

LA BÚSQUEDA DEL PASADO DESDE LA AUSENCIA: ARGENTINA Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE LOS DESAPARECIDOS EN EL CINE DE LOS HIJOS

Verena Berger
Universidad de Viena

Sin esperanza de ser escuchado,
con la certeza de ser perseguido,
pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo
de dar testimonio en momentos difíciles.¹

Contamos historias porque finalmente las vidas humanas
necesitan y merecen ser contadas.
Esta observación adquiere toda su fuerza
cuando evocamos la necesidad
de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores.
Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración.²

EL CINE ARGENTINO Y LA MEMORIA DE LOS DESAPARECIDOS

La última dictadura militar en Argentina fue especialmente traumática por la dimensión de los métodos represivos aplicados entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983.³ Como balance de la represión que tuvo lugar durante la llamada Guerra Sucia, el colectivo de la sociedad argentina tuvo que cargar con las consecuencias inmediatas del terror de Estado, tales como los secuestros, la tortura o los asesinatos cometidos en el afán de evitar el resurgimiento de movimientos políticos y sociales de izquierda. Según señala Kathleen Newman, el período de la incipiente re-democratización de Argentina que sucedió a la caída

1 Fragmento escrito por Rodolfo Walsh en carta abierta a la Junta Militar el 24 de marzo de 1977, un día antes de su desaparición. Véase Walsh 1977.

2 Ricoeur 1995: 144-145.

3 Agradezco a María Teresa Martínez Blanco la revisión de este ensayo.

del régimen del general Videla estaba claramente marcado por la búsqueda de la verdad y por la confrontación con la etapa del terrorismo de Estado. A su vez, la población argentina seguía atemorizada por la cercanía temporal de los hechos y por la cercanía física de aquellos que los habían llevado a cabo (Newman 1992:161-185). No obstante, ya en 1984 la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (CONADEP)⁴ pudo dejar constancia en un informe de la desaparición forzada de 8.960 personas⁵, aunque se supone que en realidad fueron unos treinta mil los que corrieron la misma suerte.⁶ A ellos se suman los casos de cientos de personas detenidas sin motivo ni acusación concreta, así como la situación de aquellos niños que, habiendo nacido en centros clandestinos de detención, fueron privados de su verdadera identidad y entregados en adopción de forma irregular, en algunos casos a las familias de los asesinos de sus propios padres.⁷

En una histórica declaración transcrita por el diario argentino *Clarín* el 14 de diciembre de 1979, el general Videla se refirió a la figura del desaparecido como «una incógnita. Si reapareciera, tendría un tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en una certeza, su fallecimiento tiene otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo» (Meler, 2007). En forma parecida a lo que ocurrió en el Holocausto de los judíos, con la eliminación física de los «subversivos» la Junta Militar pretendía convertirlos en «invisibles», para así —conforme a la doctrina de la seguridad nacional— erradicar cualquier disidencia o contestación y evitar que la represión tuviera pública trascendencia. Al borrar de la sociedad argentina a todo aquel que no cabía en su proyecto de disciplinar la sociedad, la dictadura militar argentina aspiraba a silenciar voces y a eliminar su memoria, obligando de este modo a una sociedad entera a «vivir sin historia» (Anguita, 2001:58). La Junta relegaba a sus opositores a la invisibilidad —ya fuera mediante la eliminación física u obligándolos a emprender el camino del exilio—, de modo que lo «invisible» pasó al terreno de «lo sobrenatural» y misterioso y, justamente por eso, se grabó más en la memoria, como ya hizo notar Michel de Certeau (1973:7).

4 La CONADEP fue creada bajo el gobierno de Raúl Alfonsín con el fin de investigar las violaciones a los derechos humanos ocurridas entre 1976 y 1983.

5 En una conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988, Hebe de Bonafini, Presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, declaró que «las desapariciones comenzaron en el '74 y en el '75 con las AAA; nosotros tenemos algo así como 600 casos de esa época» (www.madres.org.ar/asociacion/historia/historia.asp) (última consulta: 14 junio 2008). La Triple A o AAA (Alianza Anticomunista Argentina) fue una organización paramilitar que durante los años 1974/75 se dedicó al secuestro y asesinato de políticos de la izquierda, militantes populares y guerrilleros.

6 Véase *Nunca más*, el Informe de la CONADEP, en: www.desaparecidos.org/arg. Otros organismos dedicados a la memoria de los desaparecidos son la Dirección General de Registro de Personas Desaparecidas (DRPD), que existe desde 1999 (www.mseg.gba.gov.ar/desaparecidos/index.htm), el Proyecto Desaparecidos: Por la Memoria, la Verdad, la Justicia (www.desaparecidos.org/arg/), Nuncá más (www.nuncamas.org), Memoria Abierta (www.memoriaabierta.org.ar), el Parque de la Memoria (www.parquedelamemoria.org.ar/home/select.htm), la Asociación de ex-detenidos desaparecidos (www.exdesaparecidos.org.ar) o el Archivo Nacional de la Memoria (www.derhuman.jus.gov.ar/anm/).

7 Fundada en 1977, la Organización Abuelas de Plaza de Mayo se dedica a la defensa de los Derechos Humanos, especialmente del derecho a la identidad de los niños que se apropiaron los militares durante la última dictadura. Hasta la actualidad han conseguido localizar y restituir la identidad a 88 personas. Se estima que unos quinientos bebés fueron arrebatados durante la detención de sus padres en centros clandestinos.

