocente y despolitizada al que la habían confinado los relatos ‘oficiales’ sobre el Proceso –como son, por poner sólo un par de ejemplos, películas como *Cazadores de utopías* o textos como el *Nunca Más*. Las obras engendradas dentro de esta Argentina de la postdictadura son capaces de transformar esa ‘memoria heredada’ –esa memoria colectiva, por lo tanto– en un rico entramado de

memorias individuales (o de posmemorias) que, en tanto que íntimamente personales, se postulan como un decir único, intransferible y, en algunos casos, sumamente creativo. «Nadie habla del fracaso del proyecto», se queja Carri en una entrevista, refiriéndose al silencio que hasta ahora ha guardado la memoria oficial con respecto a los conflictos internos que socavaron la lucha armada en la que participaron sus padres (2007: 114). «Creo que la verdadera memoria es la que está presente en los actos cotidianos, más allá de los aniversarios y las fechas», escribe Prividera en *Restos* (2006: 165), reivindicando un compromiso de lo social con lo inmediato, del pasado con el presente diario, de lo histórico con lo privado. Películas como *Los rubios* o como *M* se atreven, pues, a sacar a la luz rencillas, traiciones y pasajes secretos de la memoria y de la historia que hasta entonces habían estado custodiados por quienes sobrevivieron al terror totalitario, esto es, por una generación que todavía hoy considera que destapar esa parcela del pasado puede reabrir antiguas heridas y provocar daños irreparables y excesivos.

«Creo que nosotros, mi generación, pudimos tomar la herencia de manera menos solemne y desarticularla, probarse los vestidos de la abuela y bailar con ellos. En cambio para su generación eso fue más difícil, ya que son como los hermanos mayores que se quedaron con la llave del arcón donde la abuela guardaba los vestidos y deben velar por ellos para que nada les pase», sostiene Carri haciendo alusión a la inédita labor de investigación que la generación a la que ella pertenece está llevando a cabo con el fin de recuperar lo silenciado y reprimido ya no sólo por el poder represivo de la Junta Militar, sino por las propias víctimas de la misma (2007: 115). De esta expresa voluntad de ruptura y distanciamiento que la cineasta bonaerense enuncia en esta cita se desprende, asimismo, una evidente imbricación de lo trágico (el secuestro, la tortura, la desaparición, la orfandad) con lo irónico e inclusive con lo burlesco. Así es, si los artífices del *escrache* se disfrazan e inventan rimas paródicas para denunciar y poner en evidencia a quienes siguen impunes, algunos de los realizadores de nuestro corpus –y aquí Carri sería, de nuevo, el caso más flagrante en este sentido– se enfundan pelucas (Carri, pero también los personajes de Poliak), gabardinas (Prividera) o trajes de buzo (Pérez García) para interpretarse a sí mismos y para evidenciar las fallas e incertidumbres del conjunto social en el que se inscriben. Asimismo, y respecto a este último punto merece la pena recordar que esta reivindicación del ‘disfraz’ como mecanismo para, paradójicamente, ‘desenmascarar’ las contradicciones del mundo histórico es uno de los rasgos definitorios del documental performativo –al que se adscriben, sin duda alguna, los nombres que acabamos de mencionar–, un tipo de

metraje que, precisamente mediante dicha explicitación de lo mediado, de lo subjetivo y de lo irremediamente artificial (y artificioso), cuestiona y reflexiona sobre los códigos y convenciones utilizadas por el cine para representar la realidad.

Quizás los documentales que más se alejarían del planteamiento de la directora de *Los rubios* sean los de Habegger, Bondarevsky y Ávila, en tanto que, como vimos, en ellos impera un discurso ideológicamente muy similar al que defiende H.I.J.O.S. Protagonizados exclusivamente por hijos de desaparecidos –y en el caso del trabajo de Ávila, también por sus abuelas–, (*h*) *historias cotidianas*, *Che Vo Cachai*, *Panzas y Nietos (Identidad y memoria)* están vehiculados por una voz, por lo tanto, más bien institucional y colectiva, por muy crítica que sea con las políticas desarrolladas desde el Estado en lo que se refiere a la lucha por «la Memoria, la Verdad y la Justicia» (lema que protagoniza las marchas tanto de la agrupación anteriormente referida, como las que organizan Madres y Abuelas de Plaza de Mayo). Así es, siendo como son documentales formalmente más convencionales, en tanto que se estructuran fundamentalmente en el recurso de la entrevista, los proyectos cinematográficos de Habegger, Bondarevsky y, especialmente, de Ávila, incluyen un tipo de intervenciones testimoniales que no confrontan el posicionamiento y el accionar de la generación anterior con la acritud y la contundencia con la que sí lo hace el resto de trabajos de nuestro corpus que también han sido dirigidos por huérfanos de la violencia institucional. Ello no quita, sin embargo, que estas ‘posmemorias en tercera persona’ hagan ingresar igualmente lo político en lo privado, la historia en lo cotidiano y, siendo más precisos, las demandas de memoria y de justicia en el duelo personal e intransferible tanto de sus realizadores como de sus protagonistas.

Siguiendo con las contribuciones del cine de los ‘descendientes de la dictadura’ –aportaciones todas ellas que lo distinguen no sólo de las películas que sobre el mismo tema ha realizado la generación anterior, sino también, en un sentido lato, lo distancia del cine convencional en general (esto es, aquél que controla los circuitos habituales de producción, exhibición y distribución)–, debemos ahora destacar el hecho de que, pese a constituir un crisol de voces singulares y heterogéneas –pues son diversas las fórmulas y las estrategias narrativas que los encauzan–, todas estas películas tienen un denominador común. En efecto, exceptuando las que no están firmadas por hijos de desaparecidos y/o exiliados –esto es, los que conforman esa especie de posmemoria ‘en segundo grado’ gestada por Golder, Poliak, Almirón y Pérez García–, todos los trabajos realizados y protagonizados por quienes perdieron al padre, a la madre (o a ambos) durante el régimen militar –como si la

magnitud del horror se hiciera más punzante en las expresiones culturales de quienes la sufrieron en carne propia— apelan a la problemática de la identidad; o, siendo más concretos, se refieren al intento de reconstruir un origen obturado por el terror totalitario y carcomido, consecuentemente, por las faltas, los huecos y las ausencias irremplazables que habitan, con persistencia, en el presente cotidiano de sus respectivos creadores. Ya sea desde la neutralidad de una tercera (que también es primera) persona del plural —el ‘ellos’ y el ‘nosotros’ de *(b) historias cotidianas, Che Vo Cachai, Panzas y Nietos (Identidad y memoria)*—, o bien sea desde la performatividad de una primera persona del singular herida por el zarpazo de la orfandad —el ‘yo’ de *Papá Iván, Encontrando a Víctor, Los Rubios y M—*, bajo estas obras fílmicas late la necesidad vital de recuperar del olvido apellidos e historias de íntima familiaridad. Rememoraciones de una infancia difuminada por el transcurrir de los años o por el golpe traumático de la violencia extrema, anécdotas de una militancia que ninguno de ellos entiende pero que la mayoría respeta y, en definitiva, relatos de un pasado que por fin se exhibe con todas sus contradicciones y ambigüedades, convergen en estas películas a la manera de mágicas e inesperadas revelaciones que se incorporan, enriqueciéndola, a la memoria vicaria de estos cineastas. Pese a verse obligados a convivir con el desconsuelo de no poder comprender ni recomponer plenamente lo que les sucedió a sus padres o a los de sus compañeros de generación, Habegger, Bondarevsky, Ávila, Roqué, Bruschtein, Carri, Prividera (y, aunque en menor grado, también Golder, Poliak, Almirón y Pérez García) se obstinan en trabajar un texto que sea, a la vez que una vía de regreso a los orígenes (a la casa del pasado, al nombre y la norma del padre o de la madre), la escalera que los conduzca a su propio reino, es decir, a ese lugar regido ya no por el peso de la herencia, sino por la libertad de pensamiento y de acción. En él podríamos decir que culmina y se resuelve definitivamente ese sepelio por el que tan apasionadamente sacrificó su vida Antígona, pues, al mismo tiempo que con sus películas rinden tributo al padre o madre desaparecidos (esto es, circunscriben en ellas su duelo), también lo entierran bajo la escritura (la suya) que las protagoniza. En efecto, como hemos visto es muy común que en estos documentales los hijos busquen materializar, por una vía u otra, ese anhelado encuentro con el padre que la violencia estatal les arrebató para siempre. Unos, como Bruschtein y Prividera, lo hacen recurriendo al juego de superposiciones de cuerpos e imágenes ideado por Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia*; otros (la mayoría) optan por desempolvar el álbum familiar y/o las antiguas cajas de películas caseras (imágenes, todas ellas, que embalsaman una felicidad remota e idealizada); otros tantos, como Roqué y, de nuevo, Bruschtein, recuperan la

palabra escrita que les dejó el progenitor antes del abandono definitivo; o, finalmente, los menos, como Carri, delegan ese diálogo fantasmal a la interpretación de una actriz o al espacio paracinematográfico de un libro que contiene esas cartas y fotografías de sus padres que, en cambio, optó por no mostrar en el film. Sin embargo, sea cual sea el camino elegido para reunirse con la intangible figura de esos *íntimos extraños* que son los padres desaparecidos, el gesto que habita en estos documentales es muy parecido: explorar los mapas del pasado para reafirmarse en tanto que generación distinta (y en algunos casos también distante) a la que castigó la fuerza militar. Incorporando el testimonio explícito de hijos pidiéndole cuentas al padre o la madre ausentes (y aquí se listan la película de Almirón y las que integran las ‘posmemorias en tercera persona’ de nuestro índice), o sumándose a la asunción posmoderna de que la forma artística también debe trabajarse críticamente (y aquí tendrían cabida desde los documentales performativos de Roqué, Bruschtein, Carri y Prividera, al ejercicio experimental de Golder), los films sobre los que acabamos de reflexionar tienen mucho de provocación y de querella. Querella contra quienes ya no están; querella contra quienes les hicieron desaparecer; querella contra quienes, desde el conformismo o el miedo, lo permitieron; y querella, finalmente, contra quienes defienden una memoria que se restringe a la superflua ampulosidad de los aniversarios y al insípido beneplácito de los monumentos.

Por otra parte, y aunque relacionado con todo lo que hemos dicho hasta ahora, el trabajo obcecado que esta segunda generación lleva a cabo para alzar su cosmovisión personal de los años de plomo, explica en parte que las iniciativas que de él se han desprendido en la última década hayan atentado contra las prácticas, posicionamientos y políticas de la memoria más establecidas en el acontecer social contemporáneo. De modo paradigmático en *Los rubios* y *M*, los ejercicios de posmemoria que hasta ahora nos han preocupado cuestionan, desde uno u otro ángulo, la creencia de que recordar es una tarea fácil, transparente y colmada de sentido. Si Carri confina a los testigos en un minúsculo monitor televisivo, si Prividera incorpora en su metraje las decepciones con las que topa en su recorrido por instituciones y archivos, o si Roqué subraya los retrocesos, contradicciones, atascamientos y balbuceos de quienes tratan de brindarle su versión de los hechos, es, esencialmente, para poner en evidencia las sinuosidades y dificultades del recuerdo. A ninguno de ellos les interesa hablar del pasado en sí, esto es, de los pormenores de un tiempo que, por lo demás, biográficamente no los incluye, sino más bien de la enorme dificultad para evocarlos, para re-presentar lo que allí se dio cita. De hecho,

podemos decir que, en mayor o menor grado, todos estos documentales –producidos no por casualidad y sin excepción en el siglo XXI– se suman a todas aquellas concepciones que entienden la *mimesis* como *poiesis* –esto es, la representación del pasado no como sustitución fidedigna del mismo en el presente, sino como creación activa y en constante evolución según el contexto y el momento histórico desde el que esa ‘reconstrucción’ se lleva a cabo.

Mientras que Habegger, Bondarevsky, Ávila y Almirón se animan –aunque por motivaciones distintas– a recoger la palabra de un grupo social (el de los hijos de desaparecidos) hasta entonces poco ‘escuchado’ por la opinión pública, Roqué, Bruschtein y, sobre todo, Carri y Prividera van más allá e incorporan a esa voz –pues su genealogía también está abrumada por la sombra de la desaparición– reclamos que, según el caso, van desde lo estrictamente personal a lo definitivamente público. Sin necesidad de recurrir a la entrevista científica o una rigurosa investigación historiográfica sobre lo sucedido en los años setenta, las películas de estos huérfanos impugnan, desde la experiencia personal, la imagen acomodaticia y dicotómica que de esa época ha predominado en la memoria colectiva de la Argentina democrática. Así, reivindicando un relato que ponga en crisis por fin aquellas lecturas de la historia de la dictadura que la perciben simplemente como un capítulo protagonizado por parejas de contrarios (víctimas y verdugos, inocentes y culpables, guerrilleros y militares, buenos y malos), los cineastas que nos han ocupado a lo largo de estas páginas ponen a circular ese contundente e inevitable legado de un modo que les permite, precisamente, resignificarlo subjetiva y novedosamente. No queremos decir con ello que esta generación ponga en duda o relativice, ni mucho menos, la injustificable criminalidad de la represión totalitaria, sino que aquello que ponen bajo el conciso y escrupuloso cristal de su lupa es, más bien, el casi siempre intachable retrato que quienes sobrevivieron hacen de los muertos. De ello se deriva, en definitiva, que nudos conceptuales como ‘justicia’, ‘militancia’, ‘verdad’, ‘traición’, ‘desaparecidos’ o ‘historia’ adquieran un nuevo matiz en estas piezas audiovisuales, pues, al sentido calcificado que tradicionalmente se les confiere, se suma la fresca e inquisitiva reformulación de una generación que constantemente interpela a su predecesora. Así, y aunque lo hagan tímidamente, los hijos que protagonizan (*b*) *historias cotidianas*, *Panzas*, *Che Vo Cachai*, *Nietos (identidad y memoria)* y *El tiempo y la sangre* cuestionarán la necesidad de una lucha cuyo desenlace los privó del amor paterno; por su parte, Bruschtein y Roqué acudirán a familiares y, en el caso de la autora de *Papá Iván*, también a ex militantes, para saldar cuentas con un interlocutor (su padre) que ya no puede responderles más que a través de maltrechas

fotografías y viejas cartas; y, finalmente, Carri y Prividera pondrán entre la espada y la pared a una sociedad que si no evade abiertamente su parte de culpa en el desencadenamiento de la represión, se limita a engordar una memoria acrítica y estereotipada de la misma –una memoria institucional, en definitiva, que no ha querido ir más allá de las primeras medidas reparatorias ejecutadas durante la transición.

