

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Escuela de Comunicación Social

Tesina

En primera persona.

La representación del pasado reciente en los filmes documentales de hijos de desaparecidos.

Alumna: Paula Bertolino

B-1383/8

Tutor: Lic. Lucio Garcia

Co-tutores: Lic. María Beatriz Schiffino y Lic. Pablo Colacrai

ÍNDICE

- Presentación	1
1. Definición de tema, objetivos y corpus	1
2. Motivación personal	2
3. Introducción	4
- Capítulo I: Acerca del documental	8
1. Ensayando una definición	8
2. ¿Género o campo?	10
3. La objetividad en cuestión	11
4. La función social del documental	12
5. Modalidades documentales de representación	13
5.1 Modalidad de representación poética	14
5.2 Modalidad de representación expositiva	15
5.3 Modalidad documental de observación	16
5.4 Modalidad de representación interactiva	18
5.5 Modalidad de representación reflexiva	20
5.6 La modalidad de representación performativa	22
6. El giro subjetivo	24
- Capítulo II: Memoria, política e historia	28
1. Un clima de época	28
2. El desarrollo de los estudios sobre la memoria	30
3. Memoria	31
4. Memoria colectiva	33
5. Memorias traumáticas	35
6. Disputas en torno a la memoria	38
7. Las marcas en el tiempo y el espacio	40
8. Silencios	42
9. Olvidos	43

- Capítulo III: Análisis del corpus	46
1. Contextos de las memorias sobre el pasado reciente en Argentina	46
2. Análisis de Papá Iván	53
2.1 Desandando el camino	58
3. Análisis de Los rubios	68
3.1 Revolucionar las formas	74
3.2 Una búsqueda identitaria, entre pelucas y muñequitos	83
3.3 Disputas en torno a la buena memoria	86
4. Análisis de M	91
4.1 M y “sus hermanas”	93
4.2 Las piezas del rompecabezas	97
4.3 Las partes del todo	101
5. Análisis final y conclusiones	127
5.1 Desde dónde pensar el corpus	127
5.2 El difícil diálogo entre generaciones	132
5.3 Encontrando la mejor forma	136
5.4 Representar el horror	140
5.5 A modo de cierre	141
- Referencias bibliográficas	143
- Anexo	149
1. Dvd con los documentales del corpus	150
2. Ficha técnica de Papá Iván	151
3. Ficha técnica de Los rubios	152
4. Ficha técnica de M	153

Presentación

1. Definición de tema, objetivos y corpus

Tema

La construcción de memorias en torno a la última dictadura cívico-militar en Argentina en los documentales autobiográficos dirigidos por hijos de desaparecidos.

Objetivo general

Análisis comparativo de largometrajes documentales autobiográficos dirigidos por hijos de militantes políticos desaparecidos que tratan la temática de la última dictadura en Argentina.

Indagación de la relación entre historia, política y memoria en cada una de las obras, y su relación con el presente.

Objetivos específicos

- Abordar el campo del documental audiovisual, su desarrollo histórico, las reflexiones teóricas que se produjeron en torno a su constitución y posterior desarrollo, tanto a nivel nacional como mundial, a fin de poder contextualizar las obras analizadas y establecer relaciones con otros filmes contemporáneos o anteriores.
- Explorar los problemas y enfoques relativos al análisis histórico y cultural de la memoria social y recuperar aquellos conceptos teóricos que sean útiles para el análisis del corpus.
- Identificar los momentos de reflexión, debate y construcción de memorias en torno a la última dictadura en Argentina, y analizar los cambios discursivos a lo largo del tiempo.
- Reconocer diferencias y continuidades entre los productos audiovisuales analizados en relación a: los ejes temáticos, los recursos audiovisuales utilizados, las modalidades de representación escogidas, los contextos de realización y el abordaje que hacen de la historia, la política y la memoria.

Corpus

- *Papá Iván* (María Inés Roque, México, 2000)
- *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003)
- *M* (Nicolás Prividera, Argentina, 2007)

El corpus de películas fue escogido con el criterio de que fuesen documentales autobiográficos dirigidos por cineastas hijos de militantes desaparecidos durante la dictadura cívico militar y que abordaran esta cuestión en sus trabajos. Los mismos son largometrajes y fueron estrenados en el país.

2. Motivación personal

La primera vez que vi el documental *Los rubios* fue una revelación. Era diferente a todas las películas sobre la dictadura que había visto hasta el momento, tanto en lo que decía como en el modo de decir. Se distanciaba de la mirada idílica sobre la militancia en los '70 que aparecía en los documentales testimoniales de ex-militantes (por ej. *Cazadores de Utopías*), se alejaba de la perspectiva reivindicativa de la agrupación H.I.J.O.S. y escapaba a los relatos explicativos disfrazados de objetividad al estilo de los de la película *La República perdida*. Era una mirada claramente subjetiva que daba cuenta de una voz escasamente escuchada hasta ese momento en el cine: la de los hijos de desaparecidos. Albertina Carri, su directora, había sido una protagonista involuntaria de aquellos oscuros años y ahora reflexionaba en torno a las marcas que la temprana ausencia de sus padres había dejado en ella. La suya era una obra donde se entremezclaban la crítica, el dolor, la admiración, las ganas de saber y la necesidad de dar un cierre al duelo.

También eran originales los recursos que Carri ponía en juego para decir lo que decía: el uso de la primera persona a través de la voz en *off*, la incorporación de una actriz que la representaba, las animaciones con *playmóviles* para reconstruir momentos de su pasado familiar, las reflexiones en torno a la memoria cercanas a lo ensayístico, la fragmentación del relato, los saltos en el montaje y el uso no convencional de la banda de sonido, entre otros recursos.

Fue una película que dejó una marca en mí. Me hizo vislumbrar los múltiples recursos que pueden ponerse en juego en una obra documental, más allá de las ya gastadas fórmulas de los testimonios frente a cámara, el uso de la voz en *off* explicativa y la utilización de material de archivo para ilustrar. En este sentido, considero que fue

un hito. Hay un antes y un después de *Los Rubios*, tanto en los trabajos sobre la dictadura como en el campo del documental en Argentina.

También me resultó interesante el debate que generó y que se sigue generando aún hoy la película. Como toda obra audaz, genera polémica, y lo hace en torno a temas que nos atañen como sociedad: ¿Cómo representar el horror y la ausencia? ¿Cómo conviven las diferentes memorias sobre la dictadura?

Años después me topé con otro de los filmes que integran el corpus: *M*. Se trataba de otro documental sobre la dictadura, autobiográfico y narrado en primera persona, dirigido por un hijo de una militante desaparecida. La comparación fue inevitable. Y lo interesante fue que a pesar de ciertas similitudes, eran muy diferentes. A la par fui leyendo entrevistas a Nicolás Prividera, su director, y en ellas casi siempre estaba presente, de uno u otro modo, *Los rubios*. Había una relación dialógica entre las dos obras.

Cuando finalmente me decidí a encarar este trabajo y empecé a leer material teórico sobre los documentales de hijos, encontré a *Papá Iván*, de María Inés Roqué. Una película que había pasado un tanto desapercibida dentro de la cinematografía local, a pesar de haber sido estrenada con anterioridad a *Los rubios*. Indudablemente porque fue hecha desde el exilio, en México. Un filme que también está narrado en primera persona, que no muestra prácticamente a la directora en pantalla y que, paradójicamente, es, de los tres filmes que integran este trabajo, el que más deja expuestos los sentimientos la realizadora.

En esa búsqueda también encontré otros dos trabajos documentales de directores hijos de desaparecidos: *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruchstein, que finalmente dejé a fuera por tratarse de un medimetraje; e *Historias cotidianas*, de Andrés Habegger, que excluí porque no era una obra explícitamente autobiográfica.

Ya tenía un corpus delimitado. Una vez hecho el recorte lo siguiente fue buscar material bibliográfico sobre las películas y entrevistas a los directores.