No obstante, el sistema no cesó en su empeño de borrar el recuerdo de los desaparecidos y para ello sembró el temor en la sociedad civil. Pero este asedio a la memoria, tanto a la que Aleida Assmann define como «depósito colectivo del saber» (1999: 344), como a la memoria individual del ciudadano, no tuvo el éxito esperado. Y así, entre otras formas de recuperación de la memoria, vemos cómo los secuestros, las desapariciones y el exilio forzado se han convertido en una constante en el cine nacional argentino de los últimos dos decenios (Aprea, 2007: 92). El cine de ficción realizado en los años posteriores a la dictadura se refiere sobre todo a la represión en general y a los desaparecidos en particular, a lo que se une también la temática de los hijos de los desaparecidos (Delponti Macchione, 2002). Como antecesoras del crecido interés por la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos se pueden nombrar ciertamente películas como *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, que llama la atención sobre la existencia de los hijos de desaparecidos; *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, que se basa en el histórico secuestro de diez estudiantes secundarios menores de edad ocurrido en 1976 en La Plata; *Los dueños del silencio* (1987), de Carlos Lemus, que recuerda a la adolescente sueco-argentina Dagmar Ingrid Hagelin, secuestrada en 1977 por confundirla con otra persona y desaparecida desde entonces, o *Un muro de silencio* (1993), de Lita Stantic, que a través de las experiencias de una cineasta inglesa llegada a Buenos Aires para filmar la historia de la esposa de un desaparecido durante la dictadura militar a casi una década del retorno de la democracia obliga a la reflexión sobre la memoria colectiva.

El cine de ficción que se dedica a la representación de los desaparecidos tiene básicamente dos vertientes: la narración que ficcionaliza a partir de hechos sin una base documentada en concreto (*La historia oficial* o *Un muro de silencio*) y la narración que recurre al documento (*La noche de los lápices* o *Los dueños del silencio*). En la actualidad, la narración ficcionalizada continúa la primera tendencia con películas como *Ni vivo, ni muerto* (2001), de Víctor Jorge Ruiz; *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro; *Ciudad del sol* (2003), de Carlos Galettini; *Un mundo menos peor* (2004), de Alejandro Agresti; y *Hermanas* (2004), de Julia Solomonoff.⁸ La segunda línea, cine de ficción basado en hechos documentados, se traduce en películas como *Garaje Olimpo* (1999), de Marco Bechis⁹, que recrea la situación de una secuestrada en un centro clandestino de detención situado en el oeste de la ciudad de Buenos Aires, o *Crónica de una fuga* (2005), de Adrián Caetano¹⁰, basada en la novela de carácter autobiográfico y testimonial *Pase libre - La fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburini, quien durante cuatro meses estuvo cautivo en la Mansión Seré y logró huir de este centro clandestino de detención con otros tres prisioneros.

Mientras que hasta los años noventa del siglo XX fueron relativamente pocos los realizadores de documentales que habían tratado el tema de los desaparecidos —*Las Madres de la Plaza de Mayo* (1985), de Susana Muñoz; *La república perdida II* (1985), de Miguel Pérez; *Juan: como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría; o *Desaparición forzada de personas* (1989), de Andrés di Tella—, a partir de los filmes de David Blaustein —*Cazadores de uto-*

8 Para un análisis de *Hermanas*, véase Berger 2009.

9 Véase la página web de *Garaje Olimpo* (www.golem.es/garageolimp). Sobre el centro clandestino de detención El Olimpo, su ubicación y testimonios, véase: www.nuncamas.org/ccd/ccd.htm.

10 Véase el testimonio de Claudio M. Tamburini sobre su secuestro en la Mansión Seré en 1977/78, en: www.nuncamas.org/testimon/testimon.htm (última consulta: 10 mayo 2008).

pías (1995)— el cine documental argentino se ha ido apropiando cada vez más de la figura del desaparecido. Para mencionar sólo algunas cintas, citemos *Tierra de Avellaneda* (1996), de Danielle Incalcaterra; *Operación Walsh* (1999), de Gustavo Gordillo; *Raymundo* (2002), de Ernesto Ardito y Virna Molina; *Trelew* (2003), de Mariana Arruti; y *Flores de septiembre* (2003), de Pablo Osores, Roberto Testa y Nicolás Wainszelbau. No obstante, la verdadera explosión de cine documental dedicado a la recuperación de la memoria tiene lugar a partir de 2000, centrándose en buena parte en el tema de la búsqueda de identidad de los hijos de los desaparecidos: *Botín de guerra* (2000), de David Blaustein; *(h) Historias cotidianas* (2000), de Andrés Habegger; *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué; *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002), de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes; *Figli/Hijos* (2003), de Marco Bechis; *Nietos - Identidad y memoria* (2004), de Benjamín Ávila; *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; o *M* (2007), de Nicolás Prividera.