Las sospechas, inquietudes y cuestionamientos que estos trabajos plantean y que los vuelve, en nuestra opinión, mucho más críticos y reflexivos que los que, bien desde una voluntad didáctica, bien desde el imperativo de la nostalgia, ha firmado la generación que protagonizó la resistencia contra el poder de los militares, no afecta únicamente a la voz o voces que los vertebran, sino también, como veremos, a la forma fílmica propiamente dicha, esto es, al recipiente que las modula y les confiere volumen y relieve. En efecto, hablar de estos documentales requiere tener presentes unos modos de representación que, aunque no podríamos catalogar como ‘nuevos’ dentro del cine documental contemporáneo tomado en su conjunto, algunos de ellos han supuesto una profunda regeneración y reformulación de los parámetros expresivos y narrativos del cine precedente. De hecho, no es para nada baladí que el trabajo de Carri, por ejemplo, haya sido considerado como el paradigma del nuevo documental político argentino, adquiriendo unas cotas de notoriedad y visibilidad públicas parecidas a las que en otro tiempo y en otras circunstancias alcanzó *La hora de los hornos*. Asimismo, gran parte de los títulos que conforman nuestro corpus han sido incluidos en lo que, desde mediados de los años noventa, se conoce, tal y como ya apuntamos en páginas anteriores, como Nuevo Cine Argentino. Integrado por realizadores muy jóvenes y muy dispuestos a dotar la producción cinematográfica nacional de nuevos nombres, formas y contenidos, las películas que desde los años noventa han engrosado esta etiqueta han convertido el cine argentino en un referente de prestigio en el ámbito cinematográfico internacional.

Dirigidas en su mayoría por realizadores graduados en escuelas de cine, y algunas de ellas apuntaladas por el respaldo de la crítica y los festivales nacionales e internacionales, las producciones sobre las que aquí hemos reflexionado desafían, siguiendo muchos de los postulados imperantes en las corrientes estéticas posmodernas, las convenciones y clichés del documental clásico. Así, en dichas películas podemos hallar, en primer lugar, una reapropiación crítica de los materiales de archivo, así como un explícito cuestionamiento de la instancia testimonial. Carri priva de nombre propio (y en ocasiones también de voz) a los amigos de sus padres que participan en su película y se niega a dar de sus progenitores la

imagen definida y consoladora que, según ella, ofrece el álbum familiar; Roqué y Bruschtein ponen en evidencia las trampas inherentes a todo relato a través de la confluencia en sus documentales de testimonios contradictorios que incluso llegan a poner en crisis –sobre todo en el caso de *Papá Iván*– la imagen heroica que comúnmente se tiene del desaparecido; Prividera, Golder y Almirón transforman artísticamente las películas caseras que han heredado e imprimen en ellas su subjetividad de hijo y cineasta, en el primer caso, de artista experimental, en el segundo, y de montadora, en el tercer caso; Habegger, Ávila y Bondarevsky recuperan imágenes de archivo de carácter mediático producidas en un tiempo que generacionalmente no les pertenece para confrontarlas con la intimidad y naturalidad de los relatos y fotografías gestados al calor del espacio familiar; y Pérez García, finalmente, incluye discursos de Perón y apariciones diversas de otros presidentes de la Nación para conformar un texto que en ciertos pasajes alcanza elevadas cotas de comicidad. Así pues, si, como dijimos, estos realizadores heredan la ‘lengua del padre’ para hacer con ella un idioma nuevo y personal, hacen lo propio con las convenciones de un tipo de cine tradicionalmente vinculado a una concepción eminentemente pedagógica de la historia.

Por otro lado, si bien la contaminación de lo real y lo imaginario resulta hasta cierto punto característica del lenguaje cinematográfico –tal y como así lo señalamos en el capítulo dedicado a teoría del cine documental–, la disolución de la frontera entre géneros se manifiesta con una fuerza peculiar en gran parte de los títulos de nuestro corpus. De este modo, a la incorporación de la voz en primera persona, muchos de los trabajos que han protagonizado esta investigación comportan la violación de otra prohibición inherente al documental más convencional: la inclusión de ciertas estrategias y técnicas ficcionales. Actores que representan a los cineastas (Analia Couceyro haciendo de Carri en *Los rubios*, Mónica Donay interpretando el papel de una especie de *alter ego* de Poliak en *La fe del volcán*), cineastas que se inscriben en sus producciones y que actúan en ellas –en algunos casos elaborando personajes de evidentes connotaciones ficcionales– (de nuevo Carri y Poliak, pero también en este caso Prividera, Pérez García, Bruschtein y Roqué), juegos narrativos que tienen en cuenta escenas de animación ejecutadas por Playmobils (*Los rubios*) o dibujos y pinturas (*El tiempo y la sangre*, *Panzas*), testimonios cuya memoria contiene más de imaginación que de recuerdo (*Papá Iván*, *En memoria de los pájaros*), o, finalmente, alusiones y guiños intertextuales al mundo de la ficción literaria, teatral o cinematográfica (*M*, *Los rubios*, *El tiempo y la sangre*, *Panzas*), son todos ellos elementos que contribuyen en estas cintas a reforzar la idea de que el documental es un texto permeable que no puede más que

organizarse como relato, como re-presentación, como performación. Efectivamente, conscientes de habitar un presente incompleto, fragmentario y vicario en el que la subjetividad no puede más que construirse desde la escisión y la falta, estos cineastas han convertido la fabulación en un ingrediente imprescindible a la hora de hacer pública su palabra y su particular visión del mundo y de la historia.

Del *escrache* a la instalación fotográfica, de Andrés Habegger a Albertina Carri –y en esta franja, delimitada por una ‘memoria agujereada’, por el duelo y la ausencia, por el recuerdo infantil y por el olvido en mayúsculas (aunque también por la urgencia de tomar la cámara y registrar la realidad social), se ubicarían el resto de cineastas argentinos de ‘segunda generación’ anteriormente citados–, de la pregunta por la identidad y los orígenes a la reformulación personal de la historia y la memoria heredadas, de la pesquisa en sentido estricto a la experimentación elevada al máximo nivel, del documental como arma fundamentalmente política al cine entendido como herramienta de introspección y autoconocimiento, de la ‘posmemoria airada’ a la ‘posmemoria en tercera persona’, de la estética del *found footage* o de las *home movies* a la omnipresencia testimonial, del homenaje al desaparecido a la interpelación directa a la generación anterior, los artefactos culturales con los que en la última década los ‘hijos’ han tratado de evocar un pretérito para ellos irresolublemente imperfecto, por fortuna no ha parado de crecer. Y decimos por fortuna porque este tipo de producciones documentales ha logrado encauzar lo político en unas formas de representación que, además de originales, recurren a temáticas marcadamente personales –como serían la constitución de la subjetividad o las relaciones familiares– sin desvincularse de la reflexión sobre un capítulo de la historia que sigue condicionando el presente de todo el corpus social argentino. Pese a haber sido tachados de ingenuos, frívolos o excesivamente egocéntricos, lo cierto es que las ‘posmemorias’ que han conseguido fraguar estos jóvenes realizadores con su labor cinematográfica están logrando calar en amplios sectores de la ciudadanía. La performación, la ironía, el fracaso, el viaje interior y la experimentalidad que nutre la filmografía de todos ellos no es incompatible, más bien al contrario, con la honestidad que debe conllevar toda aproximación crítica al pasado –y más cuando éste viene acompañado por la violencia y el trauma. Con ella esta segunda generación ha logrado afianzar una voz que, pese a no sustentarse tanto en la rotundidad del eslogan político como en la afectividad del discurso familiar, propone una ‘verdad’ igualmente válida de las acciones, decisiones y discursos de la Argentina de los años sesenta y setenta. Seguiremos observando cómo ese nuevo decir va enriqueciendo los

trabajos por la memoria de la dictadura que, sin duda, perdurarán en la Argentina del futuro; unas iniciativas éstas que, como la que aquí provisionalmente concluimos e igual que los ‘finales’ de las películas que han centrado nuestro interés, deben quedar abiertas a nuevas propuestas y, sobre todo, a sucesivas generaciones.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

BIBLIOGRAFÍA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

FUENTES PRIMARIAS

I. Textos literarios y testimoniales

- ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ANGUITA, Eduardo; CAPARRÓS, Martín. *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978*. Buenos Aires: Norma: 1997-1998.
- AUSTER, Paul. *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- BAYER, Osvaldo; D'ALOISIO, Fabián; NÁPOLI, Bruno. *Ventana a la Plaza de Mayo: las Madres y Osvaldo Bayer: crónicas de Osvaldo Bayer en el periódico Madres de Plaza de Mayo, 1984-2006*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. *Una muerte muy dulce*. Barcelona: Edhasa, 1989.
- BOMBARA, Paula. *El mar y la serpiente*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- BONASSO, Miguel. *El presidente que no fue. Biografía de Héctor Cámpora*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. «Funes, el memorioso, Borges», en BORGES, Jorge Luis. *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. Pp. 51-55.
- BRUZZONE, Félix. *76*. Buenos Aires: Tamarisco, 2008.
- _____. *Topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- CELAN, Paul. *Amapola y memoria*. Madrid: Hiperión, 1994.
- CERRUTI, Gabriela. *Herederos del silencio*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- CONADEP. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- CHAVES, Gonzalo; LEWINGER, Jorge. *Los del 73. Memoria montonera*. La Plata: De La Campana, 1998.
- CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.
- DIANA, Marta. *Mujeres guerrilleras. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. París: Galilee, 1977.
- FAULKNER, William. *¡Absalón, absalón!*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- FINGUERET, Manuela. *Barbarie y memoria. Fragmentos literarios del Holocausto y de la dictadura militar*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1999.
- GELMAN, Juan; LAMADRID, Mara. *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- GRASS, Günter. *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años*. Barcelona: Paidós.

- HESSE, Herman. *Demian*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- H.I.J.O.S. «Pensar el escrache. 9 hipótesis para la discusión», en *HIJOS*. Núm. 10. Vol. 6. Buenos Aires, 2001. Pp. 35-37.
- HOFFMAN, Eva. *After such Knowledge: Memory, History and Legacy of the Holocaust*. Nueva York: Public Affairs, 2004.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Una carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Consejería de Cultura, 1996.
- KERTÉSZ, Imre. *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder, 2002.
- _____. *Fiasco*. Barcelona: El Acantilado, 2003.
- _____. *Diario de la galera*. Barcelona: El Acantilado, 2004.
- KLÜGER, Ruth. *Seguir viviendo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- LANZMANN, Jacques. *Le Têtard*. París: Magnard, 2002.
- LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Aleph Editores, 2000.
- _____. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 2003.
- MARTINI, Juan Carlos. *La vida entera*. Buenos Aires: Legasa, 1987.
- MILLER, Nancy K. *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- MOLLOY, Sylvia. *En breve cárcel*. México D. F.: Alfaguara, 2005.
- MONTAIGNE, Michel De. *Ensayos I*. Madrid: Cátedra, 2001.
- OESTERHELD, Héctor Germán. *El Eternauta*. Buenos Aires: Norma, 2008.
- OROZCO, Olga. *También la luz es un abismo*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- PLATÓN. *Fedro*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- PRIVIDERA, Nicolás. *Restos. Un 'hijo de desaparecidos' en busca de la Historia*. Inédito. Buenos Aires, 2004.
- ROBLES, Raquel. *Perder*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- ROTH, Philip. *Patrimonio. Una historia verdadera*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- SAER, Juan José. *Nadie nada nunca*. Barcelona: Destino, 2003.
- SEBALD, W. G. *Vértigo*. Madrid: Debate, 2001.
- _____. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. *Los anillos de Saturno. Una peregrinación inglesa*. Madrid: Debate, 2003.
- SEMPRÚN, Jorge. *El largo viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- _____. *Mal et modernité. Suivi de «...Vous avez une tombe au creux des nuages...»* (1990). París: Éditions Climats, 1995.
- _____. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- _____. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- _____. *Aquel domingo*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- SEOANE, Ana; RUIZ, Héctor. *La Noche de los Lápices*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2004.
- _____. *Edipo Rey*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

- SOLANAS, Fernando. «El viaje. Carta a los espectadores», en *Página Oficial de Pino Solanas*.1992. Disponible en http://www.pinosolanas.com/el_viaje_info.htm. [Fecha de la última consulta: 25 de octubre de 2008].
- SORIANO, Osvaldo. *No habrá más penas ni olvido*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Barcelona: Mondadori, 2007.
- SUÁREZ CÓRICA, Andrea. *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonios acerca del genocidio*. Avellaneda: Ed. de La Campana, 1996.
- TWAIN, Mark. *El príncipe y el mendigo*. Barcelona: Punto de Lectura, 2005.
- VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- VV. AA. *Teatro abierto 1981: teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- VV. AA. *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2002 y 2004*. Buenos Aires: Teatrolaidentidad, 2005.
- VV. AA. *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2005 y 2007*. Buenos Aires: Teatrolaidentidad, 2008.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2006.