Desde el comienzo me planteé el desafío de no hacer un análisis meramente cinematográfico sino también poner en juego conceptos provenientes de otros campos de estudio. De otro modo, hubiera sentido que se perdía una parte riquísima de estos trabajos audiovisuales. Me interesaban los recursos estéticos y narrativos que ponían en juego estos relatos subjetivos pero también el contexto socio-político en el que fueron realizados, su inserción en el campo, siempre en disputa, de la memoria colectiva. Con

ese objetivo en la cabeza y, luego de horas y horas de trabajo, el resultado es el texto que sigue.

3. Introducción

En toda sociedad transmitir es un imperativo constante. Sin embargo, como señala Jacques Hassoun, esta preocupación no surge en cualquier momento de la historia, se presenta específicamente cuando un grupo o civilización ha estado sometido a conmociones más o menos profundas (1996: 12). En nuestro país, desde el año 1930 hasta el año 1983, no existió una institucionalidad democrática consistente. Durante ese período se alternaron gobiernos dictatoriales, democracias y gobiernos que si bien no rompieron con la continuidad constitucional, fueron elegidos en sufragios donde gran parte de la población no estaba representada.

Este marco de irregularidad, prolongado en el tiempo, ha dejado marcas profundas en la ciudadanía argentina, afectando todos los ámbitos de la sociedad. En este contexto, la última dictadura cívico-militar, establecida el 24 de marzo de 1976, representa un caso paradigmático. La desaparición planificada de personas, el recrudescimiento de los métodos de tortura y terror, el amplio apoyo de la sociedad civil y la cercanía en el tiempo, han convertido a este oscuro período histórico en fuente de numerosas reflexiones. Reflexiones que se caracterizaron, ya en los albores de la democracia, por su disímil interpretación de los hechos.

Desde diferentes discursos de lo real (la ley, la familia, la educación, la economía, la política), se describe e interpreta el mundo de la experiencia colectiva y, al hacerlo, se construye la realidad social. En este marco se ubica la memoria, esto es, “las maneras en que la gente construye un sentido del pasado, y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar” (Jelin, 2000: 8). En qué transmisión ubicarse es, entonces, la cuestión crucial que se plantean las sociedades que, como la nuestra, han sufrido profundos desgarramientos y se encaminan en la construcción hacia una memoria colectiva sobre períodos donde se desarrollaron hechos traumáticos.

“A partir del momento en el que de una generación a otra existe un quiebre, una ruptura demasiado radical, un salto demasiado importante en el tiempo y en el espacio, se torna como imposible que los antiguos emblemas puedan ser percibidos como tales por las generaciones siguientes” (1996: 81), explica Hassoun acerca de la dificultad de transmitir. Existe además otra problemática, y es que la memoria, como todo proceso

social, implica una puja de intereses políticos e ideológicos por instalar una determinada versión de los hechos.

En el contexto actual la primacía del lenguaje audiovisual es incuestionable. Las películas llegan incluso a moldear nuestras propias imágenes del pasado o les enseñan a las nuevas generaciones las formas posibles de pensar hechos que no vivieron. De este modo, se hace evidente la importancia del cine como vector de la memoria (AA.VV, 2003). El documental, con sus propiedades argumentativas, expresivas y pedagógicas, está destinado a cumplir en este marco una posición privilegiada en la transmisión de la historia. Y esto es así porque las películas documentales proponen perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos, e interpretaciones de los mismos (Nichols, 1997: 13).

Sin embargo, tal como advierte Bill Nichols, las opciones disponibles para representar cualquier situación o acontecimiento -opciones que implican comentarios y entrevistas, observación y montaje, contextualización y yuxtaposición de escenas- plantean cuestiones historiográficas, éticas y estéticas (1997: 15). Rastreado estas marcas enunciativas es como se pueden indagar las diferentes perspectivas desde donde los realizadores reconstruyen los hechos. Esta heterogeneidad de miradas se evidencia aún más cuando analizamos textos fílmicos que abordan una misma temática. Es entonces cuando las distancias, tensiones y cercanías emergen, no solamente por el estilo particular de cada realizador, sino también por sus diversas perspectivas político-ideológicas y los distintos contextos históricos en que fueron realizadas las piezas audiovisuales.

Refiriéndonos específicamente a nuestro tema, la presencia de la última dictadura cívico-militar y sus consecuencias ha sido un tópico constante en el cine nacional desde el retorno de la democracia hasta la actualidad. No obstante, se han producido cambios en los relatos. En un primer momento, las producciones audiovisuales sobre el tema reproducían una lectura del pasado ligada a la llamada “teoría de los dos demonios”. Luego, fueron cobrando relevancia las obras testimoniales que recuperan la experiencia militante. Finalmente, a partir del nuevo milenio, empiezan a surgir en el campo cultural películas que ponen de manifiesto la mirada de hijos de militantes, presos políticos o desaparecidos. Algunas de ellas se caracterizan por ser testimoniales y recuperar diferentes historias de vida, otras, por ser autobiográficas y estar dirigidas por jóvenes que sufrieron la experiencia traumática de la desaparición física de uno o dos de sus padres durante su infancia (Cerruti, 2001).

En el marco de este tercer momento se ubican los documentales audiovisuales que serán objeto de análisis en este trabajo: *Papá Iván* (María Inés Roque, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Estas realizaciones han producido un quiebre en el modo de representar la última dictadura en Argentina, tanto en el contenido como en lo formal. Asimismo, han vuelto a encender ciertos debates en torno al pasado reciente y su representación, que se hallaban en muchos puntos anquilosados. Y es que, como plantea Elizabeth Jelin, “en tanto se presuponga la socialización de sujetos autoreflexivos, con capacidad de elegir y organizar su propia vida, siempre habrá discontinuidades y novedades” (2000: 12).

Es llamativo el hecho de que estas películas hayan surgido todas en el pequeño lapso de siete años. Cabe destacar, además, que ninguno de estos filmes fue realizado en el marco de la agrupación que aglutina a muchos de los jóvenes que sufrieron la desaparición de sus padres: H.I.J.O.S.. Indagar las causas que posibilitaron la emergencia de la voz de los hijos, ya no como meros testimonios sino como productores de sus propias obras, es uno de los objetivos de este trabajo.

Por otro lado, es interesante tener en cuenta que los tres documentales que integran el corpus se enmarcan en lo que se ha dado en llamar “documental subjetivo”. Esta tendencia, que ha irrumpido a partir de los años ‘90 en la cinematografía documental nacional, se caracteriza por dar lugar a relatos contruidos desde miradas personales. Los directores se vuelven protagonistas de las historias. Sus reflexiones, dudas y cuestionamientos se incorporan como parte de las obras (Guarini, 2008). Al respecto, nos interesa analizar cómo se presentan Albertina Carri, María Inés Roqué y Nicolás Prividera en pantalla, qué recursos estéticos ponen en juego, cómo estructuran sus relatos y las filiaciones cinematográficas que establecen al hacerlo.

Tanto *Papá Iván* como *M* y *Los rubios* nacen del cruce entre las esferas públicas y privadas, las memorias individuales y colectivas. Son obras que dan cuenta de procesos elaborativos en el marco de los cuales sus directores buscan dar por cerrado el duelo infinito que impone la ausencia de un cuerpo. Paralelamente, se evidencia en ellas una necesidad de reconstruir la figura de sus padres para poder ponerla en relación con la propia identidad. En este sentido, analizaremos y compararemos el modo en que cada realizador audiovisual presenta y resuelve estas cuestiones.

En sus trabajos autobiográficos, estos jóvenes directores ofrecen una nueva mirada generacional sobre la última dictadura cívico-militar y, de este modo, intervienen en los debates en torno a las memorias contrapuestas de aquel período

histórico. Al respecto, nos interesa comprender qué objetivos persigue cada director a la hora de hacer pública su historia personal. También indagaremos qué memoria construyen sobre el pasado reciente y, al hacerlo, a quién se dirigen, con quién discuten, a quién se vinculan. Finalmente, pondremos en relación los tres trabajos para que emerjan así los particularismos, las continuidades y las miradas enfrentadas.

Capítulo I: Acerca del documental

En este capítulo haremos referencia a diferentes perspectivas en torno a la definición y caracterización del documental audiovisual, no con la intención de ser exhaustivos en nuestro desarrollo, sino más bien buscando brindar un panorama de la heterogeneidad de puntos de vista que caracterizan en la actualidad al documental. Asimismo, haremos un breve recorrido por la historia de este campo cinematográfico intentando dar cuenta de cómo fue mutando a lo largo del tiempo el vínculo entre el cine y la realidad.