LA POSTMEMORIA: LOS HIJOS DE LOS DESAPARECIDOS Y EL CINE ARGENTINO

En 1996, paralelamente a los actos para la conmemoración de los veinte años del golpe militar, se presentó la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) (Lorenz, 2002: 90).¹¹ A partir de ahí, la presencia de los hijos de los desaparecidos fue masiva, tanto a nivel político como en los medios de comunicación, lo que acarreó un cambio en las prácticas memoriales y un auge de la producción de obras teatrales, literatura, cine y documentales dedicados al tema. Predomina en estos nuevos enfoques la indagación de los hechos ocurridos durante la dictadura militar para restablecer los vínculos existentes entre el pasado y el presente, entre la ausencia y la búsqueda de identidad, desde el punto de vista de lo que, según Beatriz Sarlo, «sería la memoria de los hijos sobre la memoria de los padres» (2005:157), o la postmemoria, término utilizado por Marianne Hirsch para referirse a la memoria de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto. En estos casos —generaciones siguientes a las que padecieron o protagonizaron los acontecimientos— no existe una memoria directa, sino una reconstrucción a partir de la imaginación, de la creación individual, ante la incapacidad de comprender: «Postmemory characterises 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» (Hirsch, 1997: 22). Desde la perspectiva personal y la mirada subjetiva, la postmemoria interfiere en la construcción de la memoria colectiva o histórica de la sociedad en su conjunto.

A partir de la movilización de los hijos de los desaparecidos, surge una eclosión de la memoria que se manifiesta tanto en lo cultural como en lo político, reclamando a la vez la verdad y la justicia. Por lo tanto, ahora ya no son solamente las películas que ficcionalizan o documentan en imágenes la figura del desaparecido o el drama de los hijos de los desaparecidos adoptados —un ejemplo reciente sería *Los pasos perdidos* (2001) de Manane Rodríguez— las que aportan nuevos enfoques o nuevas estrategias narrativas o filmicas: son los propios hijos de desaparecidos los que, desde la ausencia y la falta de identidad propia, se ponen detrás de la cámara para buscar con la lente a sus padres y también a sí mismos. Uno de los motivos de esta pesquisa de toda una generación (la que ahora ronda los treinta años) es la desesta-

11 Véase la página web de H.I.J.O.S., agrupación que podría ser considerada como seguidora directa de las Madres y de las Abuelas de la Plaza de Mayo, en: www.hijos.org.ar (última consulta: 12 mayo 2008).

bilización de conceptos como familia u hogar: «Bajo la dictadura militar que gobernó entre 1976 y 1983, la frontera entre los espacios público y privado se desdibujó. El doble discurso autoritario reprodujo la ilusión liberal del hogar como refugio cuando, de hecho, invadía los hogares argentinos con la justificación de la 'guerra' contra la 'subversión'» (Filc, 2001). De ahí que la familia y el hogar sean comprendidos por la generación de los hijos de los desaparecidos como lugares sumamente vulnerables a la violencia y la destrucción, pues durante los años de represión todas aquellas familias que no eran representantes dignas de la nación habían merecido ser amenazadas, agredidas e incluso eliminadas por las fuerzas paramilitares bajo el pretexto de establecer la paz para la mayoría de los argentinos, supuestamente los únicos dignos de formar parte de la nación.

Mientras que la palabra desaparición remite claramente a su antónimo aparición, en las películas filmadas desde la postmemoria las historias no tienen este final legítimo y esperado: en ellas se evoca el drama de los que nunca aparecieron, de los que nunca volvieron al encuentro de sus familiares o amigos. Al cine de los hijos se le plantea entonces la dificultad de representar la figura del desaparecido y de la problemática que desata, ya que está al borde de lo factible y pensable, como sostienen Elizabeth Jelin y Victoria Langland: «La representación del horror y del trauma no es lineal y sencilla. La re-presentación supone la existencia de un algo anterior y externo (la 'presentación' inicial) que será 're'-presentado. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? ¿Cómo representar a los detenidos-desaparecidos?» (2003:2). Este ensayo se propone analizar algunas estrategias narrativas y fílmicas aplicadas en cuatro películas: *(h) Historias cotidianas* (2000), de Andrés Habegger; *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué; *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; y *M* (2007), de Nicolás Prividera. Todas tienen como eje la ausencia de la memoria y su reconstrucción, partiendo de la «obsessive earnestness of children trying to work through a family's trauma», como subraya Young en su estudio sobre la segunda generación del Shoa (2000:42). A partir de allí veremos que el punto de vista personal de los hijos cineastas que perdieron a sus padres durante la dictadura militar empuja al público a confrontarse con las causas que explican su historia individual y la historia colectiva de un país y de una sociedad.

LA MEMORIA DE LA AUSENCIA EN EL CINE DOCUMENTAL: PAPÁ IVÁN Y (H) HISTORIAS COTIDIANAS

En el mediometraje *Papá Iván* (2000), María Inés Roqué reconstruye la historia de su padre Juan Julio Roqué, el fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y miembro de la organización Montoneros, asesinado en 1977. Para la realizadora rodar este documental supuso exhumar los hechos pasados para entender la pérdida personal presente: *Papá Iván* es una película de reconstrucción de la memoria a partir de recuerdos de la propia directora, de testimonios directos de compañeros del mítico guerrillero, de la madre Azucena Rodríguez, de familiares, amigos y ex-alumnas del padre.

La estrategia narrativa del filme de María Inés Roqué oscila entre el diario biográfico y el documental subjetivo o interactivo de tono convencional (Nichols 1997: 66). La directora —quien, tras exiliarse con su madre y su hermano, vive actualmente en México—, tuvo una doble motivación para rodar esta película: por un lado, el intento de comprender las razones del padre para poner sus ideales políticos por encima de la familia, así como el afán de luchar contra la idea del abandono; por el otro, «la problematización de la historia y sus héroes» (Ruffinelli

2007:149). «¿Por qué había hecho lo que había hecho? Hice la película para entender [...] Más o menos lo entendí», oímos decir a la voz en *off* de la directora, dejando percibir al espectador en varios momentos de la película las emociones que le causan las revelaciones de los hechos en torno al padre, no sólo como figura pública, sino también como individuo, marido y padre.