II. Reseñas, noticias y notas de prensa

- ALARCÓN, Cristian. «Zorreguieta, la dictadura y los secuestros del INTA», en *Página/12* [Edición digital]. Sábado, 31 de marzo de 2001. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/2001/01-03/01-03-31/pag19.htm>. [Fecha de la última consulta: 5 de junio de 2008].
- BATLLE, Diego, «Reconstrucción de un hecho. El documental *M* y otras perlas del festival», en *La Nación* [Edición digital]. Martes, 13 de marzo de 2007. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=890812. [Fecha de la última consulta: 2 de mayo de 2009].
- BERNADES, Horacio. «'La fe del volcán', de Ana Poliak. La tortura de los recuerdos», en *Página/12*. [Edición digital]. Viernes, 1 de noviembre de 2002. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/espectaculos/6-12205-2002-11-01.html>. [Fecha de la última consulta: 23 de abril de 2009].
- _____. «Los desaparecidos, una investigación familiar», en *Página/12* [Edición digital]. Jueves, 24 de abril de 2003. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/espectaculos/6-19225-2003-04-24.html>. [Fecha de la última consulta: 17 de junio de 2008].
- _____. «'Crónica de una fuga'. Pormenores de una huida increíble», en *Página/12* [Edición digital]. Jueves, 27 de Abril de 2006. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-2401-2006-04-27.html>. Fecha de la última consulta: 19 de diciembre de 2007].
- _____. «Con verdad y pimienta. 'Diario argentino', documental en primera persona de Lupe Pérez García», en *Página/12* [Edición digital]. Jueves, 17 de julio de 2008. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10651-2008-07-17.html>. [Fecha de la última consulta: 5 de julio de 2009].
- BLEJMAN, Mariano. «El libro de la buena memoria se convirtió en un best-seller», en *Página/12* [Edición digital]. Domingo, 28 de noviembre de 2004. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/cultura/7-44148-2004-11-28.html>. [Fecha de la última consulta: 15 de marzo de 2008].
- _____. «Cómo rastrear el pasado en Morón», en *Página/12* [Edición digital]. Viernes, 23 de abril de 2004. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/espectaculos/6-34458-2004-04-23.html>. [Fecha de la última consulta: 8 de enero de 2009].
- BONAFINI, Hebe, «Las madres en primera persona. Conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988 por Hebe de Bonafini, Presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo», en *Página Oficial de la Asociación Madres de Plaza de Mayo*, Disponible en <http://www.madres.org/asociacion/showit.asp?act=3>. [Fecha de la última consulta: 26 de noviembre de 2008].
- CABRERA, Hilda. «El renovado ejercicio de la memoria. 'Teatro por la Identidad', a ocho años de su primera temporada», en *Página /12* [Edición digital]. Sábado, 15 de noviembre de 2008. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-11969-2008-11-15.html>. [Fecha de la última consulta: 4 de agosto de 2009].

- CARRI, Albertina; ÁVILA, Benjamín; COSTA, Antonella; MILSTEIN, Pablo; LUDIN, Norberto. «El cine sobre la dictadura. Los chicos crecen», en *Página/12* [Edición digital]. Domingo, 11 de septiembre de 2005. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2498-2005-09-12.html>. [Fecha de la última consulta: 22 de mayo de 2007].
- DELFINO, Emilia. «Victoria Ruiz recuperó a su hermana», en *Perfil* [Edición digital]. Domingo, 1 de junio de 2008. Año III Núm. 0265. Disponible en <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0386/>. [Fecha de la última consulta: 17 de septiembre de 2009].
- DURÁN, Cecilia. «Albertina Carri, una de las nuevas figuras del Nuevo Cine Argentino», en *La Jornada Jalisco*. Viernes, 14 de marzo de 2008. México. Pág. 3.
- EICHELBAUN, Carlos. «Ezeiza, una masacre premonitoria», en *Clarín.com.*, 20 de junio de 2003. Disponible en <http://www.clarin.com/diario/2003/06/20/p-01301.htm>. [Fecha de la última consulta: 19 de febrero de 2007].
- ESCARDÓ, Julieta. «Tarde (o temprano)», en *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 2006. Disponible en http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/clara_rosson/critica.html. [Fecha de la última consulta: 3 de diciembre de 2008].
- GARCÍA, Lorena. «Argentinos en tiempo de documental», en *La Nación* [Edición digital]. Viernes, 26 de abril de 2002. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=391580. [Fecha de la última consulta: 15 de noviembre de 2006].
- GENTILE, Laura. «Historia de tres países», en *Clarín (Espectáculos)*. Miércoles, 1 de octubre de 2003. Pg. 3.
- LANZMANN, Claude. «Holocauste, la représentation impossible», en *Le Monde*. 3 de marzo de 1994. Pp. 1-7.
- LERER, Diego. «La fábula de la reconstrucción», en *Página/12* [Edición digital]. Jueves, 23 de octubre de 2003. Disponible en <http://www.clarin.com/diario/2003/10/23/c-00909.htm>. [Fecha de la última consulta: 5 de abril de 2009].
- LÓPEZ, Fernando. «Para entender la propia historia», en *La Nación* [Edición digital]. Jueves, 23 de octubre de 2003. Pág. 7.
- MARABOTTO, Eva. «La exportación del escrache», en *Clarín.com*. Domingo, 14 de febrero de 1999. Disponible en: <http://www.clarin.com/suplementos/zona/1999/02/14/i-01401e.htm>. [Fecha de la última consulta: 31 de enero de 2007].
- MONTEAGUDO, Luciano. «Rabia por un pasado siempre presente. 'M', de Nicolás Prividera», en *Página/12* [Edición digital]. Jueves, 30 de agosto de 2007. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7462-2007-08-30.html>. [Fecha de la última consulta: 13 de septiembre de 2009].
- PÉREZ LLAHÍ, Adrián. «Tracción a sangre, de Albertina Carri», en *Cinecropolis, la ciudad del cine alternativo*. Noviembre de 2008. Año IV. Disponible en http://www.cinecropolis.com/estrenos/traccion_a_sangre.htm. [Fecha de la última consulta: 14 de noviembre de 2009].

- PRIETO, Carolina. «Lucila Teste presenta Hija de la Dictadura Militar. Un monólogo del dolor», en *Página/12* [Edición digital]. Lunes, 26 de enero de 2009. Disponible en: <http://www.Página12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/10-12671-2009-01-26.html>. [Fecha de la última consulta: 27 de agosto de 2009].
- RANZANI, Óscar. «Viaje a los orígenes del horror», en *Página/12* [Edición digital]. Martes, 9 de octubre de 2007. Disponible en <http://www.Página12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7892-2007-10-09.html>. [Fecha de la última consulta: 2 de mayo de 2008].
- S/f. «Bioteatro, Mariana Eva Pérez», en *MU. El periódico de lavaca*. Agosto de 2008. Año 2. Núm. 21. Pp. 16-17.
- _____. «Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantea HIJOS», en *MU. El periódico de lavaca*. Agosto de 2008b. Año 2. Núm. 21. Pp. 2-7.
- _____. «Nada se pierde. Lucila Quieto», en *MU. El periódico de lavaca*. Agosto de 2008c. Año 2. Núm. 21. Pp. 22-23.
- SIETECASE, Reynaldo. «Réquiem para los escraches», en *Diario Crítica de la Argentina* [Edición digital]. Jueves, 10 de julio de 2008. Disponible en: <http://criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=7795>. [Fecha de la última consulta: 7 de diciembre de 2008].
- ULANOVSKY, Inés. «Sobre 'Fotos tuyas'», en *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 2006. Disponible en http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/clara_rosson/critica.html. [Fecha de la última consulta: 23 de octubre de 2007].
- VAN RIPER, Frank. «Muriel Hasbun and the Layering of Memories», en *Camera Works* [Edición digital]. Marzo 2004. Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/040304.htm>. [Fecha de la última consulta: 2 de noviembre de 2008].

III. Entrevistas

- ASTUTTI, Mariana; MORICONI, Lorena; PIEDRAS, Pablo. «Bajo el volcán. Diálogo con Ana Poliak», en *Revista Xanadú*. Año IV. Núm. 5. [Edición digital]. Jueves, 12 de septiembre de 2002. Disponible en <http://revistaxanadu.8m.com/poliak.htm>. [Fecha de la última consulta: 1 de abril de 2008].
- BIANCO, Ana. «Se estrena el documental (h) historias cotidianas. La mirada de aquellos niños», en *Página /12*. Miércoles, 21 de marzo de 2001. Pág. 31.
- _____. «Lupe Pérez García habla de su Diario Argentino, que se estrena mañana. ‘Soy una hija del peronismo’», en *Página /12*. Miércoles, 16 de julio de 2008. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10646-2008-07-16.html>. [Fecha de la última consulta: 12 de septiembre de 2009].
- BLEJMAN, Mariano. «El estreno de ‘Nietos’, un documental sobre la identidad y la memoria: ‘Yo quería saber a quién me parezco’», en *Página /12*. Sábado, 20 de marzo de 2004. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-32982-2004-03-20.html>. [Fecha de la última consulta: 1 de abril de 2008].
- _____. «Laura Bondarevsky, directora de ‘Che Vo Cachai’. Los hijos cuentan la historia», en *Página/12*. Miércoles, 24 de septiembre de 2003. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25865-2003-09-24.html>. [Fecha de la última consulta: 11 de noviembre de 2008].
- CÁCERES, José David. «Entrevista a Carla Subirana», en *Miradas de cine. Revista de actualidad y análisis cinematográfico*. Año VIII. Núm. 88. Julio de 2009. Disponible en <http://www.miradas.net/2009/07/actualidad/entrevista-carla-subirana.html>. [Fecha de la última consulta: 2 de octubre de 2009].
- CARBONARI, Patricia. «Entrevista a Lucía Cedrón», en *Fotograma.com*. Jueves, 15 de mayo de 2003. Disponible en <http://fotograma.com/notas/yodirector/3116.shtml>. [Fecha de la última consulta: 23 de septiembre de 2009].
- CASTORI, Gabriela. «Entrevista a Estela Carlotto», en *El Mensajero*. Núm. 3, 1999. Disponible en <http://www.chasque.net/umbrales/rev110/estela.html>. [Fecha de la última consulta: 10 de enero de 2008].
- DOMÍNGUEZ, Norma. «Una ‘hija’ en su viaje a la semilla». En *Swissinfo.ch. Noticias suizas al ritmo del mundo*. Marte, 28 de octubre de 2003. Disponible en <http://www.swissinfo.ch/spa/archive.html?siteSect=883&sid=4384771&ty=st>. [Fecha de la última consulta: 20 de marzo de 2008].
- GARCÍA, Jorge. «Hay que salir de lo personal para tratar de entender la historia», en *El amante*, núm. 179. Buenos Aires, Abril 2007, Año 16. Págs. 31-34.
- GUTIÉRREZ, Elena. «Con Andrés Habegger. La mirada singular en busca de la historia», en *Liberación. Miscelánea sueca*. Viernes, 20 de mayo de 2005. Disponible en <http://www.liberacion.press.se/anteriores/anteriores2/050520/sueca/elena.htm>. [Fecha de la última consulta: 28 de noviembre de 2008].
- IVACHOW, Liliana Laura. «Las formas de la memoria. Entrevista con María Inés Roqué», en *El Amante*. Núm. 148. Agosto de 2004. Pp. 22-23.

- KAIRUZ, Mariano. «La Pesquisa». *Radar. Página/12*. Núm. 552. Domingo, 18 de marzo de 2007. Pp. 4-7.
- LERER, Diego. «Entrevista a Benjamín Ávila», en el DVD de *Nietos (Identidad y memoria)*. Fecha de lanzamiento: 21 de abril de 2005.
- LOMA, Pedro. «'Nietos', de Benjamín Ávila», en *Cómo hacer cine*. Lunes, 20 de diciembre de 2004. Disponible en www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1020&id_cat=3. [Fecha de la última consulta: 5 de febrero de 2008].
- MORENO, María. «El libro de ésta», en *Página/12*. Viernes, 23 de marzo de 2007. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-23.html>. [Fecha de la última consulta: 25 de octubre de 2009].
- NORIEGA, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.
- PACHECO, Carlos. «Gabriela Cerrutti: ¿Soy tan distinta de los tipos que cometieron el genocidio?», en *La Maga*. Miércoles 9 de julio de 1997. Pp. 36-37.
- PEÑA, Fernando Martín. «La llave del arcón. Entrevista de Fernando Martín Peña», en CARRI, Albertina. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Buenos Aires IX Festival Internacional de Cine (BAFICI), 2007. Pp. 109-115.
- QUINTANA, Ángel. «'Diario argentino'. Ser argentina y poder contarlo», en *La vanguardia* (Suplemento 'Culturas'). 2 de mayo de 2007. Pág. 27.
- RANZANI, Óscar. «Nicolás Prividera habla de 'M', el documental sobre la historia de su madre desaparecida», en *Página/12*. Lunes, 27 de agosto de 2007. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-7426-2007-08-27.html>. [Fecha de la última consulta: 8 de enero de 2009].
- SANTILLÁN, Juan José. «Teatro: Entrevista a Lucila Teste. Un drama en primera persona», en *Clarín.com*. Viernes, 30 de enero de 2009. Disponible en <http://www.clarin.com/diario/2009/01/30/espectaculos/c-01002.htm>. [Fecha de la última consulta: 13 de octubre de 2009].
- SCHOLZ, Pablo. «Necesitaba contar esa ausencia. Entrevista con Albertina Carri», en *Clarín.com*. Jueves, 23 de octubre de 2003. Disponible en <http://www.clarin.com/diario/2003/10/23/c-00801.htm>. [Fecha de la última consulta: 4 de mayo de 2007].
- S/f. «'Che vo cachai', de Laura Bondarevsky», en *CHC, Como hacer cine*. Lunes, 29 de septiembre de 2003. Disponible en http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=381&id_cat=6. Fecha de la última consulta: 6 de abril de 2008].
- SOTO, Moira. «El arte de servir preguntas (una entrevista con Andrés Binetti y Paula López)», en *Página/12. Suplemento Las 12*. Viernes, 22 de junio de 2007. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3429-2007-06-25.html>. [Fecha de la última consulta: 27 de julio de 2009].
- VILLA, Socorro. «Andrés Habegger (con h de hijo)», en *El Leedor.com. Sitio de cultura*. Jueves, 29 de marzo de 2001. Disponible en http://www.leedor.com/notas/ver_notas.php?Idnota=480. [Fecha de la última consulta: 7 de septiembre de 2009].

IV. Catálogos y dossiers de prensa

ALMIRÓN, Alejandra. *El tiempo y la sangre (argumento, motivación de la directora y motivación de la protagonista de la historia)*. 2003. Inédito.

BERNINI, Emilio. *M. Catálogo*. Buenos Aires, 2007.