1. Ensayando una definición

Al tratar de definir el documental muchos estudiosos apelan a una característica heredada de la fotografía, que es constitutiva de este tipo de filmes: su carácter **indicial** e **icónico**. Basándose en la clasificación de los signos creada por el filósofo Charles Sanders Peirce, los teóricos plantean que la dimensión icónica de este tipo de películas deviene de la semejanza existente entre los objetos registrados y aquellos que aparecen en el filme. La dimensión indicial, por otra parte, es el resultado de un conocimiento social por cual se infiere que hubo un contacto físico entre los elementos filmados y el objetivo de la cámara.

En la actualidad, debido al bajo costo, el menor tamaño y la buena definición de las cámaras digitales, muchas películas documentales adoptan el formato video y no ya el fílmico como soporte de registro. No obstante, si bien con el cine digital no existe la garantía de una relación física entre los objetos y las imágenes representadas, porque las mismas pueden ser modificadas digitalmente, estas películas tienden a incluirse en la clasificación documental sin demasiado problema (Aprea, 2004).

Pero las propiedades indicial e icónica no son excluyentes del cine documental sino que también son características de la ficción, de la cual el documental históricamente intentó diferenciarse. Emilio Bernini plantea en este sentido que “la diferencia de estatuto entre uno y otra va a residir menos en una especificidad constitutiva de cada uno de ellos que, en todo caso, en la recepción misma” (2004: 41). En este proceso de negociación de sentido entre el espectador y el texto, es determinante la categorización que la industria cinematográfica haga de la película (comedia, drama, suspenso, terror, documental, etc.). La misma está basada en el sistema de géneros que

la industria norteamericana de cine adoptó y logró imponer a nivel mundial como parámetro de clasificación de los filmes estrenados en el circuito de salas comerciales.

Volviendo a la cuestión de la recepción de los textos fílmicos, decíamos que ésta variaba dependiendo si los mismos eran reconocidos como ficcionales o documentales. Frente a una película argumental se produce en los espectadores una suspensión de incredulidad, que hace que se involucren con el mundo ficcional aunque de ningún modo lo confundan con el real. “El espectador del filme de ficción finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis es real para poder ser ‘absorbido’ por el relato que sobre ese mundo se le cuenta” (2007: 85), escribe al respecto Aida Vallejo Vallejo y explica, además, que esta lectura determina un “**pacto de verosimilitud**”, propio del cine argumental. Por el contrario, frente a un documental el espectador no finge creer lo que está viendo en pantalla, sino que verdaderamente lo cree. Considera que lo que sucede frente a cámara es objetivamente real y le concede, entonces, un valor de realidad. Se produce así un “**pacto de veracidad**”, en el que espectador le asigna un referente real a lo que está viendo y no un referente verosímil, como sucede en las películas de ficción.

Al respecto, Bill Nichols plantea que al enfrentarse a textos documentales, el público se basa en determinados supuestos y expectativas. La principal inferencia del público es que existe un nexo indicativo entre la imagen registrada y el mundo real, carácter indicial al que hicimos referencia más arriba. En un segundo nivel, los espectadores deducen qué clase de argumentación está realizando el documental acerca del mundo histórico. Asimismo, otra de las expectativas básicas que alberga el espectador de documentales audiovisuales es que su ansia de conocimiento se vea gratificada (Nichols, 1997: 55).

Además del pacto de veracidad, existe otra particularidad del cine documental que lo caracteriza en contraposición con la ficción. Mientras la ficción trabaja con materiales que sólo existen en y para el filme, el documental “cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película” (Beceyro, 2008: 158). Esto se evidencia, por ejemplo, en el hecho de que los personajes de una película documental son personas reales que existen también fuera del filme, antes y después del mismo. Y es que los documentalistas, a diferencia de los cineastas de ficción, no están interesados en crear mundos imaginarios sino, por el contrario, en seleccionar y ordenar una parte de la realidad, que es en verdad mucho más compleja de lo que vemos en pantalla. Nos ofrecen una visión del mundo.

2. ¿Género o campo?

Otro modo en que algunas veces se ha intentado definir el documental es entendiéndolo como un género¹. Pero esta cuestión de si el documental puede o no ser definido como un género, en el marco de conjunto de la producción cinematográfica, ha desatado fuertes polémicas. Los que están por la negativa sostienen, como Raúl Beceyro, que el documental no constituye un género porque las películas de este tipo no se apoyan en un modelo narrativo preestablecido (AA.VV., 2005: 14 y 15). Beceyro reconoce que hay ciertas características que reaparecen en diferentes películas documentales, pero considera que las mismas no llegan a conformar patrones propios del cine de género. En la misma línea, Emilio Bernini define el documental como una modalidad de discurso histórica. “Se trata menos de un género, cuyas invariantes se reproducirían en cada nuevo filme que llamamos ‘documental’, que de un tipo de discurso que presenta cambios a lo largo de su historia” (Bernini, 2008: 89), señala el crítico.

Comúnmente los autores que sostienen esta perspectiva consideran que más que un solo género, el documental es un campo amplio donde pueden reconocerse varios géneros diferentes, tales como los documentales etnográficos, sociales, periodísticos, históricos, etc. Al respecto, Gustavo Aprea sostiene que “los distintos tipos de documental se relacionan directamente con distintas prácticas sociales (las estéticas, las didácticas, las políticas, etc.) y, en consecuencia se enmarcan en el cruce de distintos tipos discursivos presentes dentro de los lenguajes audiovisuales” (2004: 7).

En la vereda opuesta están los que, como Bill Nichols, creen que el documental es un género más. “Podemos considerar que el documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirían ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa en otros géneros” (Nichols, 1997: 48), escribe el autor. Para Nichols son varias las características comunes a este tipo de filmes. En primer lugar, los mismos toman forma en relación a una lógica informativa. “La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico”, señala, y añade: “la economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas” (Nichols, 1997: 48). Otra particularidad de los documentales es que la estructura característica de este género depende de un montaje probatorio. La

¹ “Género: Grupo de películas que presentan tramas, tipos de personajes, escenarios, técnicas filmicas y temas reconociblemente similares. Estas convenciones se repiten lo suficiente de una película a otra para que resulte obvio que todas estas obras pertenecen a un solo grupo y que el realizador se apoya en el uso de estas convenciones, en el pasado y en la familiaridad del público con ellas” (Konigsberg, 2004: 243).

disposición de los sonidos y las imágenes (que se constituyen como pruebas) se realiza con el objetivo de que el espectador perciba que hay una argumentación convincente. Finalmente, otra peculiaridad que Nichols reconoce en este tipo de obras es que el abordaje de las temáticas del mundo histórico se apoya, a diferencia de lo que sucede en la ficción, siguiendo más que nada la banda sonora. Esto se debe a que es mucho más sencillo desarrollar una argumentación a través de la voz de un locutor o de entrevistas que, utilizando solamente imágenes que son, por definición, polisémicas. Más aún cuando se abordan temáticas abstractas (Nichols, 1997: 51).

Teniendo en cuenta las diferentes posturas anteriormente desarrolladas, en este trabajo entendemos al documental como un **campo** ya que consideramos que esta noción es más amplia y flexible que la de género y, por esta razón, permite dar cuenta de manera más acabada de la heterogeneidad de expresiones que en la actualidad caracterizan a la producción documental. De este modo, incluimos bajo este rubro a todas aquellas obras que buscan dar cuenta de algún fenómeno de la realidad, a pesar de que respondan a estilos y objetivos diferentes. Así, intentamos evitar una visión restrictiva que deje afuera, por no responder a determinado patrón organizativo, a filmes que justamente buscan distanciarse de modelos estéticos y narrativos clásicos a través de la experimentación formal.