María Inés Roqué enmarca *Papá Iván* con la última carta que Juan Julio Roqué les escribió a sus hijos y que se lee a lo largo del film:

Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo. Por qué los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho. Y por qué no aparecí a verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas.

A partir de ahí, hay un desarrollo cronológico en búsqueda de la verdad, creando un friso de confesiones personales de la propia directora, recuerdos individuales, fotografías familiares, extractos de periódicos de la época, grabaciones del golpe de Estado de 1976 y sobre todo entrevistas. Integrando el discurso de diversos ex-montoneros y compañeros políticos del padre, María Inés Roqué intenta unir la memoria del pasado con el presente, además de involucrar con esta estrategia «a las audiencias de la misma generación y de las posteriores [...] por identificación» (Rodríguez Marino, 2004). Como ejes principales cabe mencionar, por un lado, la necesidad de cuestionar a través de *Papá Iván* los movimientos políticos de los años sesenta y setenta. Esto se traduce en el testimonio de la madre —marcado, ciertamente, por la separación de la pareja a consecuencia del paso a la clandestinidad de Roqué—, quien afirma no haber podido compartir la militancia de su marido, por rechazar la violencia como instrumento político y por ver posibles otras actividades cívicas. Pero mucho más reveladora es la indagación de María Inés Roqué en las entrevistas con los ex-montoneros, ya que de algunos, concretamente Héctor Vasallo y Miguel Ángel Laurretta, se rumorea que fueron traidores. La confrontación directa ante la cámara de los testigos de la época con estas preguntas dramatiza la narración de *Papá Iván*. (Ruffinelli 2007:149).

Por otro lado, María Inés Roqué cuestiona la visión heroica del padre guerrillero en el marco del conflicto que le produce ser la «hija de un héroe». Posiblemente por no vivir en Argentina, la directora nunca menciona —como lo hace Albertina Carri en *Los rubios*— que ser hija de un militante político llama la atención en la vida pública, por lo cual puede resultar una carga. Sin embargo, sobre todo a partir del discurso de Miguel Bonasso, se consolida más bien el carácter heroico de la figura paterna, como percibimos cuando enfatiza en su testimonio la integridad con la que murió su padre al enfrentarse a los militares que irrumpieron en su escondite, subrayando que «más a la vida no se le puede pedir». Ante este discurso, María Inés Roqué concluye: «creí que esta película iba a ser una tumba, pero no lo es». No consigue cumplir con la finalidad de *Papá Iván*, que era cerrar su duelo: como afirma Aguilar, mantiene la imagen de un «héroe vivo» y no logra desplazar esta imagen hacia el «padre muerto» (Aguilar 2006:178). Vinculando de este modo la memoria personal y la pública, *Papá Iván* es ante todo una afirmación de las incertidumbres de la generación post-dictadura, que intenta encontrarles un cauce a través de su exposición pública.

El documental (*h*) *Historias cotidianas*, realizado por Andrés Habegger (hijo del militante montonero y periodista Norberto Habegger, desaparecido en 1978), fue rodado entre 1998

y 2000. Está estructurado en cuatro capítulos: *Huellas, Hijos, Historia y Hoy*, «[c]apítulos que empiezan con H, la inicial del título de la película, curiosamente la única letra muda del alfabeto castellano, utilizada ahora para contar la historia de los hijos de esa gente que murió pero que no enmudeció» (Papic s.a.). De este modo, la (h) del título estructura el material documental, como fotografías familiares o material de archivo. Como película testimonial, ilustra la visión de los que fueron niños entre 1976 y 1983 y tuvieron que criarse sin uno de los padres o sin los dos y, en algunos casos, también sin tíos o abuelos. Centrándose en seis jóvenes cuyos progenitores fueron militantes activos y desaparecieron durante la última dictadura militar en Argentina, Habegger ilustra ante la cámara su presente a partir de los intentos de reconstrucción de la memoria. Pero, en lugar de enfocar su propia historia, el realizador recoge los relatos de las ausencias y de sus consecuencias a partir de los otros hijos de desaparecidos: los protagonistas que dan testimonios sobre su pasado, su presente y el futuro son Cristian Czainick (actor), Florencia Gemetro (de la agrupación HIJOS), Victoria Ginzburg (periodista), Úrsula Méndez (bibliotecaria), Martín Mórtola Oesterheld (nieto de Héctor Germán Oesterheld, creador de la historieta *El Eternauta*, desaparecido al igual que su hija, la madre de Martín) y Claudio Novoa (de nacimiento Manuel Gonçalves), que fue dado en adopción, de modo que recién descubrió que tenía un hermano y otros familiares que le habían buscado durante diecisiete años. A diferencia de *Papá Iván*, el realizador prácticamente no está presente en la filmación. No obstante, construye la narración fílmica de tal modo que se percibe su interés personal a través de los relatos de los protagonistas y la búsqueda de respuestas a la ausencia forzosa y los conflictos creados. Acercándose a la cotidianidad de los seis hijos de desaparecidos, que mayoritariamente son filmados en su casa o en su ámbito laboral, Habegger construye con (h) *Historias cotidianas* un texto de modalidad interactiva (Nichols 1997:72), que hace hincapié tanto en las imágenes de testimonio o de demostración (fotos familiares, imágenes de archivo, documentos, cartas personales, sobreimpresiones, etc.) como en la narración verbal. Sin voz en *off* y estructurada por las entrevistas con apariencia de monólogos, el director complementa su documental fragmentario utilizando como principales herramientas un montaje que mezcla blanco y negro con color y una banda sonora extraordinariamente expresiva. De este modo, la argumentación surge sobre todo del testimonio coral —como si la pluralidad de los hijos subrayara la dimensión del crimen cometido— y de la continuidad lógica que se construye a partir de los cuatro capítulos.