BRODSKY, Marcelo; CAPARROS, Martín; GELMAN, Juan. *Buena Memoria*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2006.

CHÉROUX, Clément (dir.). *Mémoire des Camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. París: Marval, 2001.

GOLDER, Gabriela; DENEGRÍ, Andrés (Curs.). *Ejercicios de memoria - Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)*. Buenos Aires: MUNTREF (Museo de la Universidad de Tres de Febrero), 2006.

PÉREZ GARCÍA, Lupe. *Diario argentino, un film documental de Lupe Pérez García*. Dossier de prensa. 2006. Disponible en www.diarioargentino.net.

QUIETO, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Turín: Angolo-Manzoni, 2000.

ULANOVSKY, Inés. *Fotos tuyas*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2006b.

FUENTES SECUNDARIAS

I. Monografías y estudios críticos

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- AGUADO, Anna (ed.). *Mujeres, regulación de conflictos sociales y cultura de la paz*. Valencia: Universitat de València, 1999.
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AGUILAR, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza, 2008.
- ALONSO, Rodrigo y TRAQUINI, Graciela. *Buenos Aires Video X. Diez años de video en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones ICI, 1999.
- AMADO, Ana y DOMÍNGUEZ, Nora (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- AMADO, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- ANDÚJAR, Andrea; D'ANTONIO, Débora y DOMÍNGUEZ, Nora (et. al.). *Historia, género y política en los 70'*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005.
- APEL, Dora. *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2002.
- ARANDA, Daniel; ESQUIROL, Meritxell; SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (eds.). *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: UOC, 2009.
- ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 2001.
- _____. *Ensayos de comprensión 1930-1954: escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*. Madrid: Caparrós Editores, 2005.
- _____. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- ARFUCH, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- ARFUCH, Leonor; CATANZARO, Gisela (comp.). *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- ARÓSTEGUI, Julio. *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- _____. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma. *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Maidenhead/ Nueva York: Open University Press, 2008.
- BALDERSTON, Daniel; WILLIAM FOSTER, David (et. al.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.
- BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración en el discurso irónico en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

- BAER, Alejandro. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas & Siglo XXI España Editores, 2005.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993.
- BAUDUCCO, Gabriel. *Hebe, la otra mujer*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1997.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París: Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus, 1982.
- _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1998.
- BERGER, Alan L. *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- BERNADES, Horacio; LERER, Diego y WOLF, Sergio (eds.). *New Argentine cinema: themes, auteurs and trends of innovations / Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires: FIPRESCI/Tatanka, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- BLAUSTEIN, Eduardo; ZUBIETA, Martín. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- BORDWELL, David; CARROL, Noël (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BORELLO, Rodolfo A. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Dowehouse, 1991.
- BORNAND, Marie. *Témoignage et fiction. Les récits de reescapes dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Ginebra: Librairie Droz, 2004.
- BOUSQUET, Jean-Pierre. *Las locas de la Plaza de Mayo*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1980.
- BRAUNSTEIN, Néstor A. (ed.). *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. México: Siglo XXI, 2005.
- BREA, José Luis. *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Ad Hoc, 2004.
- BURKE, Peter (ed.). *Formas de hacer Historia*. Alianza Editorial: Madrid, 1993.
- BUSTOS, Gabriela. *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- CAMOU, Antonio; TORTI, María Cristina; VIGUERA, Aníbal (coords.). *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- CAMPO, Javier; DORADO, Christian (comps.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007.
- CARRI, Albertina. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Buenos Aires IX Festival Internacional de Cine (BAFICI), 2007.
- CARRI, Roberto. *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue, 2001.
- CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

- CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute, 2007.
- CIRIA, Alberto. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.
- CRUZ, Manuel (comp.). *Hacia dónde va el pasado. El provenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós: 2002.
- CRUZ, Manuel. *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- CUEVAS, Efrén; MUGUIRO, Carlos (eds.). *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner [The man without the movie camera. The cinema of Alan Berliner]*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.
- DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Buenos Aires: Melusina, 2004.
- DA SILVA CATELA, Luzmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen, 2001.
- DE ÍPOLA, Emilio. *La bamba. Acerca del rumor carcelario y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- DE LA IGLESIA, Alicia. *Autobiografía y ficción en la novela española actual: J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
- DEL ALCÁZAR, Joan; TABANERA, Núria; SANTACREU, Josep M. (et.al). *Historia Contemporánea de América* Libro. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. París: Seuil, 2000.
- DÍAZ DEL MORAL, Juan. *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Antecedentes para una reforma agraria*. Madrid: Alianza, 1969.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminares (Teatralidades, performances y política)*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUPLÁA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria, 1996.
- ESPAÑA, Claudio (Dir.). *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- _____. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- FARHI, Andrés. *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2005.
- FELD, Claudia. *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.

- FIRBAS, Paul; MEIRA MONTEIRO, Pedro (eds.). *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Princeton: Universidad de Princeton, 2006.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York: Routledge, 1992.
- FERRO, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- FOSTER, David William. *Buenos Aires: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando E. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fund. Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2005.
- GOCIOL, Judith; INVERNIZZI, Hernán. *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- GRANT, Barry Keith; SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- GUELERMAN, Serio J. (comp.). *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- GUGELBERGER, Georg M. (ed.). *The Real Thing*. Durham: Duke University Press, 1996.
- GUNDERMANN, Christian A. *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. París: Albin, 1994.
- _____. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.
- HARTMAN, Geoffrey H. (Ed.). *Holocaust Remembrance: The Shapes of memory*. Oxford: Blackwell, 1994.
- HIGHT, Craig; ROSCOE, Jane. *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne (ed.). *The Family Gaze*. Hannover: University Press of New England, 1999.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- IRAZÁBAL, Federico. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (y debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- JAKUBOWICZ, Eduardo; RADETICH, Laura. *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2002.
- JELIN, Elizabeth (comp.). *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas "in-felices"*. Buenos Aires: siglo XXI, 2002.

- JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión..* Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2005.
- JELIN, Elizabeth; SEMPOL, Diego (comps.). *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- JELIN, Elizabeth; KAUFAM, Susana G. (comps.). *Subjetividad y figuras de la memoria.* Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2006.
- JUHASZ, Alexandra; LERNER, Jesse (eds.). *F is for phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture.* Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America.* Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (Ed.). *Escritura autobiográfica y géneros literarios.* Jaén: Universidad de Jaén, 1999.
- LEFRANC, Sandrine. *Políticas del perdón.* Valencia, Universitat de València, 2004
- LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* Barcelona: Paidós, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros escritos.* Trad. cast. de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LEWKOWICZ, Ignacio. *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez.* Buenos Aires: Paidós, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos.* Barcelona: Anagrama, 2006.
- LISS, Andrea. *Trespassing through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust.* Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press: 1998.
- LÓPEZ RIERA, Elena. *Albertina Carri. El cine y la furia.* Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto valenciano del audiovisual Ricardo Muñoz Suay), 2009.
- LORENZANO, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura.* México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen.* Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.
- LOUREIRO, Ángel G. (coord.). *El gran desafío. Feminismos, autobiografía y postmodernidad.* Madrid: Editorial Megazul-Endymion, 1994.
- LOUREIRO, Ángel G. *The ethics of autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- LURY, Celia. *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity.* Londres: Routledge, 1998.
- LYOTARD, Jean François. *La condición posmoderna.* Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- LYPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos,* Barcelona: Anagrama, 2006.
- MACÓN, Cecilia (coord.). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina.* Buenos Aires: Ladosur, 2006.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino.* Barcelona: Laertes, 2005.
- MARÍN, Juan Carlos. *Los hechos armados. Un ejercicio posible.* Buenos Aires: CICSO, 1984.

- MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival Internacional de Cine de Las Palmas; Madrid: T&B Editores, 2008.
- MATE, Reyes. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta, 2003.
- MILLÁN, Francisco Javier. *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine; Huelva: Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.
- MILLER, Toby; STAM, Robert (eds). *Film and theory. An anthology*. Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. *Autobiografía y ficción en la novela española actual: J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999.
- MORAN, James M. *There's no place like video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- MUGUIRO, Carlos: *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Pamplona, 2006.
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- _____. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. *Introduction to Documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- NICOLADZÉ, Françoise. *La lecture et la vie. Oeuvre attendue, oeuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*. París: Gallimard, 2002.
- NINO, Carlos Santiago. *Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire. I: La République*. París: Gallimard, 1984.
- NORIEGA, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic editorial, 2009.
- NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente (comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- OBERTI, Alejandra; PITTALUGA, Roberto. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: Ediciones el Cielo por Asalto, 2006.
- OREJAS, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y fin de siglo*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine, 2005.
- ORTEGA, María Luisa. *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio, 2007.
- OUBIÑA, David (comp.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Barcelona: Paidós, 2003.
- PAGET, Derek. *No Other Way to Tell It: Dramadoc/docum drama on Television*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- _____. *Miradas desinbibidas. El nuevo documental iberoamericano (2000-2008)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ministerio de Cultura, 2009.
- PAULINELLI, María Elena (coord.). *Cine y dictadura*. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2006.
- PENA, Jaime (ed.). *Historias Extraordinarias: El Nuevo Cine Argentino - 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- PEÑA, Fernando Martín; VALLINA, Carlos Vallina. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- PEÑA, Fernando Martín. *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente*. (Vol. I y II). Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Muñoz Suay), 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PLANTINGA, Carl. *Rethoric and representation in nonfiction film*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- RANGIL, Viviana. *Otro punto de vista. Mujer y cine en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge/Afi Film Reader, 1993.
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RICOEUR., Paul. *Historia, memoria, olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- RICHARD, Nelly (comp.). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Chile: Ed. Cuarto Propio, 1998. Pp. 28-50.
- _____. *Políticas y estéticas de la memoria: Ponencias*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- _____. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- ROBIN, Regine. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.
- ROMANO, Susana; ARÁN, Pampa Olga; *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 2005.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. *Sociedad democrática y política democrática en la Argentina del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- ROSENTHAL, Alan; CORNER, Joseph (eds.). *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- ROZITCHNER, León. *El terror y la gracia*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press, 1999.

- SABORIDO, Jorge; DE PRIVITTELLIO, Luciano. *Breve historia de la Argentina*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Cátedra: Madrid, 2006.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi; HISPANO, Andrés (Ed.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- _____. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). París: Gallimard, 1985.
- SATARAIN, Mónica (comp.). *Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (et. al.). *Feminismo holístico: de la realidad a lo real*. Barcelona: Ministerio de Asuntos Sociales; Instituto de la Mujer, 1994.
- SICHEL, Berta (et. al.). *Postverité.*, Murcia: Centro Párraga, 2003. Pp. 222-264.
- SILVA, Hernán (ed.). *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- _____. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- _____. *Estilos radicales*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- SURIANO, Juan (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- TOLEDO, Teresa (coord.). *Cine-Ojo el documental como creación*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.
- _____. *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECl, Casa América, 2002.
- _____. *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*. San Sebastián: 51º Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003.
- TORNER, Carles. *Sboab: una pedagogia de la memòria*. Barcelona: Proa, 2002.
- TRAVERSO, Enzo. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder, 2001.
- _____. *La violencia nazi. Una genealogía europea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- VAN ALPHEN, Ernst. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- VAREA, Fernando Gabriel. *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*. Rosario: Municipal de Rosario, 2006.
- VATTIMO, Gianni (et. al.). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1991.

- VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- VV. AA. *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Norma, 1995.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les juifs, la mémoire et le présent*, París: La Découverte, 1991.
- VV. AA. *Seminario Medios y Dictadura. Del 17 al 19 de octubre de 2001*. Buenos Aires: La Tribu, 2003.
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- WALDMAN, Diane; WALKER, Jane. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- WARD, Paul. *Documentary. The margins of reality*. Londres: Wallflower, 2005.
- WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio (dir.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.
- WHITE, Hyden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1985.
- _____. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. París: Plon, 1998.
- WINSTON, Brian. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. Londres: British Film Institute, 2006.
- WOLF, Sergio (comp.). *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.
- YOUNG, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.

II. Capítulos de libro y artículos en revistas especializadas

- AGUADO, Txetxu. «Contener la desaparición y la ausencia: Fotografía y memoria en W.G Sebald», en *Quimera. Revista de literatura*. Núm. 274, 2006, Pp. 20-25.
- AGUILAR, Gonzalo. «Maravillosa melancolía. ‘Cazadores de utopías’: una lectura desde el presente», en MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007., 2007. Pp. 17-32.
- _____. «Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera», en SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007b. Pp. 171-187.
- ALBERCA, Manuel. «En las fronteras de la autobiografía», en LEDESMA PEDRAZ, Manuela (Ed.). *Escritura autobiográfica y géneros literarios. Jaén: Aula de Literatura Comparada. II Seminario. Escritura autobiográfica*. Jaén: Universidad de Jaén, 1999. Pp. 53-76.
- ALONSO, Mauricio. «Los rubios: otra forma, otra mirada», en SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007. Pp. 157-169.
- ALTAMIRANO, Carlos. «Montoneros», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 55, Agosto 1996. Pp. 1-9.
- ÁLVAREZ, Daniel Francisco. «El ‘campo’ sigue vivo. Una interpretación socioeconómica del Holocausto», en *Historia Actual On-Line*. Núm. 1. Primavera de 2003. Pp. 13-26.
- AMADO, Ana. «Cine argentino. Cuando todo es margen», en *Pensamiento de los Confines*, Núm. 11. Buenos Aires: Diótima/ UBA, Septiembre de 2002. Pp. 87-95.
- _____. «Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción», en AMADO, Ana y DOMÍNGUEZ, Nora (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Pp. 45-82.
- _____. «Ceremonias secretas. Los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia», en *Revista de Crítica Cultural* (Dossier: “Vanguardias políticas y radicalismos estéticos en América Latina”). Núm. 28, Santiago de Chile, Junio 2004b. Pp. 14-21.
- _____. «La política-ficción en el nuevo documentalismo. Cine de la herida y la barbarie», en *Lezama*. Año 1, 03. Buenos Aires, junio de 2004c. Pp.18-22.
- _____. «Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia», en ANDÚJAR, Andrea; D’ANTONIO, Débora y DOMÍNGUEZ, Nora (et. al.). *Historia, género y política en los 70’*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. Pp. 221-240.
- _____. «Escenas de post-memoria», en *Pensamiento de los Confines*, núm. 16. Buenos Aires: junio 2005b. Pp. 113-122.
- AMIGO, Roberto. «Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos desaparecidos», en *Razón y Revolución*. Núm. 1. Otoño de 1995. Reedición electrónica. Disponible en <http://razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf> [Fecha de la última consulta: 13 de septiembre de 2008].