3. La objetividad en cuestión

Volviendo al asunto de la relación entre el cine documental y el cine argumental, vale destacar que si bien en la actualidad los teóricos no tienden a asociar directamente el registro documental con una representación directa de la realidad, esto no siempre fue así. En un primer momento la dicotomía ficción-documental se correspondía con el par ficción-realidad. Es decir que, frente a la ausencia de elementos propios de la puesta en escena ficcional (actores, maquillaje, escenografía, etc.), se consideraba que el registro mostraba de manera objetiva la realidad (Beceyro, 2008: 158).

Al presente, esta perspectiva se ha dejado de lado. En su lugar, es comúnmente aceptada la idea de que todo registro es una **construcción**. La subjetividad del director permea toda la obra, desde la puesta de cámaras, pasando por el tipo de montaje elegido y el abordaje de los temas tratados. “Todo grupo documental que pretende ser objetivo no hace más que afirmar una convicción de que sus opciones tienen una validez especial y merecen ser aceptadas y admiradas por todo el mundo” (2005: 308), opina al respecto Eric Barnouw, y agrega que la exigencia de objetividad se utiliza muchas veces para

increpar a los documentalistas independientes que tienden a ser los más críticos del *status quo* y los que más se permiten experimentar formalmente. Por el contrario, el autor considera que los documentalistas presentan su propia versión del mundo, ya que nunca pueden escapar a su propia subjetividad (Barnouw, 2005: 313).

La visión personal de los directores no sólo se evidencia en la argumentación del filme. También son pruebas de la ideología del realizador su presencia o ausencia en pantalla, sus comentarios dentro y fuera de campo, el modo de vincularse con sus entrevistados, las placas y los textos que aparecen en la película, el tipo de plano que elige para mostrar algo y, en general, todos los recursos estéticos y narrativos empleados. Cada elección da cuenta de la ética de su mirada. Nichols sintetiza esta cuestión al decir que: “en el documental tenemos constancia de cómo los realizadores ven, o miran, a sus congéneres directamente. El documental es un registro de esa mirada. La implicación es directa. El estilo atestigua no sólo una ‘visión’ o perspectiva sobre el mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella” (1997: 119).

4. La función social del documental

Los documentales desarrollan argumentaciones y presentan pruebas acerca de diferentes aspectos del mundo. Esta particularidad los vincula, tal como explica Bill Nichols, con los “discursos de sobriedad” que involucran a la ciencia, la economía, la política, la educación, la religión y a otras instituciones sociales. Todas ellos se caracterizan por tener un poder instrumental al que apelan para tener influencia sobre el mundo histórico. “A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad” (Nichols, 1997: 32), explica el teórico norteamericano.

Al abocarse a la descripción e interpretación del mundo histórico, las películas documentales se erigen como una de las instituciones responsables de la construcción de la realidad social. Son una fuente de conocimiento y, como tal, “provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones” (Nichols, 1997: 14). He aquí su importante función social como constructoras y transmisoras de ideologías, ya sea para mantener el *status quo* o con el fin de revolucionar las estructuras sociales. En relación al vínculo entre imagen, ideología y utopía, Nichols explica: “las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las

imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas” (1997: 38).

En el marco de la transmisión del pasado, las películas documentales funcionan como vectores de memoria. A diferencia de otras fuentes históricas, que evidencian la distancia temporal con la actualidad, los filmes hacen presente ante nosotros el pasado. Nos involucran de tal modo que hasta podemos sentirnos parte de la situación histórica retratada, por más que no la hayamos vivido personalmente. Esta cualidad convierte al cine en una herramienta educativa notable. Sin embargo, como todo relato, los documentales participan de las tramas políticas del momento en el cual fueron producidos: “los filmes dan cuenta de su presente y a la vez son agentes que operan sobre ese presente, posicionándose voluntaria o involuntariamente en el interior de las disputas del campo político” (AA.VV., 2004: 3).

5. Modalidades documentales de representación

Las **modalidades documentales de representación** son un concepto creado por Bill Nichols, que resulta muy útil a la hora de analizar obras documentales. Hacen referencia a las “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997: 65). Estos patrones organizativos si bien parten de los mismos recursos (voz en *off*, material de archivo, entrevistas, etc.), se diferencian en el modo de estructurarlos, así como también, en la manera de abordar las cuestiones éticas implicadas en el registro de la realidad y las expectativas que generan en los espectadores. Cada una de las modalidades combina de manera diferente los recursos narrativos y aquéllos vinculados con el realismo.

A partir del análisis de los diferentes movimientos fílmicos que fueron surgiendo a lo largo de la historia del campo documental, Nichols crea una tipología compuesta por seis modalidades: **poética, expositiva, de observación, interactiva, reflexiva y performativa**. Cada una de ellas se fue originando en contraposición a la modalidad de representación hegemónica en el campo documental al momento de su aparición. Marcan quiebres en el modo de entender la realidad y la manera de representarla cinematográficamente. En este sentido Nichols escribe: “gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad” (1997: 66).

El otro factor determinante en la emergencia de un nuevo patrón organizativo, además de la conciencia de los procedimientos formales, es el avance tecnológico. En este sentido Emilio Bernini sostiene que “la historia del documental forma parte tanto de una historia dialéctica de las formas como de una historia de la técnica” (2004: 41).

Si bien cada modalidad ha tenido su momento de apogeo en períodos y regiones determinadas, el campo documental no se rige según un esquema de evolución hacia la mejor forma de representar la realidad. Por el contrario, las diferentes modalidades conviven. Un filme realizado en la época de surgimiento de determinada modalidad no necesariamente responde a la misma. Es decir que, “los enfoques más antiguos no desaparecen; siguen formando parte de una exploración ininterrumpida de la forma en relación con el objetivo social” (Nichols, 1997: 67).

Por otra parte, si bien Nichols construye tipos ideales, no es tan ingenuo como para pensar que en la práctica lo más común sean los casos puros, documentales que respondan a lo largo de todo su metraje a una determinada modalidad. Por el contrario, frecuentemente encontramos características propias de diversas modalidades de representación combinadas en una misma película.

A continuación, desarrollaremos las características de cada una de las modalidades para luego poder aplicar estas categorías en el análisis de las obras audiovisuales que integran en el corpus del presente trabajo.

5.1 Modalidad de representación poética

El documental poético surge en la década del ‘20 y se caracteriza por el hecho de que sus directores no están preocupados en darle un tratamiento realista a las imágenes que aparecen en los filmes. Por el contrario, es un criterio plástico el que rige la combinación de elementos según formas, colores y ritmos. Si bien el acento de estos filmes está puesto más que nada en la búsqueda formal, la principal fuente de imágenes no deja de ser, sin embargo, el mundo histórico. Así, por ejemplo, si bien en estos textos fílmicos aparecen imágenes de actores sociales, lo hacen no en tanto personas con ciertas características y opiniones sobre el mundo sino más bien como un elemento más a disposición de los cineastas.

En el surgimiento de la **modalidad de representación poética** tuvo mucho que ver la incursión en el cine de personas provenientes de otras ramas del arte, en especial, de la plástica. Erik Barnouw escribe respecto de las motivaciones de estos creadores que, “generalmente, no les interesaban las tramas ni los puntos culminantes. Tendían a

concebir al cine como un arte pictórico, en el que la luz era el medio que comprendía fascinantes problemas de composición, puesto que la interrelación de las formas evolucionaba constantemente y desarrollaba inesperadas y misteriosas dinámicas” (Barnouw, 2005: 67).

Esto explica algunas de las características de estos trabajos audiovisuales. Por un lado, el abandono de un criterio de montaje regido por la continuidad espacio-temporal en pos de yuxtaposiciones de imágenes según patrones rítmicos. Son propias de los documentales poéticos la fragmentariedad, las asociaciones libres y las impresiones subjetivas. De este modo, sus directores se alejan de formas más tradicionales de conocimiento y buscan afectar la emotividad de los espectadores a través de puntos de vista subjetivos y por momentos ambiguos y desconcertantes. El elemento retórico queda entonces subdesarrollado (Nichols, 2001: 103).

En cuanto a los recursos estilísticos más frecuentes, podemos nombrar el congelamiento del cuadro, el *ralenti* o la aceleración de las imágenes, la voz en *off* recitando textos poéticos, las imágenes coloridas, entre otros. A partir de ellos se busca dar cuenta del mundo interior del artista.