Como testimonian los protagonistas de (h) *Historias cotidianas*, cada uno de ellos pasó por un complejo proceso de búsqueda de la memoria personal, que los llevó a recordar también la historia colectiva de Argentina. En los testimonios brindados destacan el peso de la ausencia de la madre, del padre o de ambos, las muertes de las que muchos no tienen pruebas materiales, la dificultad de la construcción de una identidad propia sin mirar al pasado y la rabia ante la falta de una reparación jurídica. Todos los protagonistas intentan dar vida a sus padres a partir de recuerdos o imágenes. Un ejemplo es el relato de Florencia Gemetro: «Me encantaría tener un recuerdo de la memoria de mi papá caminando, mi papá hablando, el cuerpo, el tacto, el pelo... pero no. Lo único que tengo son algunas fotos». Esta necesidad de recordar la presencia física se transmite fílmicamente en aquellas secuencias en las que Victoria Ginzberg intenta identificar a partir de una foto el lugar exacto en el que fue tomada. Al encontrar el sitio en la Plaza San Martín, la cámara conduce la mirada desde la borrosa foto familiar —en la que están presentes los cuerpos de padres e hijos— hacia la plaza vacía en el momento de la filmación, transmitiendo así la ausencia de un modo visual.

A los relatos sobre los recuerdos vividos o reconstruidos de las desapariciones se añaden preguntas sobre el porqué de la militancia política de sus padres, así como sobre la oscilación entre ausencia temporal y definitiva: la mayoría de ellos eran demasiado pequeños en el momento de los secuestros para haberse confrontado entonces con la realidad. Para justificar la ausencia de uno o ambos progenitores, se les creó un mundo paralelo de fantasía, en el que los padres estaban de viaje o trabajando en otro lugar. De ahí que la mayoría haga referencia al sentimiento de esperanza alimentado por las ausencias sin despedidas, por la falta de evidencias que probaran aquellas pérdidas, y a la dificultad de asumir luego la realidad de la muerte. Pero, al mismo tiempo, todos parecen haber conseguido superar el trauma vivido, aunque subrayan, como lo hace Martín Mórtola Oesterheld, que los secuestros y desapariciones de unas treinta mil personas no quedaron solamente allí, según insinuaba ingenuamente el general Videla en su emblemática frase, sino que afectaron y continúan afectando a familias enteras hasta hoy día. Por ello, las secuencias de la película de Habegger que muestran las manifestaciones reivindicativas de la agrupación HIJOS, así como la exigencia coral de justicia o, por lo menos, de una condena social a la Ley de Punto Final y la Ley de la Obediencia Debida (que la Corte Suprema anuló en 2005 por considerarlas inconstitucionales) son una clara muestra de que la brecha surgida en los años setenta sigue abierta y de que son necesarios otros mecanismos para lograr una pacificación.

LA MEMORIA IMPOSIBLE Y LA RESPONSABILIDAD COLECTIVA: LOS RUBIOS Y M

En contraste con las películas de María Inés Roqué y Andrés Habegger, la estética que aplican Albertina Carri en *Los rubios* y Nicolás Prividera en *M* difiere en el uso de elementos ficcionales y un discurso más fragmentado y difuso. Ambos cineastas tienen en común la investigación de la desaparición de sus padres para reafirmar su propia identidad y en sus películas construyen un nuevo espacio narrativo para la memoria, el del intersticio, el lenguaje hibridado, problematizando la ausencia en lugar de intentar llenarla. Tanto *Los rubios* como *M* tienen como finalidad una catarsis destinada a abrir, desde el documental personal o subjetivo, la posibilidad de una «salida del duelo» (Aguilar, 2006:177) causado por la destrucción de sus familias y la orfandad que comparten con la generación de los cineastas que son hijos de desaparecidos. Otro eje en el que convergen Carri y Prividera (y hasta cierto punto también las otras películas mencionadas) es la necesidad de reconstruir la memoria de los desaparecidos. Mediante una voz en *off*, Albertina Carri, hija de Ana Caruso y Roberto Carri, ambos intelectuales secuestrados y desaparecidos en 1977, hace sentir al espectador el lazo que en ella misma se extiende entre pasado y presente, lejanía y cercanía del recuerdo, posibilidad de reconstrucción de la memoria e imposibilidad de acercarse a la realidad de lo ocurrido:

Dice Régine Robin que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando ésta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad. En mi caso, el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en las que decir mi apellido implicaba peligro y rechazo. Y hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad. Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria.