- APREA, Gustavo. «El cine político como memoria de la dictadura», en SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007. Pp. 91-106.
- ARFUCH, Leonor. «Álbum de familia», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 56. Diciembre de 1996. Pp. 6-11.
- ARTHUR, Paul. «Jargons of Authenticity (Three American Moments)», en RENOV, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge/Afi Film Reader, 1993. Pp. 108-134.
- ATTIE, Shimon. «The Writing on the Wall, Berlin, 1992-93: Projections in Berlin's Jewish Quarter», en *Art Journal*. Vol. 62. Otoño de 2003. Pp. 75-83.
- BAER, ALEJANDRO. «De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuento», en *Anthropos. Huellas del conocimiento* («Vigencia y singularidad de Auschwitz. Un acontecimiento histórico que nos da que pensar»). Núm. 203. Abril-junio de 2004. Pp. 76 - 91.
- BARROSO, Jaime. «Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española», en ORTEGA, María Luisa (Coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine, 2005. Pp. 171-206.
- BATTTI, Florencia. «Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura», en LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007. Pp.309-321.
- BECEYRO, Raúl. «Fantasmas del pasado», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 55. Agosto de 1996. Pp. 10-12.
- BECEYRO, Raúl; FILIPPELLI, Rafael; OUBIÑA, David; PAULS, Alan. «Estética del cine, nuevos realismos, representación», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 67. Agosto de 2000. Pp. 1-9.
- BECEYRO, Raúl; FILIPPELLI, Rafael; HEVIA, Hernán (et. al.). «Cine documental: la primera persona», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVIII. Núm. 82. Buenos Aires. Agosto de 2005. Pp. 27-36.
- BERGER, Verena. «La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos», en *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*. Núm. 3. Alicante: Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, 2008. Pp. 23-36.
- BERGMAN, Marcelo; SZURMUK. «Gender, Citizenship, and Social Protest: The New Social Movements in Argentina», en *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press, 2001. Pp. 383-401.
- BERNINI, Emilio. «Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes», en *Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)*. Núm. 5. Buenos Aires: noviembre 2004. Pp.41-57.
- _____. «El documental político argentino. Una lectura», en SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007. Pp. 21-34.

- BEVERLY, John. «The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)», en *MFS Modern Fiction Studies*. Vol. 35. Núm. 1. Primavera de 1989. Pp. 11-28.
- BIRULÉS, Fina. «La crítica de lo que hay: entre memoria y olvido», en CRUZ, Manuel (comp.). *Hacia dónde va el pasado. El provenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós: 2002. Pp. 141-149.
- BLESA, Túa. «Testimoniar», en *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea ('Mundo y Literatura')*. Núm. 2. 2000. Pp. 75-91.
- BONALDI, Pablo Daniel. «Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria», en JELIN, Elizabeth y SEMPOL, Diego (comps.). *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Pp. 143-184.
- BRUZZI, Stella. «El documental performativo. Barker, Dineen, Broomfield», en SICHEL, Berta (et. al.). *Postverité.*, Murcia: Centro Párraga, 2003. Pp. 222-264.
- BUNTIX, Gustavo. «Desapariciones forzadas, resurrecciones míticas», en *V Jornadas de Teoría e Historia de las artes. Arte y Poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993. Pp. 236-255.
- BURUCÚA, Constanza. «Generando la historia. La 'guerra sucia' en el cine de y por mujeres», en *Cuadernos de cine argentino: la imagen como vehículo de Identidad Nacional*. Vol. V. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, 2005. Pp. 88-113.
- CANAVESE, Mariana. «¿Y vos sabés quién sos?», en *Puentes*. Año 1. Núm. 2. Diciembre de 2000. Pág. 11.
- CARROL, Noël. «Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism», en BORDWELL, David; CARROL, Noël (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press. Pp. 283-306.
- CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo. «Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. I. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 6-25.
- CERDÁN, Josetxo. «La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)», en ORTEGA, María Luisa (Coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, Liubros de cine, 2005. Pp. 107-132.
- CERRUTI, Gabriela. «La historia de la memoria. Entre la fetichización y el duelo», en *Puentes*. Vol. I, Núm. 3. Buenos Aires, marzo de 2001. Pp. 14-25.
- CHANAN, Michael. «El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)», en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Núm. 18. Segundo semestre de 2003. Pp. 22- 32.
- . «El documental y el espacio público», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. I. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 68-99.
- CHÉROUX, Clément. «¿Por qué sería falso afirmar que después de Auschwitz no es posible escribir poemas?», en LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007. Pp. 219-230.

- COLÁS, SANTIAGO. «What's Wrong with Representation? Testimonio and Democratic Culture», en GUGELBERGER, Georg M. (ed.). *The Real Thing*. Durham: Duke University Press, 1996. Pp. 161- 171.
- COMINIELLO, Sebastián. «Otra vez ¿qué es un 'escrache'?», en *Razón y Revolución*. Núm. 12. Verano, 2004. Pp. 149-153.
- CROWDUS, Gary; GEORGAKAS, Dan. «'History is the Theme of All My Films': An Interview with Emile de Antonio», en ROSENTHAL, Alan; CORNER, Joseph (eds.). *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005. Pp. 94-109.
- CUEVAS, Efrén. «Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico», en: *Archivos de la Filmoteca*. Núm. 45. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, octubre de 2003. Pp. 129-140.
- _____. «La crónica histórica a través de la mirada autobiográfica. Las huellas de la II Guerra Mundial en los japoneses-americanos», en MUGUIRO, Carlos: *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Pamplona, 2006.
- _____. «Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta», en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival Internacional de Cine de Las Palmas; Madrid: T&B Editores, 2008. Pp. 101-120. Pp. 193-200.
- DA SILVA CATELA, Luzmila. «¿Dónde se in(e)scriben las memorias?», en ROMANO, Susana; ARÁN, Pampa Olga; *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 2005. Pp. 97-116.
- DE FELIPE, Fernando. «El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)», en SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi; HISPANO, Andrés (Ed.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001. Pp. 31-58.
- DE MAN, Paul. «La autobiografía como desfiguración», en *Anthropos* (Dossier: «La autobiografía y sus problemas teóricos»). Núm. 29, 1991. Pp. 113-118.
- DÉOTTE, Jean Louis. «El arte en la época de la desaparición», en RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria: Ponencias*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Pp. 149-164.
- DI CORI, Paola. «La memoria pública del terrorismo de estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires», en ARFUCH, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. Pp. 91-112.
- DI TELLA, Andrés. «Yo y Tú: Autobiografía y narración», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. II. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 249-259.
- DOMÍNGUEZ, Nora. «Eva Perón y Hebe de Bonafini, o la invención del nacimiento», en AMADO, Ana y DOMÍNGUEZ, Nora (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Pp. 151-181.
- DURÁN, Valeria. «Fotografías y desaparecidos: Ausencias presentes», en *Cuadernos de Antropología Social*. Núm. 24. 2006. Pp. 131-144.

- _____. «Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales», en ARFUCH, Leonor; CATANZARO, Gisela (comp.). *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008. Pp. 129-143.
- FELD, Claudia. «Estrategias de construcción de testimonios audiovisuales sobre la desaparición de personas en Argentina: el programa televisivo 'Nunca Más'», en *Documentos Lingüísticos y Literarios* [Edición digital]. Núm. 30. 2007. Disponible en www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1324. [Fecha de la última consulta: 3 de enero de 2009].
- FECÉ, Josep Lluís. «El documental y la cultura de la sospecha», en SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi; HISPANO, Andrés (ed.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001. Pp. 59-77.
- FERRO, Roberto. «La verdad, la corrección, lo 'correcto' del testimonio», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Núm. 3. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998. Pp. 27-39.
- FLEISCHER, Alain; SEMIN, Didier. «Christian Boltanski, la revanche de la maladresse», en *Art Press*. Núm. 128. Septiembre de 1988. Pp. 4-9.
- GAC (*Grupo de Arte Callejero*). «El anti-monumento. Resignación de la memoria histórica. Formas de representación del poder y modos de apropiación colectiva sobre el espacio urbano», en LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007. Pp. 211-215.
- GARCÍA, Santiago. «Cine y Dictadura. Dossier Los 70: Del brazo con la muerte», en *El amante*. Núm. 158. Julio 2005. Pp. 24-27.
- GARIBOTTO, Verónica; GÓMEZ, Antonio. «Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri», en *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. Vol. 3. Núm. 2. Raleigh: North Carolina State University, Invierno de 2006. Pp. 107-126.
- GENOUD, Diego. «Encuentros fuera del tiempo», en *Catálogo de la exposición Arqueología de la ausencia, de Lucila Quieto*. La Plata: Museo de Arte y Memoria, 2002. Pg. 2.
- GINZBURG, Carlo. «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», en *Entrepassados. Revista de Historia*. Núm. 8 (Año V). Buenos Aires, 1995. Pp. 51-73.
- GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. «Nunca Más. El juicio más allá de los estados», en VV. AA. *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Norma, 1995. Pp. 193-215.
- GUARINI, Carmen. «El cine en la dictadura: evasión, censura y exilio», en VV. AA. *Seminario Medios y Dictadura. Del 17 al 19 de octubre de 2001*. Buenos Aires: La Tribu, 2003. Pp. 29-35.
- _____. «Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica», en *Revista Chilena de Antropología Visual*. Núm. IX. Junio 2007. Pp. 1-12.
- GUELERMAN, Serio J. «Escuela, juventud y genocidio: una interpelación posible», en GUELERMAN, Serio J. (comp.). *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Norma, 2001. Pp. 35-64.

- GUNDERMAN, Christian. «Filmar como la gente'. La *imagen-afección* y el resurgimiento del pasado en *Buenos Aires viceversa*», en AMADO, Ana y DOMÍNGUEZ, Nora (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Pp. 85-110.
- HALL, Stuart. «Cultural Identity and Cinematic Representation», en MILLER, Toby; STAM, Robert (eds). *Film and theory. An anthology*. Malden: Blackwell Publishers. 2000. Pp. 704-714.
- HIGHT, Craig. «El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. I. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 176-195.
- _____. «Mockumentary. A call to play», en AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma. *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Maidenhead/ Nueva York: Open University Press, 2008. Pp. 204-216.
- HIRSCH, Marianne. «Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory», en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. Vol. 15 (2). Invierno de 1992/1993. Pp. 3-29.
- _____. «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», en *The Yale Journal of Criticism*. Volume 14. Núm. 1. Primavera de 2001. Pp. 5-37.
- _____. «The Generation of Postmemory», en *Poetics Today*. Vol. 29. Núm. 1. Primavera de 2008. Pp. 103-128.
- HIRSCH, Marianne; SPITZER, Leo. «What's Wrong with These Picture? Archival Photographs in Contemporary Narratives», en *Journal of Modern Jewish Studies*. Vol. 5, Núm. 2. Julio de 2006. Pp. 229-252.
- HUTCHEON, Linda. «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en SILVA, Hernán (ed.). *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992. Pp. 173-193.
- HUYSEN, Andreas. «En busca del tiempo de futuro - Medios, políticas y memorias», en *Puentes*. Año 1. Núm. 2. Diciembre de 2000. Pp. 12-29.
- IRIARTE, Ana. «Antígona e Ismene: dos opciones femeninas ante el poder», en AGUADO, Anna (ed.). *Mujeres, regulación de conflictos sociales y cultura de la paz*. Valencia: Universitat de València, 1999. Pp. 19-28.
- ISER, Wolfgang. «La estructura apelativa de los textos. La indeterminación como condición de la prosa literaria», en WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989. Pp. 133-148.
- JAMESON, Frederic. «On Magic Realism in Film», en *Critical Inquiry*, Vol. 12. Núm. 2. University of Chicago Press. Invierno de 1986. Pp. 301-325.
- JELIN, Elizabeth. «Los derechos humanos. Entre el Estado y la sociedad», en SURIANO, Juan (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005. Pp. 507-557.
- KAISER, Susana. «'Escraches': demonstrations, communication and political memory in post-dictatorial Argentina», en *Media Culture Society*. Núm. 24 (4). Julio de 2002. Pp. 449-516.
- KAUFMAN, Susana Griselda. «Lo legado y lo propio. Lazos de familia y transmisión de memorias», en JELIN, Elizabeth; KAUFAM, Susana G. (comps.). *Subjetividad y figuras*

- de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2006. Pp. 47-71.
- KOHAN, Martín. «La apariencia celebrada», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVII. Núm. 78. Buenos Aires, abril de 2004. Pp. 24-30.
- _____. «Una crítica en general y una película en particular», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVII. Núm. 80. Buenos Aires, diciembre de 2004. Pp. 47-48.
- KOHEN, Héctor R. «La República perdida», en ESPAÑA, Claudio (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005. Pág. 809.
- KOROL, Carol. «La subjetividad herida, la comunicación y la resistencia cultural», en VV. AA. *Seminario Medios y Dictadura. Del 17 al 19 de octubre de 2001*. Buenos Aires: La Tribu, 2003. Pp. 46-51.
- KRIGER, Clara. 1994. «La revisión del proceso militar en el cine de la democracia», en ESPAÑA, Claudio (Comp.). *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994. Pp. 55-67.
- _____. «La hora de los hornos», en PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003. Pp. 320-325.
- _____. «Andrés Di Tella», en PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003b. Pp. 261-266.
- _____. «La experiencia del documental subjetivo en Argentina», en MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007. Pp. 33-49.
- _____. «Los rubios. Albertina Carri, Argentina, 2003», en PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano (2000-2008)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ministerio de Cultura, 2009. Pp. 30-35
- _____. «M. Nicolás Prividera, Argentina, 2007», en PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano (2000-2008)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ministerio de Cultura, 2009. Pp. 36-43.
- LARNAUDIE, Olga. «Uruguay en dictadura. Imágenes de resistencia y memoria», en JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York: Social Science Research Council, 2005. Pp. 27-38.
- LESAGE, Julia. «Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video», en WALDMAN, Diane; WALKER, Jane. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Pp. 309-337.
- LORENZ, Federico Guillermo. «¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe del '76», en JELIN, Elizabeth (comp.). *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas 'in-felices'*. Buenos Aires: siglo XXI, 2002. Pp. 53-100.
- MACÓN, Cecilia «Los Rubios o del trauma como presencia», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVII. Núm. 80. Buenos Aires, diciembre de 2004. Pp. 44-47.
- MELGAREJO, Paola. «Memoria y dictadura en las artistas de los noventa», en ANDÚJAR, Andrea; DOMÍNGUEZ, Nora; RODRÍGUEZ, María Inés (eds.). *Historia, política y género en los 70'*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. pp. 307-325.