5.2 Modalidad de representación expositiva

La **modalidad de representación expositiva** fue predominante dentro de la cinematografía documental desde comienzos de la década del ‘20 hasta fines de la década del ‘50. Robert Flaherty y John Grierson fueron dos de sus pioneros. En sus obras aparecen por primera vez varias cuestiones que marcarán la cinematografía posterior. Estos directores se consideran a sí mismos cineastas y, por lo tanto, acompañan su producción audiovisual con una toma de posición acerca del hecho fílmico. Está presente en sus obras algo que es constitutivo del documental: la fundación de una imagen de la otredad. Es decir, que dan cuenta de individuos con ciertas cualidades. Finalmente, en sus películas se evidencia un dominio de la gramática fílmica a partir del empleo de recursos narrativos provenientes de la ficción, tales como la elipsis, la reconstrucción ficcionalizada de ciertas prácticas y la puesta en escena para registrar acciones con más de una cámara (Kriger, 2007c: 11).

Quienes adhieren al documental expositivo tienen una gran confianza en la capacidad del cine para registrar el mundo histórico. Esto se traduce en una función didáctica, que muchos de ellos le otorgan al séptimo arte.

Entre las características de los documentales expositivos podemos destacar la utilización de voz en *off* o intertítulos que se dirigen directamente al espectador, a partir de los cuales se desarrolla una argumentación sobre algún tema determinado. De este modo, prevalece en estos trabajos el sonido no sincrónico². El significado de las imágenes viene entonces determinado por el comentario en *off* y su función se limita a ilustrar o servir de contrapunto.

Por otra parte, respecto de las entrevistas, en los casos en los que se recurre a ellas sucede algo similar a lo que pasa con las imágenes, los testigos cumplen la mera función de confirmar aquello que se expone desde el comentario en *off*. “Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y las orquesta”, explica Nichols al respecto, y agrega que “conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario” (1997: 71). En relación al montaje, éste adopta técnicas propias del cine ficcional, pero las mismas son utilizadas menos con la intención de establecer una continuidad espacial o temporal (como en los filmes de ficción clásicos) que una continuidad retórica. En este sentido, Nichols habla de un montaje probatorio propio de estos textos.

En la modalidad de representación expositiva, más que en ninguna otra, “la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual” (Nichols, 1997: 68). La particularidad de este tipo de textos radica en que esta voz de autoridad que guía el relato se nos presenta como la voz de la verdad, que nos cuenta lo que sucede de manera objetiva. El director borra las huellas de su enunciación. Su presencia en calidad de autor se limita a la producción del comentario, que muchas veces ni siquiera pronuncia él mismo sino algún locutor. Se genera así la ilusión de un acceso directo a la realidad, como si entre los espectadores y lo que aparece en la pantalla no hubiera mediación alguna. En este tipo de textos filmicos “el ente de autoridad o ente institucional está más representado por el logos —la palabra y su lógica— que por el cuerpo histórico de un ente auténtico” (Nichols, 1997: 71).

5.3 Modalidad documental de observación

Esta modalidad nació, al igual que la interactiva (ver más adelante), a fines de los años ‘50. El surgimiento de ambas vino determinado por tres los factores. Por un lado,

² Hasta la década del ‘60 esto se debe mayormente a que no existían grabadores de sonido portátiles fidedignos.

la expansión del periodismo filmado, que conjuntamente con el surgimiento de la televisión estimuló una fascinación por las imágenes registradas y reproducidas simultáneamente, el “vivo y directo”. Por otra parte, la creación de cámaras de cine más livianas y portátiles, el aumento de la sensibilidad de las películas y la aparición de grabadores de audio sincrónicos que, entre otros avances tecnológicos, posibilitaron la salida de las cámaras a la calle, muy dificultosa hasta ese momento. Finalmente, un nuevo respeto ante lo real que se traducía en una actitud sociológica y etnológica renovada frente a la realidad (Sánchez Biosca, 2004: 231 y 232).

Ambas modalidades surgen contraponiéndose a la expositiva, y parten del presupuesto de que la realidad no está determinada de antemano sino que se construye según la manera en que se la registra. A partir de esta constatación, cada modalidad elige caminos diferentes.

La **modalidad de observación** se basa en la no participación del realizador en los sucesos que está registrando, por el contrario, “este tipo de películas ceden el ‘control’, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara” (Nichols, 1997: 172). El director es como una mosca en la pared que observa, sin intervenir, aquellos acontecimientos que se desarrollan frente a la cámara. Evita en lo posible llamar la atención de los actores sociales a los que está registrando. Las personas que están siendo registradas, por su parte, no hablan a la cámara, sino que sus conversaciones son oídas como al pasar. Ese borramiento de las huellas de enunciación, la ausencia del cuerpo físico del realizador, hace que como espectadores tengamos la sensación de tener un acceso directo, sin trabas, a aquello que estamos viendo.

El montaje en esta modalidad no toma forma en torno a la solución de un conflicto, sino que su función es realizar una descripción de lo típico, de lo cotidiano. Por esta razón, los empalmes entre tomas buscan mantener una continuidad temporal y espacial y no, como en el documental expositivo, la continuidad lógica de la argumentación. Abundan las tomas largas y el sonido sincrónico, lo cual produce una sensación de temporalidad y espacialidad auténticas, alejadas de las puestas en escena propias de la ficción y de los documentales expositivos. Hay un nexo cercano con el mundo registrado. “En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados” (Nichols, 1997: 172). De este modo, frente a un material que puede presentarse por momentos ambiguo e impredecible, se espera que el espectador saque sus propias conclusiones.

Esta modalidad ha sido frecuentemente utilizada en estudios etnográficos. Y es que le da la oportunidad al espectador, como ninguna otra modalidad, “de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su ‘textura y que distinguen a un hablante nativo de otro” (Nichols, 1997: 76).

5.4 Modalidad de representación interactiva

A partir de los mismos avances tecnológicos que dan lugar al surgimiento de la modalidad de observación, pero con una perspectiva diferente de abordar la realidad, surge la **modalidad interactiva**. “Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica”, explica Nichols, y agrega que para ello se empleaban diferentes tácticas intervencionistas que le permitían al director tener un rol activo en los sucesos que se estaban desarrollando (1997: 63).

Los documentales interactivos, a diferencia de lo que ocurre con los expositivos o de observación, se caracterizan por no ocultar las huellas de la enunciación. Por el contrario, la presencia del director y del aparato cinematográfico se vuelve evidente, así como también los efectos de los mismos sobre los actores sociales registrados. Los indicios de esta presencia pueden ir desde la voz del cineasta escuchada desde afuera del cuadro, hasta su cuerpo en pantalla. Y es que el director ya no se limita a registrar aquello que está sucediendo frente a la cámara, sino que opina, confronta, pregunta. Su rol en el momento del registro es central, equivalente al de un investigador durante la etapa de recolección de información.

Esto provoca una sensación de contingencia en el espectador ya que “los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción de que somos testigos” (Nichols, 1997: 83). Así, “las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación” (Nichols, 1997: 79).

Las entrevistas, recurso poco usado hasta entonces, son frecuentemente utilizadas³. Las mismas son acompañadas con imágenes que ilustran aquello que están diciendo los entrevistados o sirven de contrapunto. Las declaraciones de las personas interrogadas son el eje central a partir del que se construye la argumentación de la película. Por esta razón, Nichols advierte que: “una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso de material de entrevista en un texto expositivo” (1997: 85), y sostiene que cuando esto sucede, “la autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados” (1997: 79). De este modo, las personas registradas dejan de ser títeres manipulados en el proceso del montaje y comienzan a tener algo de control sobre la manera en que son mostrados.

Además de las entrevistas, otros recursos utilizados son el diálogo y el monólogo. Este último se consigue cuando el documentalista sale de cuadro y le pide al entrevistado que hable directamente a cámara. La sensación es como si se comunicara directamente con el espectador. En este sentido, Erik Barnouw señala perspicaz una aparente contradicción: “la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas” (2005: 223).