De forma parecida a la definición de Agamben sobre el testimonio, como una «relación entre imposibilidad y posibilidad de decir» (2000:164), en *Los rubios* Carri opta por una narración fluctuante tanto a nivel de contenidos como a nivel visual, borrando incluso las fronteras entre documental convencional y ficción e incluyendo el proceso de filmación en la narración visual con cámaras de cine y de vídeo que se registran mutuamente (Amado 2002). En el plano documental, los testimonios y las entrevistas son casi siempre mediatizadas en monitores de televisión y constituyen el fondo para otra acción paralela en el presente. Integrándolas en la diégesis, se mantiene el carácter anecdótico, la memoria incluida en el relato o en un análisis político, pero no satisfacen la pesquisa que lleva a cabo la directora, pues a los treinta y tres minutos declara: «Tengo que pensar en algo, algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que con cualquier intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome». Para subsanar su desconfianza en la reconstrucción de la memoria, Carri recurre en el plano de la ficción a la representación de su propia figura a través de la actriz Analía Couceyro, estando ella misma presente en la película. De este modo, consigue un distanciamiento brechtiano que juega con la distancia como espacio para la reflexión sobre la memoria y la ausencia. Adicionalmente, introduce en *Los rubios* escenas ficcionales al estilo del cine de animación: a partir de varias secuencias en las que la acción es representada por unas figuras de Playmobil, escenifica el secuestro de sus padres desde una mirada infantil prácticamente despolitizada y distanciada también en el presente. Mezclando los planos de la representación filmica al nivel del documental, de la ficción y de la animación, Carri acentúa la imposibilidad de una reconstrucción fiel y objetiva, así como la de una representación visual —pero también oral-auditiva (Aguilar 2006:177)— de los hechos ocurridos en el pasado.

El deseo expresado por la actriz Analía Couceyro, cuando representa a Albertina Carri en una fiesta de cumpleaños, es el mismo que se percibe en todo el cine de los hijos de desaparecidos: «que vuelva papá, que vuelva mamá, que vuelvan papá y mamá [...] el deseo era siempre el mismo, lo estructuré en tres partes para que tuviese más fuerza». Cuestionando desde la postmemoria la militancia política y prescindiendo de una contextualización política (Kriger, 2007:37), la directora interroga a una mayor distancia las posturas de las generaciones anteriores y su heroificación. De este modo, *Los rubios* distingue entre la necesidad de testimoniar por parte de la «generación de los compañeros» y de la «generación de los hijos». Carri organiza la narración del pasado desde tiempos y espacios subjetivos y desde el distanciamiento (Jelin 2002:108), de tal modo que logra salir del duelo sin poner el acento en el pasado, es decir, reafirmando en un yo propio situado en el presente. Esto se traduce también en el título de la película, que de hecho surgió a partir del testimonio de una vecina delatora del barrio humilde al que se habían mudado sus padres por motivos políticos. El testimonio de esta mujer deja entrever que allí la máxima preocupación era la tranquilidad; ya la mera presencia de una máquina de escribir llamaba la atención, pues se asociaba con la militancia política (Aguilar 2006:179). Esto explica que la vecina utilizara la etiqueta «los rubios» para referirse a los Carri, que de hecho ni fueron ni son rubios: al hacerlo, los identificaba como los otros, los extraños, los extranjeros. Así, las pelucas rubias que todo el equipo de filmación lleva en las últimas secuencias de la película vienen a decir que en el presente existen nuevos rubios, como si con este recurso estilístico la directora quisiera dejar claro que no se ha conseguido erradicar «el mal». Por eso el final de *Los rubios* también puede ser leído como un paralelismo respecto a las imágenes de las manifestaciones de la agrupación H.I.J.O.S. en (*h*) *Historias cotidianas* de Habegger: asesinaron a una generación, pero de ella ha surgido otra generación reivindicadora.

Nicolás Prividera abre su película con una cita de William Faulkner: «Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros de nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad». Así, nos ofrece ya de entrada una síntesis de su ópera prima, que la inscribe en el contexto de las películas de hijos de desaparecidos. También la suya es el resultado de un largo proceso de investigación para comprender los hechos que llevaron en 1976 a la desaparición de su madre, Marta Sierra, cuando él tenía seis años. Ahora, próximos a cumplir la edad de la madre en el momento del secuestro, Prividera y su hermano Guido emprenden una causa penal, involucrando en la desaparición a Jorge Zorreguieta, padre de la princesa de Holanda y ministro de Agricultura del general Videla (Minghetti 2007). La repercusión pública que provocó esta denuncia y el posterior encuentro con una antigua amiga de su madre desataron en Prividera la necesidad de investigar más para entender las causas de su desaparición.