- MONTERDE, José Enrique. «Algunas observaciones sobre el documental histórico», en *Trípodos. Revista digital de comunicació*. Núm. 16. Barcelona, 2004. Pp. 23-36.
- NICHOLS, Bill. «El documental performativo», en SICHEL, Berta (et. al.). *Postverité*, Murcia: Centro Párraga, 2003. Pp. 196-221.
- _____. «Cuestiones de ética y cine documental», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. I. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 28-45.
- NORIEGA, Gustavo. «Lo que nos hacen», en *El amante*. Núm. 183. Agosto de 2007. Pág. 34.
- _____. «Estética de la desaparición», en PENA, Jaime (ed.). *Historias Extraordinarias: El Nuevo Cine Argentino - 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, 2009b. Pp. 81-90.
- NOUZEILLES, Gabriela. «Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*», en *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 14, Diciembre de 2005. Pp. 263-278.
- OISHI, Eve. «Screen Memories: Fakness in Asian American Media Practice», en JUHASZ, Alexandra; LERNER, Jesse (eds.). *F is for phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. Pp. 196-219.
- OPITZ, Daniela. «'Evitas Montoneras'. La memoria de la militancia femenina en el cine documental argentino: *Montoneros, una historia* (1995) de Andrés di Tella», en *FLAR. Forum for Inter-american Research*. Vol. 2. Núm. 1. [Edición digital]. Enero de 2009. Disponible en <http://www.interamerica.de>. [Fecha de la última consulta: 30 de agosto de 2009].
- OSSA, Carlos. «El jardín de las máscaras», en RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria: Ponencias*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Pp. 71-76.
- OUBIÑA, David. «La vocación de autoridad (Festivales, críticos y subsidios en el surgimiento del Nuevo cine argentino)», en PENA, Jaime (ed.). *Historias Extraordinarias: El Nuevo Cine Argentino - 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, 2009b. Pp. 15-23.
- PAGE, Joanna. «Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo», en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* [Ensayos]. Núm. 18 (2005). Pp.47-57.
- _____. «Memory and mediation in 'Los rubios': a contemporary perspective on the Argentine dictatorship», en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. Vol. 3. Núm. 1. 2005. Pp. 29-40.
- PAGNOUX, Élisabeth. «Reporter photographe à Auschwitz», en *Les Temps modernes*, LVI. Núm. 613. Marzo-mayo de 2001. Pp. 84-108.
- PALERMO, Vicente. «Entre la memoria y el olvido: represión, guerra y democracia en la Argentina», en NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente (comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. Pp. 169-191.
- PAULS, Alan. «Presentación del libro 'Los rubios, cartografía de una película', de Albertina Carri», en NORIEGA, Gustavo. *Estudio crítico sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009. Pp. 79-84.
- PELLER, Mariela. «Memoria, historia y subjetividad. Notas sobre un film argentino contemporáneo», en *Política y Cultura*. Núm. 31. Primavera de 2009. Pp. 49-63.

- PELLETTIERI, Osvaldo. «Situación actual de la dramaturgia porteña», en *Las puertas del drama. Revista de la asociación de autores de teatro*. Núm. 3. Buenos Aires, Verano de 2000. Pp. 9-12.
- PLANTINGA, Carl. «Caracterización y ética en el género documental», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. I. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 46-67.
- POGGI, Alberto. «Para una cinemateca de la democracia», en *Razón y Revolución* [Reedición electrónica]. Núm. 8. Primavera de 2001. Disponible en www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr8-07-cine.pdf. [Fecha de la última consulta: 14 de mayo de 2007].
- POGGIAN, Stella Maris. «España y Argentina, dos espacios para la memoria», en CAMPO, Javier; DORADO, Christian (comps.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007. Pp. 151-172.
- PORTA FOUZ, Javier. «Nacido en los noventa», en PENA, Jaime (ed.). *Historias Extraordinarias: El Nuevo Cine Argentino - 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, 2009b. Pp. 33-45.
- POZUELO YVANCOS, José María. «Escritura, memoria y olvido: en torno a la autobiografía», en *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*. Núm. 4. 2004. Pp. 157-196.
- PRIVIDERA, Nicolás. «Restos», en *El Ojo Mocho. Revista de crítica política y cultural*, núm. 20. Buenos Aires, invierno/ primavera 2006.
- . «M: respuesta de Prividera. Lo que nos hacen con lo que nos han hecho», en *El amante*. Núm. 184. Septiembre de 2007. Pág. 38.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia. «Yo soy Otra: Testimonio y ficción en *Los Rubios* de Albertina Carri», en *XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del cine: "¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el Cine Español. Ponencias y otras aportaciones*. Vol. I. Córdoba: Andalucía. Consejería de Cultura, 2006. Pp. 143-150.
- . «Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático», en RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007. Pp. 71- 85.
- . «Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo», en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival Internacional de Cine de Las Palmas; Madrid: T&B Editores, 2008. Pp. 83-99.
- . «Si yo fuera otro ser: memoria y ficción en *Los rubios* de Albertina Carri», en ARANDA, Daniel; ESQUIROL, Meritxell; SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (eds.). *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: UOC, 2009. Pp. 175-190.
- QUINTANA, Àngel. «El documental històric com a reflexió sobre l'ús i abús de la memoria», en *Trípodos*. Núm.16. Barcelona, 2004. Pp. 9-21.
- QUIROGA, Hugo. «El Tiempo del 'Proceso'», en SURIANO, Juan (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005. Pp. 33-86.

- RACZYMOW, Henri. «Memory Shot through with Holes», en *Yale French Studies*. Núm. 85. 1994. Pp. 98-106.
- RAIMONDI, Marta Mariasole. «El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura», en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Cuestiones del tiempo presente*. [Edición digital]. 2008. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index37982.html>. [Fecha de la última consulta: 13 de enero de 2009].
- REATI, Fernando. «El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos», en LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007. Pp. 159-170.
- RICAGNO, Alejandro. «Carta abierta a Agresti», en *El amante*. Núm. 64. Junio de 1997. Pp. 4-7.
- _____. «Nuevos cines argentinos: un corte generacional», en TOLEDO, Teresa (coord.). *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECE, Casa América, 2002. Pp. 11-30.
- _____. «Lectura de los géneros en el ‘cuerpo mutante’ del cine argentino: De textos y texturas», en TOLEDO, Teresa (dir.). *Imágenes en libertad. Horizontes latinos*. San Sebastián: 51º Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2003. Pp. 29-59.
- RICHARD, Nelly. «La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales», en RICHARD, Nelly (comp.). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Chile: Ed. Cuarto Propio, 1998. Pp. 28-50.
- ROBBEN, Antonius C. G. M. «How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War», en *Cultural Critique*. Núm. 59 (Invierno, 2005). University of Minnesota Press. Pp. 120-164.
- _____. «La autoficción. El sujeto siempre en falta», en ARFUCH, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. Pp. 45-58.
- RODRÍGUEZ, Paula. «Estrategias de lo traumático y la ‘memoria airada’ en Un muro de silencio», en *Signo y Pensamiento*. Enero-junio, 2006. Año/vol. XXV. Núm. 48. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Pp. 171-183.
- ROJAS, Patricia. «Bailando sobre las cenizas. Los jóvenes y la memoria: una mirada diferente sobre el pasado», en *Puentes*. Año 1. Núm. 2. Diciembre de 2000. Pp. 6-10.
- RUFFINELLI, Jorge. «Telémaco en América Latina. Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura», en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII. Núm. 199. Abril-Junio, 2002. Pp. 441-457.
- _____. «Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)»; en TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (Eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra: 2005. Pp. 285-347.
- _____. «De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal», en SARTORA, Josefina; RIVAL, Silvina. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007. Pp. 141-156.
- _____. «Otra mirada», en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 57-58. Vol. I. Octubre 2007/ Febrero 2008. Pp. 122-152.

- RUSSO, Eduardo A. «Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino», en PENA, Jaime (ed.). *Historias Extraordinarias: El Nuevo Cine Argentino - 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, 2009b. Pp. 69-79.
- RUSSO, Guillermo. «Yo no sé qué me han hecho tus ojos», en SATARAIN, Mónica (comp.). *Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: La Crujía, 2004. Pp. 110-116.
- RUSSO, Sebastián JF. «Poética de la indignación: Sobre *M* de Nicolás Prividera», en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol.18: 1. Enero-Junio de 2007. http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=157&Itemid=151. [Fecha de la última consulta: 17 de octubre de 2009].
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. «Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo», en *Archivos de la Filmoteca*. Núm. 49. Febrero de 2005. Pp. 32-53.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. «El mockumentary: De la crisis de la verdad a la realidad como estilo», en SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi; HISPANO, Andrés (Eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001. Pp. 11-30.
- SARLO, Beatriz. «Política, ideología y figuración literaria», en BALDERSTON, Daniel; WILLIAM FOSTER, David (et. al.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. Pp. 30-59.
- _____. «Vacíos de la memoria», en *Debate*. Núm. 158. 26 de marzo de 2006. Pp. 32-36.
- SCHINDEL, Estela. «Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín», en MACÓN, Cecilia (coord.). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur, 2006. Pp. 51-73.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. «Hacia una tipología del testimonio hispanoamericano», en *Siglo XX/20th Century*. Núm. 8. Vol. 1-2. 1990-1991. Pp. 103-120.
- SMITH, Sidonie. «El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas», en LOUREIRO, Ángel G. (coord.). *El gran desafío. Feminismos, autobiografía y postmodernidad*. Madrid: Editorial Megazul-Endymion, 1994.
- SONDERÉGUER, María. «Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria», en *Iberoamericana. América Latina – España - Portugal*. Vol. I. Núm. I. Madrid, 2001. Pp. 99-112.
- SORGENTINI, Hernán. «Entre la memoria y la historia: reelaboraciones de la narrativa histórica del 'Nunca más' en recientes interpretaciones de la dictadura militar», en CAMOU, Antonio; TORTI, María Cristina; VIGUERA, Aníbal (coords.). *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo, 2007. Pp. 143-178.
- SOSENSKI, Susana. «Los niños del exilio. Por una historia de la infancia argentina exiliada en México», en *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* [Edición digital]. Marzo - Abril de 2008. Año 3. Núm. 13. México, D. F. Disponible en: www.destiempos.com/n13/susanasosenski_13.htm#_ftn1. [Fecha de la última consulta: 7 de mayo de 2009].

- SUTTON, Barbara. «Poner el Cuerpo»: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina», en *Latin American Politics & Society*. Vol. 49. Núm. 3. Otoño, 2007. Pp. 129-162.
- TAYLOR, Diana. «'You Are Here': The DNA of Performance», en *TDR/ The Drama Review*. Vol. 46. Núm. 1. Primavera de 2002. Pp. 149-169.
- VAN ALPHEN, Ernst. «Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory», en *Poetics Today*. Vol. 27. Núm. 2. Verano de 2006. Pp. 473-88.
- VÁNDOR, JAIME. «Los campos en la literatura. Reflexiones y ejemplos de la narrativa concentracionaria», en *Anthropos. Huellas del conocimiento* («Vigencia y singularidad de Auschwitz. Un acontecimiento histórico que nos da que pensar»). Núm. 203. Abril-junio de 2004. Pp. 125-138.
- VATTIMO, Gianni. «Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?», en VATTIMO, Gianni (et. al.). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1991. Pp. 9-19.
- VEZZETTI, Hugo. «Lecciones de la memoria. A 25 años de la implantación del terrorismo de Estado», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 70. Buenos Aires, 1991. Pp. 12-18.
- . «Activismos de la memoria: el escrache», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 62. Buenos Aires, Diciembre de 1998. Pp. 1-7.
- . «Memorias del 'Nunca Más'», en *Punto de vista. Revista de cultura*. Núm. 64. Buenos Aires, Agosto de 1999. Pp. 37-41.
- . «El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el Juicio a las juntas argentinas», en *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*. Vol. 1. Núm. 1. Madrid, 2001. Pp. 77-86.
- WAJCMAN, Gérard. «De la croyance photographique», en *Les Temps modernes*, LVI. Núm. 613. Marzo-mayo de 2001. Pp. 47-83.
- WEINRICHTER, Antonio. «Subjetividad impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre», en *Archivos de la Filmoteca*. Núm. 30. Octubre de 1998. Pp. 108-122.
- . «Pasajes de la imagen: documentales en el museo», en SICHEL, Berta (et. al.). *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2003. Pp. 84-109.
- . «Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y montaje en el cine de no ficción», en TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005b. Pp. 43-64.
- . «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo», en WEINRICHTER, Antonio (dir.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007. Pp. 18-48.
- WILLIAMS, Linda. «Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary», en GRANT, Barry Keith y SLONIOWSKI, Jeannette. *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998. Pp. 379-396.
- YOUNG, James. «Cuando las piedras hablan», en *Puentes*. Año 1, Núm. 1. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria. Agosto de 2000b. Pp. 80-93.