En relación al montaje, no hay una pretensión de que haya continuidad espacio-temporal entre las tomas. La edición se utiliza, en cambio, para unir los diferentes testimonios. En este tipo de textos hay una ausencia de comentarios globales que determinan el significado de lo dicho por los entrevistados.

Finalmente, en relación a la recepción de estos documentales, “el espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto” (Nichols, 1997: 92). Estos documentales generan en los receptores la sensación de estar frente a un tipo de conocimiento parcial y localizado.

Cabe destacar que esta modalidad no ha estado exenta de cuestionamientos éticos. Por un lado, por la asimetría inherente a una relación entre una persona que tiene la cámara y otra que no, entre aquél que pregunta y el que responde. Esta cuestión es habitualmente abordada hacia el interior de estos filmes. Otra arista problemática,

³ “Desde que apareciera el cine sonoro -en las décadas de 1930 y 1940- rara vez los documentalistas habían filmado a personas que hablaban, salvo en breves escenas estáticas” (2005: 207), señala Erik Barnouw. Hasta finales de los años cincuenta lo más frecuente era filmar a las personas mientras realizaban acciones y no hablando. Las voces luego se doblaban y se incluían en la banda sonora con posterioridad al registro, en el momento del montaje.

menos sencilla de resolver, es la que deviene del empleo de técnicas que funcionan como “estimulantes psicoanalíticos”, que si bien permite que las personas puedan hablar de cosas que de otro modo no podrían, implica “precipitar crisis” en los entrevistados (Barnouw, 2005: 222 y 230).

5.5 Modalidad de representación reflexiva

El documental va a llegar al límite de su capacidad cuestionadora cuando, en su **modalidad reflexiva**, denuncie el grado de convencionalidad de las estrategias empleadas para representar la realidad en las otras modalidades.

Si bien los realizadores de documentales reflexivos desconfían de la transparencia de las imágenes, no por ello dejan de creer en la capacidad reveladora del cine. Convicción que queda ilustrada en la expresión de Jean Luc- Godard: “filmar para ver”. Consideran que el cine tiene un objetivo ilustrado que se materializa en “la difusión de un saber, la exposición de un dogma, el otorgamiento del derecho a la voz y a la imagen a quienes no lo han tenido, o la pedagogía sobre algún aspecto de la sociedad y la historia” (Bernini, 2004: 43).

Ahora bien, si el registro de la cámara no garantiza un acceso directo a la realidad, porque al filmar el mundo lo transforma, los cineastas van a tener que buscar otra manera de aproximación. Se produce un corrimiento del interés de los cineastas desde el mundo histórico en sí al proceso mediante el cual ese mundo es representado⁴. Con este objetivo, comienzan a experimentar con el montaje, a través del cual “se busca poner en evidencia el corte, la discontinuidad material entre planos, la alteridad entre el filme y lo real, develar la sutura, pues, que produce la apariencia de lo continuo” (Bernini, 2008: 99).

El objetivo de los filmes que responden a la modalidad reflexiva es inquietar al espectador, incomodarlo, hacerlo caer en la cuenta de los mecanismos utilizados en toda representación fílmica, alertarlo sobre su grado de artificio. “En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa” (1997: 97), explica Nichols respecto de estos trabajos.

⁴ Esta focalización en las propiedades textuales más que en los referentes históricos es compartida también por los documentales poéticos. Sin embargo, Bill Nichols subraya una marcada diferencia cuando apunta que “los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Nichols, 1997: 93).

No es casual que esta modalidad, que implica tantos cuestionamientos, sea una de las últimas en aparecer. Lo que está indicando es que se ha llegado a un grado de desarrollo tal de la conciencia de los procedimientos formales, que ya no se puede tener una visión ingenua respecto de las posibilidades de conocimiento que ofrece el documental. “El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas” (1997: 97), observa Bill Nichols.

La reflexividad puede tener tanto una motivación formal como una de tipo política. Mientras que con la reflexividad formal se busca transgredir las reglas para mostrar el grado de convencionalidad de las mismas, con la reflexividad política se pretende poner en evidencia las relaciones de poder dominantes para, a partir de allí, construir nuevas relaciones sociales. Se trata de dos materialismos diferentes: “uno, que hace referencia a la materialidad del significante cinematográfico, se convierte en la preocupación principal de la vanguardia. El otro, que hace referencia a la materialidad de las prácticas sociales, incluyendo las del visionado y el aparato cinematográfico, pero extendiéndose mucho más allá de ellas para llegar a las formaciones discursivas y las prácticas institucionales que caracterizan una sociedad determinada, se convierte en la preocupación central de un cine político y brechtiano” (Nichols, 1997: 103).

En relación a las expectativas del público frente a este tipo de películas documentales, éste llega a esperar lo inesperado. Sin embargo, la búsqueda de este efecto de recepción por parte de los directores no tiene como objetivo la mera sorpresa o el desconcierto de los espectadores sino más bien el cuestionamiento sistemático del estatus del filme y del documental en general.

Los recursos formales utilizados para lograr la concientización del espectador son numerosos. En relación al montaje, un ejemplo ilustrativo es cuando la duración de una toma en pantalla se extiende por un tiempo mayor al necesario para su correcta lectura. De este modo, la atención del espectador recae sobre la imagen, se dirige hacia los elementos presentes en el cuadro, su composición y cómo esta distribución influye sobre el contenido que se está mostrando. Otro mecanismo comúnmente usado es la yuxtaposición inesperada de planos. En ambos casos el efecto que se consigue es el de

*ostranenie*⁵, entendido, desde la perspectiva de los formalistas rusos, como extrañamiento de lo familiar y familiarización de lo extraño.

También es característico en este tipo de trabajos el abordaje del metacomentario por parte del director, en el cual habla del proceso de realización de su película, de los problemas que acarrea la representación del mundo histórico, más que del mundo en sí. Finalmente, algo común de ver en los filmes reflexivos es el empleo de actores profesionales representando a personas reales, con lo que se busca llamar la atención sobre la manipulación que se ejerce sobre los entrevistados en muchos filmes documentales. Los directores “se basan en las interpretaciones de actores para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar si hubiera obligado a actores sociales a representar papeles y subjetividades que no fueran las suyas propias” (Nichols, 1997: 95).

5.6 La modalidad de representación performativa

La **modalidad de representación performativa** es la última en aparecer. Su auge comienza en la década del ‘80. La misma plantea que no es posible aprehender el mundo en su totalidad, sino que sólo se pueden realizar acercamientos fragmentarios y provisorios, tener acceso a verdades relativas. Se caracteriza por abogar por un tipo de conocimiento alejado de los cánones de la filosofía occidental. En lugar de un conocimiento racional, abstracto y general, la modalidad performativa propone un tipo de saber concreto, encarnado y subjetivo. De este modo, se produce un alejamiento de las pretensiones objetivistas y se asume la perspectiva subjetiva del realizador como guía del relato. Este cambio epistemológico se vea acompañado, en muchos casos, por la aparición de los cineastas en pantalla como modo de legitimar su objeto.

En los documentales performativos el director es una persona de acción que va dándole forma a su relato a medida que va registrando, reflexionando e interactuando con otras personas. Su función ya no es la de comentarista objetivo de cierto aspecto del

⁵ Este concepto fue creado por Viktor Shlovski, crítico literario perteneciente a la corriente denominada Formalismo, que se desarrolló en Rusia entre los años 1915 y 1930. A partir de esta noción el autor pretende explicar la función del arte y, en especial, de la poesía. Shlovski plantea que las acciones que realizamos con mucha frecuencia terminan constituyéndose en hábitos. Esta costumbre hace que nuestra percepción de las cosas se vuelva automática y muchas veces estemos frente a ellas pero no las “veamos” y no podamos decir nada acerca de las mismas. El propósito del arte es entonces, según su opinión, desautomatizar la percepción, posibilitar la visión más allá del mero reconocimiento. Para lograr este extrañamiento Shlovski considera que es necesario prolongar y profundizar el momento de la percepción, lo cual se logra aumentando la dificultad, utilizando un lenguaje oscuro, artificioso, tal como el de la poesía (Todorov, 1987: 9).

mundo histórico, tampoco la de revelador de verdades ocultas. Y es que tal como el filósofo John Austin demostró a través de su concepto de **performatividad**⁶ (noción que Nichols retoma), la función del lenguaje -y en nuestro caso del documental- no se limita a la mera descripción del mundo histórico sino que implica, de manera más general, la construcción de realidades.