Uno de los recursos que marcan el carácter claramente subjetivo de esta película es el hecho de que el director se integre a sí mismo en ella como un detective protegido siempre por un impermeable. La estructura de la película remite a (*h*) *Historias cotidianas*: consta de tres partes —*El fin de los principios*, *Los restos de la historia*, *El retorno de lo reprimido*— y se cierra con *Epílogos*. Además, el realizador titula su documental con una simple letra, *M*, similar a la (*h*) del título de la película de Habegger. Con ello alude a la inicial del nombre de la madre, pero también a la de Montoneros (la agrupación en la que Marta habría sido miembro activo), a militancia, militante, madre, muerte, memoria y al hecho de que no se puede contar el pasado con exactitud. En conjunto, las películas del corpus del cine de los hijos demuestran que sus relaciones con los padres desaparecidos en buena parte están vinculadas con imágenes mudas. Pero en la película de Prividera destaca el uso de imágenes de súper 8 en blanco y negro y en color, en las que se ve a la madre en la infancia del director (Monteagudo, 2007) y que acompañan su propio proceso de búsqueda al rodar *M*. De tal modo, estas filmaciones, junto con las fotos, recalcan, según Aguilar, otra forma de la memoria: parece como si Marta Sierra hubiera preparado inconscientemente su propia rememoración como una metáfora de la memoria misma y la hubiera dejado como legado a sus hijos (2007: 179). De modo parecido a Carri, Prividera escoge la mirada crítica sobre la militancia política de los años setenta en Argentina, pero pasa a un tema más trascendente, que es la responsabilidad de la sociedad civil durante los años del Proceso de Reorganización Nacional. Recurriendo a instituciones estatales y no gubernamentales¹², a miembros del ejército, colegas de trabajo y amigos de militancia —como todas las películas rodadas por hijos de desaparecidos— también *M* intenta reconstruir el rompecabezas de la memoria a partir de historias fragmentadas (Aguilar 2007:175). Pero igual que en el caso de Carri, en lugar de respuestas claras, los testigos de la época le plantean cada vez más preguntas e incertidumbres, ya que el hecho de la desaparición en sí carece de una única respuesta. Por lo tanto, *M* es una película sobre la insuficiencia de las narraciones testimoniales: aunque parte de testimonios de compañeros y amigos, no consigue determinar el grado de implicación en la militancia de Marta Sierra, bióloga en el Instituto Nacional de Tecnología

12 Aguilar cita, entre otros, la CONADEP, el Edificio del Ejército, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), el sindicato Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) y el Parque de la Memoria (2007:174).

Agropecuaria (INTA), ni su motivación para participar en la alfabetización en el Ateneo Evita Combatiente, ni mucho menos las circunstancias y causas del secuestro o el paradero del cuerpo muerto. Esto se traduce también en la duración de *M*: 150 minutos, que sirven como símbolo de una búsqueda sin fin, de un análisis constante del pasado y de la responsabilidad política tanto del Estado como de la sociedad civil. De todo ello deja constancia Prividera al comienzo de *M*: «Hasta que no sepamos quiénes son los responsables en cada caso de las desapariciones, va a ser muy difícil que podamos decir que vivimos en una democracia real y en una república verdadera». Partiendo de este hecho, el cineasta construye su película en torno a la memoria, la sociedad y el Estado como tres niveles que confluyen y se condicionan mutuamente: «La memoria, en *M*, no se erige frente al pasado sino frente a lo que el Estado y la sociedad civil hicieron en ese pasado» (Aguilar 2007: 174). Ninguna otra película de las rodadas hasta ahora expone tan claramente la dicotomía entre insurgencia y represión, entre víctima y agente, como lo resume Aguilar aludiendo a la justificación de «algo habrán hecho», omnipresente en la sociedad argentina: «¿Qué significa esa palabra, ese eufemismo de secuestrar o desaparecer, que remite tanto a la de basura que había que eliminar en los setenta y a la seguridad que hay que defender a todo costo treinta años después?» (2007:176). Con *M*, Prividera denuncia la falta de responsabilidad individual y colectiva, el ocultamiento de los hechos y sucesos y las posturas fáciles, y reclama un compromiso ético de la sociedad por la verdad y la justicia ante los casos de desaparecidos.

FILMAR DESDE LA POSTMEMORIA Y LA RECUPERACIÓN DE LA IDENTIDAD

Para cerrar nuestro trabajo, digamos que la conclusión a que llegan A. Elena y M. Díaz López en su estudio de *La historia oficial* puede aplicarse también a (*h*) *Historias cotidianas*, *Papá Iván*, *Los Rubios* y *M*: todas ellas dejan ver al espectador el entramado de una sociedad herida por el terror que ejerció el Estado durante la última dictadura militar (2003:179). Transmiten claramente que nadie pudo escapar a la tragedia personal y social de aquellos años de represión. Pero, a diferencia del efecto fílmico realista que persigue la mayoría de la producción cinematográfica dedicada a la dictadura militar en general y a los desaparecidos en particular —en un intento de autenticar lo real mediante una estética fácilmente accesible, como quería Barthes (1984:185)—, el cine realizado por los hijos de desaparecidos se enfrenta con la imposibilidad de llenar la ausencia y con las dificultades de construir desde este umbral una identidad propia. En tanto que memoria individual, estas películas tienen que evocar a los padres desde la ausencia, desde el vacío que dejaron aquellos que desaparecieron en su materialidad. Así pues, su labor radica en exhumar lo que, según Hannah Arendt, lleva a la manipulación de la memoria en el totalitarismo: «el asesino deja un cadáver tras de sí y no pretende que su víctima no haya existido nunca; si borra todos los rastros son los de su propia identidad, y no los del recuerdo y del dolor de las personas que amaban a la víctima; destruye una vida, pero no destruye el hecho de la misma existencia» (1999: 658). Como consecuencia, intentan construir su versión paralela a las experiencias de los padres desde la perspectiva de la postmemoria, cuestionando a la vez la posibilidad de representar fílmicamente la desaparición y el exterminio de miles de personas: «Testimoniar significa entrar en movimientos vertiginosos en los que [...] quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar» (Agamben 2000: 126).