____. «The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history», en *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*. Núm. 51 (1). 2002. Pp. 71-87.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

FILMOGRAFÍA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA MILITAR EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE SEGUNDA GENERACIÓN

Laia Quilez Esteve

ISBN:978-84-693-4050-9/DL:T.996-2010

Películas del corpus

Che Vo Cachai

Dirección y guión: Laura Bondarevsky. **Fotografía y cámara:** Livio Pensavalle. **Dirección de arte:** María Bordesio. **Montaje:** Miguel Schverdfinger. **Música:** Ramiro Abrevaya. **Investigación:** Laura Bondarevsky y Facundo Ramilo. **Sonido:** Luciano Bertone. Diego Martínez y Carolina Sandoval. **Producción:** Judith Said. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 76 min.

(h) historias cotidianas

Dirección: Andrés Habegger. **Guión:** Lucía Puenzo. Andrés Habegger. **Fotografía:** Mariano Cuneo. **Montaje:** Laura Mattarollo. **Música:** Juan Manuel Degregorio. Marcelo Castagnola. **Sonido:** Laura Mattarollo. **Producción:** Carlos Varacca. Andrés Habegger. David Blaustein. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2000. **Duración:** 80 min.

Diario argentino

Dirección y guión: Lupe Pérez García. **Fotografía y cámara:** Carlos Essmann. **Dirección de arte:** Eva Duarte. **Montaje:** Domi Parra. **Música:** Germán Cancián. **Sonido:** Rufino Basavilbaso. **Dirección de producción:** Lilia Scenna, Fiona Heine y Chus San Pascual. **Jefe de producción:** Fernando Brom. **Producción ejecutiva:** Marta Esteban, Hernán Musaluppi y Santiago Bontá. **País:** España/Argentina. **Año de producción:** 2006. **Duración:** 79 min.

El tiempo y la sangre

Dirección, guión, fotografía y montaje: Alejandra Almirón. **Música:** Diego Hobert. **Sonido:** Luciano Bertone. **Producción:** Paola Pernicone. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 65 min.

Encontrando a Víctor

Dirección y guión: Natalia Bruschtein. **Fotografía:** Alejandro Ester. Everardo González. **Montaje:** Natalia Bruschtein. **Música:** Rodrigo Garibay. **Sonido:** Matías Barbeis. **Producción:** Ángeles Castro. **País:** México/Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 30 min.

En memoria de los pájaros

Dirección y guión: Gabriela Golder. **Cámara:** Gabriela Golder y Juan Manuel Seoane. **Montaje y mezcla:** François Clévy. **Coordinación de posproducción:** Yasmina Demoly. **País:** Francia/Argentina. **Año de producción:** 2000. **Duración:** 17 min.

La fe del volcán

Dirección y montaje: Ana Poliak. **Guión:** Willi Behnisch y Ana Poliak. **Fotografía y cámara:** Willi Behnisch. **Sonido:** Luis Corazza. **Dirección de producción:** Ana

Poliak. **Jefe de producción:** Ana Laura Bonet. **Intérpretes:** Mónica Donay y Jorge Prado. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2002. **Duración:** 90 min.

Los rubios

Dirección y guión: Albertina Carri. **Fotografía:** Catalina Fernández. **Cámara:** Carmen Torres y Albertina Carri. **Montaje:** Alejandra Almirón. **Música:** Ryuichi Sakamoto y Charly García. **Sonido:** Jesica Suárez. **Producción:** Albertina Carri y Barry Ellsworth. **Jefe de producción:** Paola Pelzmajer. **Producción ejecutiva:** Pablo Wisznia. **Con la participación de:** Analía Couceyro. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2003. **Duración:** 89 min.

M

Dirección y guión: Nicolás Prividera. **Fotografía y cámara:** Carla Stella, Josefina Semilla y Nicolás Prividera. **Montaje:** Malu Herat. **Sonido:** Demián Lorenzatti. **Producción:** Pablo Ratto y Nicolás Prividera. **Producción ejecutiva:** Pablo Ratto y Vanessa Ragone. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2007. **Duración:** 140 min.

Nietos (Identidad y memoria)

Dirección, guión y montaje: Benjamín Ávila. **Fotografía y cámara:** Amanda Calvo y Mailín Milanés. **Sonido:** Sergio Falcón. **Investigación:** Lorena Muñoz y Florencia Amato. **Entrevistas:** Claudio Gonçalves. **Producción:** Silvana Di Francesco, Cecilia Díez y Maximiliano Dubois. **Producción ejecutiva:** Daniel Cabezas. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2004. **Duración:** 80 min.

Panzas

Dirección y guión: Laura Bondarevsky. **Fotografía:** Lucas Bruneto. **Edición:** Pablo Campano. **Montaje:** Ramiro Abrevaya y Laura Bondarevsky. **Dirección de arte:** Alina Cazes. **Producción:** Julia Argento. **Producción ejecutiva:** Daniel Cabezas. **País:** Argentina. **Año de producción:** 2001. **Duración:** 50 min.

Papá Iván

Dirección y guión: María Inés Roqué. **Fotografía:** Hugo Rodríguez y Carlos Arango. **Montaje:** Fernando Pardo. **Música:** Pablo Flores Herrera. **Sonido:** Lena Esquenazi. **Producción:** Gustavo Montiel Pagés. Ángeles Castro y Hugo Rodríguez. **Productor asociado:** David Blaustein. **País:** México/Argentina. **Año de producción:** 2000. **Duración:** 55 min.

Otras películas citadas

- ¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak. Argentina/España/Reino Unido, 1990)
1973, Un grito del corazón (Liliana Mazure. Argentina, 2007)
1977, Casa tomada (María Pilotti. Argentina, 1999)
4867-1212 Abuelas (Alex Tossenberger. Argentina, 2002)
A Clockwork Orange (Stanley Kubrick. Reino Unido/EE.UU., 1971)
A Generation Apart (Jack Fisher. EE.UU., 1984)
A la recherche du lieu de ma naissance (Boris Lehman. Bélgica, 1990)
A Letter Without Words (Lisa Lewenz. EE.UU., 1998)
A los compañeros la libertad (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. Argentina, 1987)
Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Octavio Getino y Fernando Solanas. Argentina, 1971)
Adiós, reino animal (Juan Schröder. Argentina, 1978)
Algunos que vivieron (Some Who Lived) (Luis Puenzo. Argentina/EE.UU., 2002)
Amigomío (Jeannine Meerapel. Argentina/Alemania, 1993)
Argenmex, 20 años. La historia esta (Jorge Denti. Argentina/México, 1996).
Argenmex, ensayo audiovisual sobre el exilio (Violeta Burkart Noé. Argentina/ México, 2008)
Argentina Latente (Fernando Solanas. Argentina/España/Francia, 2006)
Asaltar los cielos (José Luis López-Linares y Javier Rioyo. España, 1996)
Aurora (Albertina Carri. Argentina, 2001)
Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution' (Laurence Rees. Reino Unido, 2005)
Azul (Andrés Habegger. Argentina, 1994)
Barbie también puede estar triste (Albertina Carri. Argentina, 2001)
Bialet Massé, un siglo después (Sergio Iglesias. Argentina, 2006)
Bolivia (Adrián Caetano. Argentina, 2001)
Botín de guerra (David Blaustein. Argentina, 1999)
Buenos Aires (David José Kohon. Argentina, 1958)
Buenos Aires, viceversa (Alejandro Agresti. Argentina/Holanda, 1996)
Café de los maestros (Miguel Kohan. Argentina/Brasil/EE.UU., 2008)
Camila (María Luisa Bemberg. Argentina, 1984)
Cartas a Malvinas (Rodrigo Fernández. Argentina, 2007).
Caseros, en la cárcel (Julio Raffo. Argentina, 2005)
Catch 22 (Mike Nichols. EE.UU, 1970)
Cautiva (Gastón Biraben. Argentina, 2003)
Cavallo entre rejas (María Inés Roqué, Laura Imperiale y Shula Erenberg. Argentina/España/ México, 2006) coproducción Mexico, España, Argentina
Cazadores de utopías (David Blaustein. Argentina, 1995)
Cecil B. DeMented (John Waters. EE.UU./Francia, 2000)
Chile, la memoria obstinada (Patricio Guzmán. Canada/Chile/Francia, 1997)
Chronique d'un été (Jean Rouch y Edgar Morin. Francia, 1960)
Cien veces no debo (Alejandro Doria. Argentina, 1989)
Ciudadano Kane (Citizen Kane) (Orson Welles. EE.UU., 1941)
Condorez no entierran todos los días (Francisco Norden. Colombia, 1984)
Cordero de Dios (Lucía Cedrón. Argentina, 2008)

- Crónica de una fuga* (Adrián Caetano. Argentina, 2006)
Cuando los santos vienen marchando (Andrés Habegger. Argentina, 2004)
Cuarentena (Carlos Echeverría. Argentina/Alemania, 1985)
Dando la vuelta al perro (Benjamín Ávila. Argentina, 1997)
Dársena Sur (Pablo Reyero. Argentina, 1997)
Daughter Rite (Michelle Citron. EE.UU., 1978)
De eso no se habla (María Luisa Bemberg. Argentina, 1993)
De regreso (el país dormido) (Gustavo Postiglione. Argentina/Cuba, 1991)
De vuelta (Albertina Carri. Argentina, 2004)
Decasia (Bill Morrison. EE.UU, 2001)
Del olvido al no me acuerdo (Juan Carlos Rulfo. México, 1999)
Desaparición forzada de personas (Andrés Di Tella. Argentina, 1989)
Desechos (Andrés Habegger. Argentina, 1997)
Después de la tormenta (Tristán Bauer. Argentina, 1991)
Deuda (Jorge Lanata y Andrés Schaer. Argentina, 2004)
Diablo, familia y propiedad (Fernando Krichmar. Argentina, 1999)
DNI, la otra historia (Luis Brunati. Argentina, 1989)
El amor es una mujer gorda (Alejandro Agresti. Argentina/Holanda, 1987)
El arreglo (Fernando Ayala. Argentina, 1983)
El ausente (Rafael Filippelli. Argentina, 1987)
El beso del olvido (Eduardo Mignona. Argentina, 1991)
El camino hacia la muerte del Viejo Reales (Gerardo Vallejo. Argentina, 1968)
El caso María Soledad (Héctor Olivera. Argentina, 1993)
El cielo gira (Mercedes Álvarez. España, 2003)
El despertar de L (Poli Nardi. Argentina, 1999)
El diablo nunca duerme (Lourdes Portillo. México/EE.UU, 1994)
El exterior (Sergio Criscolo. Argentina, 2006)
El familiar (Octavio Getino. Argentina, 1973)
El incierto azar de la conciencia (Andrés Habegger. Argentina, 1996)
El infierno tan temido (Raúl de la Torre. Argentina, 1980)
El juego de la silla (Ana Katz. Argentina, 2002)
El Nüremberg argentino (Miguel Rodríguez Arias. Argentina/España, 2004)
El poder de la censura (Emilio Vieyra. Argentina, 1983)
El poder de las tinieblas (Mario Sábato. Argentina, 1979)
El rigor del destino (Gerardo Vallejo. Argentina, 1985)
El secreto de sus ojos (Juan José Campanella. Argentina, 2009)
El último confín (Pablo Ratto. Argentina, 2004)
El viaje (Fernando Solanas. Argentina/Francia/España/Reino Unido/México, 1990)
El visitante (Javier Olivera. Argentina, 1999)
Emmanuelle (Just Jaeckin. Francia, 1974)
En ausencia (Lucía Cedrón. Argentina/Chile, 2002)
En retirada (Juan Carlos Desanzo. Argentina, 1984)
errepé (Gabriel Corvi y Gonzalo de Jesús. Argentina, 2004)
ESMA: el día del juicio (Magdalena Ruiz Guiñazú. Argentina, 1998)
Esta voz entre muchas (Humberto Ríos. Argentina, 1978)
Everything's For You (Abraham Ravett. EE.UU., 1989)

- Exterminators I, II, III y IV* (Carlos Galettini. Argentina, 1989-1992)
Extraño (Santiago Loza. Argentina/Suiza/Holanda, 2003)
Family Gathering (Lise Yasui. EE.UU., 1988)
Fantasmas en la Patagonia (Claudio Remedi. Argentina, 1996)
FaSinPat, fábrica sin patrón (Daniele Incalcaterra, 2005)
Fever (Goraczka) (Agnuszka Holland. Polonia, 1981)
Figli/Hijos (Marco Bechis. Argentina/Italia, 2002)
Flores de septiembre (Pablo Osores, Roberto Testa y Nicolás Wainszelbaum. Argentina, 2003)
Fotografía de mi infancia (Benjamín Ávila. Argentina-1995)
Fotografías (Andrés Di Tella. Argentina, 2007)
Fotografías (Andrés Di Tella. Argentina, 2007)
Fragmentos rebelados (David Blaustein. Argentina, 2009)
Fuckland (José Luis Marqués. Argentina, 2000)
Garage Olimpo (Marco Bechis. Argentina/Francia/Italia, 1999)
Gaviotas blindadas (Grupo Mascaró Cine Americano. Argentina, 2005-2008)
Géminis (Albertina Carri. Argentina/Francia, 2005)
Generación golpe (Fabián Agosta, Lisandro Costa. Argentina, 2001)
H.G.O. (Víctor Bailo y Daniel Stefanello. Argentina, 1998)
H.I.J.O.S. Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. 10 años de H.I.J.O.S. La Plata (Pablo Balut y Camilo Cagni. Argentina, 2005)
H.I.J.O.S., el alma en dos (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes. Argentina, 2002)
Hacer patria (David Blaustein. Argentina, 2007)
Half Sister (Abraham Ravett. EE.UU., 1985)
Halving the Bones (Ruth Ozeki Lounsbury. Japón/ EE.UU., 1995)
Hay unos tipos abajo (Emilio Alfaro y Raúl Filippelli. Argentina, 1985)
Hermanas (Julia Solomonoff. Argentina/España, 2005)
High School (Frederick Wiseman. EE.UU, 1968)
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard. Francia, 1988-1998)
Historias breves (VV.AA. Argentina, 1995)
Historias de Argentina en vivo (VV.AA. Argentina, 2001)
History and Memory (for Akiko and Takesigüe) (Rea Tajiri. EE.UU., 1991)
Hospital (Frederick Wiseman. EE.UU, 1970)
Hotel Terminus (Marcel Ophüls. EE.UU/Francia/Alemania, 1988)
Hundan al Belgrano (Federico Urioste. Argentina/Reino Unido, 1996)
Il Casanova di Fellini (Federico Fellini. Italia, 1976)
Iluminados por el fuego (Tristán Bauer. Argentina/España, 2005)
Imagen final (Andrés Habegger. Argentina/Suecia/Dinamarca/Chile, 2008)
In Memory (Abraham Ravett. EE.UU., 1993)
In the Year of the Pig (Emile de Antonio. EE.UU, 1968)
Intimate Strangers (Alan Berliner. EE.UU, 1991)
Insaciable (Armando Bó. Argentina, 1979)
Inti-Anti, camino al sol (Juan Schröder. Argentina, 1981)
JFK (Oliver Stone. EE.UU, 1991)
Jorge Gianonni NN, ése soy yo (Gabriela Jaime. Argentina, 2000)
Juan, como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría. Argentina/Alemania, 1984/1987)