Por otra parte, hay en los documentales performativos una fuerte reivindicación de lo local, de lo individual. Si se tratan cuestiones que afectan a la sociedad en su conjunto, éstas se desarrollan en lo que tienen de tocante con la historia particular tratada en la película. Es decir que es lo personal lo que da paso a lo político. “Los documentales performativos recientes tratan de dar representación a una subjetividad social que una lo general a lo particular, lo individual a lo colectivo, y lo político a lo personal” (2001: 133), escribe al respecto Nichols. Están contruidos a partir de una perspectiva auto-etnográfica: “nosotros le hablamos a ustedes sobre nosotros mismos” (Nichols, 2001: 133).

En relación al vínculo que este tipo de texto establece con los espectadores, podemos decir que apelan a un compromiso emocional más que racional. “Estas películas nos captan menos con ordenes retóricas o imperativos que con un sentido claro de su propia sensibilidad vívida” (Nichols, 2001: 132)), escribe Nichols. No obstante, no por ello dejan de lado cierta voluntad persuasiva. Nos transmiten una visión del mundo histórico, que es la del director, pero buscan que como espectadores compartamos dicha perspectiva, la hagamos nuestra.

Finalmente, podemos decir que hay un abandono en la modalidad performativa, así como también en la poética y la reflexiva, del modo de representación realista, produciéndose así un viraje hacia formas de representación más poéticas y experimentales. “La calidad referencial del documental, que da cuenta de su función como ventana abierta al mundo, da paso a una cualidad expresiva que afirma una perspectiva sumamente situada, encarnada y vívidamente personal sobre temas específicos, entre ellos el propio cineasta” (2001: 131), plantea al respecto Nichols. Son frecuentes, entonces, las técnicas propias del cine de ficción, tales como las tomas

⁶ El concepto de performatividad es introducido por primera vez en los estudios del lenguaje por el filósofo John L. Austin, en una serie de conferencias dictadas en el año 1955 en la Universidad Harvard, y compiladas en el libro *Cómo hacer cosas con palabras* (Austin, 1991). Allí él hace referencia a las expresiones realizativas o performativas. A través de estas expresiones, que se caracterizan por contener verbos conjugados en primera persona del singular en el tiempo presente del modo indicativo, se realizan acciones que no pueden ser llevadas a cabo por fuera del lenguaje. Algunos ejemplos de expresiones performativas son: “Yo juro que...”, “Te apuesto cien pesos a que...”, “Yo te bautizo en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo” (en el marco de un bautismo).

subjetivas, los saltos en el tiempo, la mezcla de hechos factuales e imaginados, las recreaciones o los congelamientos del cuadro.

Otro recurso habitual en este tipo de textos es la inclusión de imágenes del detrás de escena. Se trata de películas metanarrativas que dan cuenta del proceso a través del cual se van construyendo. En ellas, los documentalistas “no disimulan los procedimientos de la puesta en escena, ni naturalizan los encuentros ‘casuales’ que permiten a todo investigador avanzar su trabajo” (Kriger, 2007: 37). Por el contrario, nos permiten ver a lo largo del tiempo el cambio y la maduración en sus ideas, sus hipótesis, sus inferencias y sentimientos.

Por otra parte, el tiempo como elemento narrativo cobra una importancia central en este tipo de documentales, sobre todo representado a través de imágenes metafóricas de viajes que aluden al paso del mismo. El pasado y la imposibilidad de asirlo, la experiencia de la pérdida es una de las cuestiones centrales de estos textos. Y es que: “los protagonistas se enfrentan con lo que ya no está o no encuentran, y no esquivan la falta sino que la subrayan, a veces de manera melancólica, otras furiosa o con resignación” (Kriger, 2007: 45). Esto va acompañado además, como señala Clara Kriger, de preguntas abstractas acerca del tiempo por parte de los directores.

En relación a esto, algo que se reitera en muchas de estas realizaciones contemporáneas es la incorporación de registros familiares tales como videos, fotos o películas en formato Súper 8⁷. Estos materiales, además de que permiten dar cuenta del proceso de construcción de las películas y de las reflexiones de los cineastas a lo largo de mismo, son una puerta de entrada directa al pasado.

Finalmente, otra característica de estos textos es la de presentar aparentes digresiones que, en realidad, tiene que ver con la manera oblicua, tangencial que eligen para narrar. “La condición contemporánea del documental parece residir en aquello que documenta de modo desviado, cuando sus propios objetivos son otros” (2004: 46), explica en este sentido Emilio Bernini.

6. El giro subjetivo

Los tres documentales que integran el corpus del presente trabajo están narrados en primera persona y recuperan varias características propias de la modalidad de representación performativa. Por esta razón, nos parece importante profundizar en la

⁷ Formato cinematográfico que utiliza película de 8 mm de ancho. Nació pensado para el mercado doméstico y, en este sentido, es uno de los antecesores del VHS.

indagación de las causas que explican el surgimiento de la misma porque consideramos que puede enriquecer nuestro análisis posterior.

En relación a esto, Michael Renov sostiene que a partir de la década del '90 se produce un prominente crecimiento de películas (hechas en fílmico y video) en las que la subjetividad deja de ser algo vergonzoso que hay que ocultar, y comienza a entenderse como el filtro a través del cual lo real entra en el discurso. Es como una guía que orienta la búsqueda de un conocimiento de tipo encarnado. Según Renov, la aparición de esta **Nueva subjetividad** se debe en parte a un cambio en las ciencias sociales, caracterizado por la dispersión de los marcos y el abandono de las teorías generales y los estados de ánimo universalistas, propios del positivismo. De este modo, se produce un movimiento que Michael Renov, citando al antropólogo Clifford Geertz, describe como "un agudo sentido de la dependencia de lo que se ve, desde dónde se lo ve y con qué se lo ve" (1995).

En este punto coinciden también Clara Kriger y Bill Nichols. Para la primera el documental, al igual que todos los ámbitos de saber, es atravesado por teorías críticas al positivismo. Esto explicaría, según la autora, el abandono de las pretensiones explicativas por parte del documental "para dedicarse a registrar el proceso complejo a través del cual se construye un relato acerca de la realidad" (Kriger, 2007: 35).

En la misma línea, Nichols vincula el surgimiento de este tipo de trabajos documentales con un cambio de dimensiones epistemológicas. Lo que está mutando es, según el autor, la concepción misma del conocimiento. En un contexto caracterizado por la muerte de los grandes relatos (la razón platónica, el cristianismo, el capitalismo, el marxismo), aparecen utopías imperfectas y diferentes afinidades que se proponen como alternativas para guiarnos. Hay un creciente predominio del **conocimiento específico y encarnado** que, según Nichols, se quedaría sintetizado en el dicho de Pascal: "el corazón tiene cosas que la razón no comprende" (1994: 2).

Volviendo al planteo de Michael Renov, otra razón que, según el autor, explicaría esta explosión de la subjetividad en el campo documental es el crecimiento de las políticas de la identidad que se da en Occidente entre las décadas del '70 y '90, en detrimento de las políticas colectivas enarboladas por los movimientos sociales. De este modo, se ponen de relieve las diferencias y se dejan de lado las prácticas colectivas. Las políticas de la diferencia, a su vez, habrían producido giros en las teorías sociológicas que pretenden dar cuenta de cómo los individuos se constituyen como sujetos. En este sentido, el teórico puntualiza que se deja de lado la creencia de que los individuos tienen

identidades fijas determinadas por su pasaje por diferentes instituciones sociales (la familia, la escuela, etc.), y comienza a pensarse que hay otros factores que influyen también en este complejo proceso. Serían múltiples, entonces, las relaciones que dan lugar a identidades que están cambiando permanentemente (Renov, 1995).