A partir de los ejemplos de *(h) Historias cotidianas*, *Papá Iván*, *Los Rubios* y *M* registramos un desarrollo continuo del género, que abarca desde documentales convencionales hasta películas docuficcionalizadas, así como una constante profundización del enfoque del tema de la memoria, que se traduce en una representación visual cada vez más fragmentada y en la reafirmación de la propia identidad. Las películas de los cuatro directores estudiados configuran espacios que tienen en común dos aspectos: por un lado, los intentos de marcar cierta subjetividad, ya sea mediante la mezcla de imágenes en blanco y negro con imágenes en color, mediante un imaginario infantil compartido —canciones, recuerdos de juegos, figuras Playmobil— o introduciendo en la película el propio cuerpo para hacer frente a la ausencia; por otro, un esfuerzo constante de innovación para relacionarse con el pasado desde el presente y de cara al futuro. A partir del ejercicio cinematográfico de la representación visual de la memoria se está formando un corpus de cine de hijos de desaparecidos que va evolucionando del mero intento documental autobiográfico, testimonial y político (Roqué, Habegger) a formas más sutiles y menos clasificables en cuanto a género (Carri) o contenido (Prividera). Más allá de los logros individuales de los cineastas, destaca el desarrollo narrativo del cine de los hijos, que por ahora culmina con *M*, de Prividera, con su indagación de la responsabilidad de la sociedad civil, tanto en el pasado como en el presente, y su exigencia de una ética del compromiso frente a los hechos ocurridos durante el así llamado Proceso de Reorganización Nacional.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo (2006), «Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía», en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 175-188.
- Aguilar, Gonzalo (2007), «Con el cuerpo en el laberinto. Sobre M de Nicolás Prividera», en: Sartora, Josefina/Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 171-187.
- Amado, Ana (2002), «Los rubios y la disolución de la escena de la memoria», en: *El ojo que piensa 5*, URL: <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero05> (última consulta: 15 mayo 2008).
- Anguita, Eduardo (2001), *Sano juicio. Baltasar Garzón, algunos sobrevivientes y la lucha contra la impunidad en Latinoamérica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Aprea, Gustavo (2007), «El cine político como memoria de la dictadura», en Sartora, Josefina/Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 91-106.
- Assman, Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, Beck.
- Arendt, Hannah (1999), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus.
- Barthes, Roland (1984), «L'effet de réel», en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil, 179-197.
- Berger, Verena (2009), «Hermanas: Argentina y la reconstrucción de la memoria a través del exilio» en Rodríguez Marino, Paula/Sánchez, María Antonia (eds.): *Exilios. Cartografías y experiencias sobre el desplazamiento forzado*, Buenos Aires, El Zorzal (en prensa).

- De Certeau, Michel (1973), *L'Absent de l'Histoire*, París, Maison Mame.
- Delponti Macchione, Patricia Adriana (2002), «La dictadura militar de los 70 abordada por el cine argentino de la democracia. Una perspectiva estético- política (2° parte)», en: *Revista Latina de Comunicación Social* 32, La Laguna, URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/> (última consulta: 15 mayo 2008)
- Elena, Alberto/Díaz López, Marina (eds.) 2003, *The Cinema of Latin America*, Londres/Nueva York, Wallflower.
- Filc, Judith (2001), «Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata», en: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 12/2, URL: <http://www1.tau.ac.il/> (última consulta: 15 mayo 2008).
- Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard U P.
- Jelin, Elisabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- Jelin, Elisabeth/Langland, Victoria (eds.) 2003, «Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente», en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI, 1-18.
- Kruger, Clara (2007), «La experiencia del documental subjetivo en Argentina», en: Moore, María José/Wokowicz, Paula (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería, 33-49.
- Lorenz, Federico Guillermo (2002), «¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976» en Jelin, Elisabeth (ed.), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*, Madrid, Siglo XXI, 53-101.
- Meler, Ezequiel (2007), «Madres de Plaza de Mayo. Treinta años de lucha, ¡ni un paso atrás!», en: *Rebelión*, <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=50430> (última consulta: 12 mayo 2008).
- Minghetti, Claudio D. (2007), «Un espejo para reflexionar», *La Nación*, 2-VI-2007.
- Monteagudo, Luciano (2007), «M, de Nicolás Prividera, un documental ambicioso y potente. Rabia por un pasado siempre presente», *Página 12*, 30-VIII-2007.
- Newman, Kathleen (1992), «Cultural Redemocratization: Argentina, 1978-89», en Yúdice, George/Franco, Jean/Flores, Juan (eds.), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, *Cultural Politics* 4, Minneapolis, UMP, 161-185.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Papic, Diego (s.a.), «El pasado, desde el presente», en: *Cinenacional*, URL: <http://www.cinenacional.com>.
- Ricoeur, Paul (1995), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI.
- Rodríguez Marino, Paula (2004), «Narraciones del pasado: entre el documental y el testimonio. A propósito de *Los rubios* y de *Papá Iván*», *GT* n° 14, URL: http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_14/GT14-9.html (última consulta: 28 junio 2008).
- Ruffinelli, Jorge (2007), «De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal», en Sartora, Josefina/Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 141-155.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Walsh, Rodolfo (1977), «Carta abierta de Rodolo Walsh a la Junta Militar» en http://www.nunca-mas.org/investig/articulo/walsh_carta.htm (última consulta: 12 mayo 2008).

Young, James E. (2000), *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale UP.