- Kamchatka* (Marcelo Piñeyro. Argentina/España, 2002)
Kya ka ra ba av (Naomi Kawase. Japón, 2001)
L'Age d'or (Luis Buñuel. Francia, 1930)
La amiga (Jeannine Meerapel. Argentina/Alemania, 1989)
La batalla de Chile (Patricio Guzmán. Chile/Francia/Venezuela/Cuba, 1972-1979)
La batalla de Orgreave (The Battle of Orgreave) (Mike Figgis, Reino Unido, 2001)
La casa de agua (Jacobo Penzo. Venezuela, 1984)
La deuda interna (Miguel Pereira. Argentina/Reino Unido, 1988)
La dignidad de los nadie (Fernando Solanas. Argentina/Brasil/Suiza, 2005)
La fiesta de todos (Sergio Renán. Argentina, 1979)
La gotera (Benjamín Ávila. Argentina, 2002)
La historia oficial (Luis Puenzo. Argentina, 1985)
La hora de los hornos (Fernando Solanas. Argentina, 1966-1968)
La invitación (Manuel Antín. Argentina, 1982)
La isla (Alejandro Doria. Argentina, 1979)
La Matanza (María Giuffra. Argentina, 2006)
La memoria de nuestro pueblo (Rolando López. Argentina, 1972)
La noche de los lápices (Héctor Olivera. Argentina, 1986)
La Pampa gringa (Fernando Birri, 1963)
La patagonia rebelde (Héctor Olivera. Argentina, 1974)
La peste (Luis Puenzo. Argentina/Francia, 1992)
La quemadura (René Ballesteros. Chile/Francia, 2009)
La rabia (Albertina Carri. Argentina, 2008)
La República Perdida (Miguel Pérez. Argentina, 1983)
La República Perdida II (Miguel Pérez. Argentina, 1986)
La Televisión y yo. Notas en una libreta (Andrés Di Tella. Argentina, 2002)
La triste y penosa historia de Mateo Praxedes Calsado (Benjamín Ávila. Argentina, 1994)
La voz de los pañuelos (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. Argentina, 1992)
Las AAA son las tres armas (Grupo Cine Liberación. Argentina/Perú, 1977)
Las hurdes, tierra sin pan (Luis Buñuel. España, 1933)
Las Madres de Plaza de Mayo (Susana Muñoz y Lourdes Portillo. Argentina/EE.UU, 1985)
Las vacas sagradas (Jorge Giannoni. Argentina/Cuba, 1977)
Les ordres (Michel Brault. Canadá, 1974)
Les racquetteurs (Michel Brault y Gilles Groulx. Canadá, 1958)
Los chicos de la guerra (Bebe Kamin. Argentina, 1984)
Los chicos del Belgrano (Miguel Pereira. Argentina/Reino Unido, 1992)
Los cuarenta cuartos (Juan Oliva. Argentina, 1963)
Los días de junio (Alberto Fischerman. Argentina, 1985)
Los fusiladitos (Cecilia Miljiker. Argentina, 2003)
Los hijos de Fierro (Fernando Solanas. Argentina/Alemania/Francia, 1975)
Los malditos caminos (Luis Barone. Argentina, 2002)
Los pasos de Antonio (Pablo Baur. Argentina/España, 2007)
Los pasos perdidos (Manane Rodríguez. Argentina/España, 2001)
Los Perros (Adrián Jaime. Argentina, 2004)
Los próximos pasados (Lorena Muñoz. Argentina, 2006)

- Los Totos* (Marcelo Céspedes. Argentina, 1982)
Los traidores (Raymundo Gleyzer. Argentina, 1973)
Lousiana Story (Robert Flaherty. EE.UU., 1948)
M, el vampiro de Dusseldorf (M) (Fritz Lang. Alemania, 1931)
Made in Argentina (Juan José Jusid. Argentina, 1987)
Madres (Eduardo Félix Walger. Argentina, 2007)
Maestros del viento (Agustín Demichelis, Emiliano Fabris, Sebastián Rollandi y Juan Ignacio Donati. Argentina, 2001)
Malajunta (Eduardo Aliverti, Pablo Milstein y Javier Rubel. Argentina, 1996)
Malvinas, historia de traiciones (Jorge Denti. Argentina/México, 1984)
Martín Choque, un telar en San Isidro (Bauer y Chanvillard. Argentina, 1982)
Más allá del espejo (Joaquim Jordà. España, 2006)
Matanza (Nicolás Batlle, Rubén Delgado, Sebastián Menéndez y Emiliano Penelas. Argentina, 2001)
Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Raymundo Gleyzer. Argentina, 1974)
Me queda la palabra (Bernardo Kononovich. Argentina, 2004)
Measures of Distances (Mona Hatoum. Reino Unido, 1988)
Memoria del saqueo (Fernando Solanas. Argentina/Francia, 2003)
Memorias y olvidos (Simón Feldman. Argentina, 1987)
Memories from the Department of Amnesia (Janice Tanaka. EE.UU., 1989)
México, la revolución congelada (Raymundo Gleyzer. Argentina, 1970)
Montoneros, una historia (Andrés Di Tella. Argentina, 1994)
Mr Hoover and I (Emile de Antonio. EE.UU./Reino Unido, 1989)
Muertes indebidas (Rubén Plataneo. Argentina, 2005)
Mundo grúa (Pablo Trapero. Argentina, 1999)
Must Read After My Death (Morgan Dews. EE.UU., 2007)
Nadar (Carla Subirana. España, 2008)
Nanuk, el esquimal (*Nanook of the North*) (Robert J. Flaherty. EE.UU., 1922)
Ni olvido ni perdón (Raymundo Gleyzer. Argentina, 1972)
Ni tan blancos ni tan indios (Bauer y Chanvillard. Argentina, 1984)
Ni Tsutsumarete (Naomi Kawase. Japón, 1992)
Night Mail (Harry Watt y Basil Wright, 1936)
No al punto final (Jorge Denti. Argentina, 1984)
No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera. Argentina, 1983)
No Lies (Mitchell Block. EE.UU., 1973)
No quiero volver a casa (Albertina Carri. Argentina/Holanda, 2000)
Nobody's Business (Alan Berliner. EE.UU., 1996)
Norma Arrostito, la Gaby (Luis César D'Angiolillo. Argentina, 2007)
Nueces para el amor (Alberto Lecchi. Argentina/España, 2000)
Nuit et bruillard (Alain Resnais. Francia, 1955)
Open Secrets (Owen Shapiro. EE.UU., 1984)
Operación Masacre (Jorge Cedrón. Argentina, 1972)
P4R + Operación Walsb (Gustavo E. Gordillo. Argentina, 1999)
Paco (Benjamín Ávila. Argentina, 1995)
Padre Mágica (Gustavo Gordillo, Gabriel Mariotto. Argentina, 1999)
País cerrado, Teatro Abierto (Arturo Balassa. Argentina, 1989)

- Parapalos* (Ana Poliak. Argentina/Bélgica, 2004)
- Paris is Burning* (Jennie Livingston. EE.UU., 1990)
- Pasaportes* (Inés Ulanovsky. Argentina, 1997)
- Patria* (Andrés Habegger. Argentina, 1999)
- Pescadores* (Dolly Pussi. Argentina, 1968)
- Phantom Limb* (Jay Rosenblatt. EE.UU., 2005)
- Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Argentina, 1997)
- Plata dulce* (Fernando Ayala. Argentina, 1982)
- Play of Light: Black, White, Grey (Lichtspiel: Schwarz-Weiß-Grau)* (László Moholy-Nagy. Alemania, 1930)
- Point of Order* (Emile de Antonio. EE.UU., 1964)
- Por esos ojos* (Virginia Martínez y Gonzalo Arijón. Francia/Uruguay, 1997)
- Por la vuela* (Cristian Pauls. Argentina, 2002)
- Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes. Argentina, 1984)
- Potestad* (César D'Angiolillo. Argentina, 2002),
- Prima Rock* (Osvaldo Andéchaga. Argentina, 1982)
- Prohibido* (Andrés Di Tella. Argentina, 1997)
- Quebracho* (Ricardo Wüllicher. Argentina, 1974)
- Rabbit in the Moon* (Emiko y Chizu Omori. EE.UU., 1999)
- Rain (Regen)* (Joris Ivens. Holanda, 1929)
- Rapado* (Martín Rejtman. Argentina/Holanda, 1992)
- Rapsodia en agosto (Hachi-gatsu no kyôshikyoku)* (Akira Kurosawa. Japón, 1991)
- Raymundo* (Virna Molina y Ernesto Ardito. Argentina, 2002)
- Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino. Chile, 2006)
- Resistir* (Jorge Cedrón. Francia, 1978)
- Ricardo Avelososa, en honor a su obra* (Benjamín Ávila. Argentina, 1994)
- Rocha que voa* (Eryk Rocha. Brasil, 2002)
- Roses in December* (Ana Cardigan y Bernard Stone. EE.UU., 1982)
- Rostro, rostros* (Andrés Habegger. Argentina, 1997)
- Sari Red* (Pratibha Parmar. Reino Unido, 1988)
- Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura. Argentina, 1987)
- Sherman's March* (Ross McElwee. EE.UU., 1986)
- Shoah* (Claude Lanzmann. Francia, 1985)
- Silvia Prieto* (Martín Rejman. Argentina, 1998)
- Silvia Prieto* (Martín Rejtman. Argentina, 1999)
- Six O'Clock News* (Ross McElwee. EE.UU., 1996)
- Sobibor, 14 octubre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann. Francia, 2001)
- Sol de Noche* (Pablo Milstein y Norberto Ludin. Argentina, 2001)
- Solo ante el peligro (High Noon)* (Fred Zinnemann. EE.UU., 1952)
- Song of Ceylon* (Basil Wright. Reino Unido, 1934)
- Sur* (Fernando Solanas. Argentina/Francia, 1987)
- Surname Viet Given Name Nam* (Trinh Minh-ha. EE.UU., 1989)
- Tangos: El exilio de Gardel* (Fernando Solanas. Argentina/Francia, 1985)
- Tarnation* (Jonathan Caouette. EE.UU., 2004)
- Teatro x la identidad* (Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. Argentina, 2006)

- The Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin y Pierce Rafferty. EE.UU, 1982)
- The Battle of San Pietro* (John Huston. EE.UU., 1945)
- The Bridge (De Brug)* (Joris Ivens. Holanda, 1928)
- The Connection* (Marc de Beaufort. Reino Unido, 1996)
- The Dr. John Haney Sessions* (Owen Shapiro. EE.UU., 1983)
- The Holocaust* (Marvin J. Chomsky. EE.UU., 1978)
- The March* (Abraham Ravett. EE.UU., 1999)
- The Nazis: a Warning From History* (Laurence Rees y Tilman Remme. Reino Unido, 1997)
- The Thin Blue Line* (Errol Morris. EE.UU, 1987)
- The Watershed* (Mary Trunk. EE.UU., 2004)
- Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain. Argentina, 1981)
- Tierra de Avellaneda (Terre d'Avellaneda. A la recherche des disparus d'Argentine)* (Daniele Incalcaterra. Argentina/Francia, 1993)
- Tire Dié*, (Fernando Birri. Argentina, 1956-1958)
- Titicut Follies* (Frederick Wiseman, EE.UU., 1967)
- Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn. Argentina/España, 1984)
- Tosco, grito de piedra* (Adrián Jaime y Daniel Ribetti. Argentina, 1998)
- Tracción a sangre* (Albertina Carri. Argentina, 2007)
- Trelew, la fuga que fue masacre* (Mariana Arruti. Argentina, 2003)
- Trick or Drink* (Vanalyne Green. EE.UU., 1984)
- Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl. Alemania, 1935)
- Tucumán: Operativo independencia* (Dante Fernández. Argentina, 2007)
- Últimas imágenes del naufragio* (Eduardo Subiela. Argentina/España, 1989)
- Ultimátum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still)* (Robert Wise. EE.UU., 1951)
- Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain. Argentina, 1982)
- Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain. Argentina, 1992)
- Un muro de silencio* (Lita Stantic. Argentina/México/Reino Unido, 1993)
- Un tal Ragone. Deconstruyendo a Pa* (Vanessa Ragone. Argentina, 2002)
- Un vivant qui passe* (Claude Lanzmann. Francia, 1997)
- Una vida iluminada* (Andrés Habegger. Argentina, 2007)
- Unmade Beds* (Nicholas Barker. EE.UU./Francia/Reino Unido, 1998)
- Urgente* (Cristina Banegas y Albertina Carri. Argentina, 2007)
- Venido a menos* (Alejandro Azzano. Argentina, 1981)
- Veo-veo* (Benjamín Ávila. Argentina, 2005)
- Victoria* (Adrián Jaime. Argentina, 2008)
- Victory at Sea* (M. Clay Adams. EE.UU., 1952)
- Vidas privadas* (Fito Paez. Argentina/España, 2002)
- Volver* (David Lipszyc. Argentina, 1982),
- Vuela angelito* (Christiane Burkhard. México, 2001)
- Who's Going to Pay for These Donuts, Anyway?* (Janice Tanaka. EE.UU., 1992)
- Ya no hay hombres* (Alberto Fischerman. Argentina, 1991)
- Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz. Argentina, 2003)
- Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt. Argentina/Francia, 1999)
- Z32* (Avi Mograbi. Israel/Francia, 2008)