Como ejemplo de las políticas de la identidad, Renov hace referencia al movimiento feminista gracias al cual “una serie de cuestiones ‘personales’, a saber, la raza, la sexualidad y etnia, fueron politizadas” (1995). En el campo específico del documental, el autor trae a cuenta, al igual que Nichols, la gran cantidad de documentales subjetivos que abordan la identidad de homosexuales y lesbianas. En algunos de ellos la sexualidad es el tema principal, pero en muchos otros esta cuestión se aborda de manera tangencial, ubicándose en el centro de escena la institución familiar, que se caracteriza generalmente por ser disfuncional. Algo interesante para destacar es que si bien el autor afirma que la primera persona en el documental contemporáneo promulga la inscripción en identidades fluidas y múltiples, según su opinión, éstas no dejan de estar envueltas en los discursos de la esfera pública.

En la misma línea que Renov, Alain Bergala escribe en un artículo sobre la autobiografía, caso extremo del documental en primera persona, algo que puede hacerse extensivo al documental subjetivo en general. Él plantea que la razón de la emergencia de este tipo de películas hay que buscarla en el malestar de la civilización de fin de siglo, malestar que caracteriza como “una necesidad acrecentada y angustiada de localización de sí en una civilización con cambios cada vez más rápidos, donde las estructuras tradicionales de transmisión y de referencia simbólica (la familia, el medio de trabajo, un modo de vida inscrito en un modelo de clase) no están ya en condiciones de desempeñar su papel” (Bergala, 2008: 27).

Por su parte, Nichols considera otras cuestiones que pueden haber influido en una mayor adopción de estilos subjetivos hacia el interior del campo documental. Entre ellas hace referencia al “nuevo periodismo, las críticas intelectuales de la objetividad e incluso de la observación participante, la generalización cada vez mayor de las noticias ‘blandas’ y de los estilos informativos subjetivos en las noticias de cadenas de televisión locales, junto con el estatus similar al del *autor* de que disfruta el reportero como testigo personal” (Nichols, 1997: 210).

Por último, otro factor importante, si se quiere de índole más tecnológico, es el gran desarrollo que las cámaras de video han tenido en los últimos años, con su consiguiente abaratamiento. Esto ha provocado que dispositivos que anteriormente eran

de uso exclusivo para profesionales, ingresaran a los hogares para un registro doméstico. Por su pequeño tamaño, que permite grabarse a uno mismo con sólo girar para sí la cámara, las mismas resultan ideales para la confesión o el registro personal en los más variados contextos.

Capítulo II: Memoria, política e historia

1. Un clima de época

Antes de comenzar con el desarrollo de diferentes aportes conceptuales vinculados a la memoria, que servirán de base para el análisis del corpus, nos parece importante hacer referencia al contexto en el cual los estudios centrados en esta temática se han desarrollado.

“Cultura de la memoria”, “era de coleccionistas”, “obsesión conmemorativa”, expresiones a través de las cuales diferentes autores buscan dar cuenta de un marcado vuelco hacia el pasado que acecha a las sociedades occidentales desde hace algunas décadas. Tendencia que contrasta, según Andreas Huyssen, con la mirada puesta en el futuro característica de las primeras décadas del siglo XX. Numerosos fenómenos sociales ponen de manifiesto esta ola memorialista, entre ellos el autor destaca la proliferación de archivos, la institución de nuevas fechas de conmemoración, la multiplicación de museos y espacios dedicados a la memoria, la preocupación por la preservación del patrimonio, el auge de la moda retro, la ola de autobiografías y novelas históricas en el campo literario, la creciente tendencia a registrar momentos de la vida privada en video y fotografía, el marketing de la nostalgia, el aumento de la producción de documentales históricos y el renovado de interés por la genealogías familiares, etc. (Huyssen, 2000: 14).

Los cambios producidos por la globalización económica aparecen como una de las principales causas de este viraje hacia el pasado. En especial, la sensación de aceleración del tiempo y fractura del espacio producida por el continuo avance de la tecnología, la masificación de los medios de comunicación y la creciente conectividad global, entre otros fenómenos mundiales. Esta transformación de la percepción y la experiencia genera angustia. El presente parece desvanecerse cada vez con mayor rapidez creando incertidumbre respecto al porvenir y una sensación de distancia irreparable con el pasado. Se da entonces un vuelco hacia la memoria, que aparece como un bastión seguro donde refugiarse. En este contexto, “la mnemohistoria, la memoria y la musealización son invocadas para que se constituyan en un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan, un baluarte que nos proteja de la profunda angustia que nos genera la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos” (2000: 23), señala Huyssen.

Este momento está marcado, además, por un cambio en el rol que ciertas instituciones tradicionales tales como la Nación, la Familia y la Escuela, tenían anteriormente como portadores y reguladores del pasado. Los individuos ya no se sienten contenidos bajo el paraguas de las historiografías nacionales y, en cambio, muestran una preferencia por las microhistorias (las genealogías familiares, las historias de pequeñas etnias o grupos). Paralelamente, grandes acontecimientos de las historias nacionales (Auschwitz, Chernobyl, etc.) atraviesan las fronteras y cobran relevancia internacional. Al respecto John Gillis advierte que “en las pasadas dos décadas la memoria se ha vuelto simultáneamente más global y más local” (1994: 14).

Hay, además, una caída en la transmisión oral intergeneracional en detrimento de otras formas de memoria más vinculadas a la preservación de los restos materiales del pasado. El recuerdo se vive cada vez de manera menos espontánea, proliferan las conmemoraciones y los monumentos. La memoria se aferra a los objetos. El mundo se museifica. “A medida que desaparece la memoria tradicional, nos sentimos obligados a acumular religiosamente vestigios, testimonios, documentos, imágenes, discursos, signos visibles de aquello que ya fue” (2008: 27), sostiene Pierre Nora.

La memoria ya no es vivida como un proceso social sino como una tarea que debe ser asumida por cada uno de los individuos. Como cada grupo tiene su propia historia y cada persona se mueve en diferentes círculos, no hay relato colectivo que pueda dar cuenta de la totalidad del pasado de un sujeto. En una época de identidades múltiples, cada cual deviene guardián de su pasado. Y ese trabajo de la memoria, que se impone como un deber sobre los hombres, se experimenta con miedo al potencial fracaso. “Cuando la memoria ya no está en todos lados, no estaría en ninguno si, por decisión solitaria, una conciencia individual no decidiera tomarla a su cargo. Cuanto menos colectivamente se vive la memoria más necesita hombres particulares que se vuelvan ellos mismos hombres-memoria” (2008: 30), escribe en este sentido Nora.

Gracias al desarrollo tecnológico nunca fue tan fácil como hoy acceder a materiales documentales del pasado (videos, imágenes, libros, audios) o dejar registro de nuestros actos presentes para la posteridad. “Ninguna época ha sido tan voluntariamente productora de archivos como la nuestra. No sólo por el volumen que genera espontáneamente la sociedad moderna, no sólo por los medios técnicos de reproducción y conservación de que dispone, sino por la superstición y el respeto de la traza” (2008: 27), observa Pierre Nora, y sostiene: “producir archivo es el imperativo de la época” (2008: 28).

Sin embargo, esta obsesión por *museizar* todo produce tal sobrecarga de información que ya no se sabe qué guardar. Cuesta distinguir qué es lo valioso y qué lo descartable. Y esta incertidumbre genera un temor generalizado al olvido. Acerca de esta paradoja Huyssen señala: “con frecuencia cada vez mayor, los críticos acusan a la cultura de la memoria contemporánea de amnesia, de anestesia o de obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad y de voluntad para recordar y lamentan la pérdida de conciencia histórica. La acusación de amnesia viene envuelta, invariablemente, por una crítica a los medios, cuando son precisamente esos medios (desde la prensa y la televisión a los CD-Roms e Internet) los que día a día nos dan acceso a más memoria” (2000: 18). La obsesión por la memoria y el miedo al olvido parecen ser las dos caras de este complejo fenómeno.

Por otra parte, este boom de la memoria no puede pensarse por fuera de la industria cultural donde el pasado es mercantilizado y comercializado en formato de libros, películas, historietas, programas de televisión, museos, etc. Tal como señala Enzo Traverso, hay “un proceso de *reificación del pasado* que hace de la memoria un objeto de consumo, estetizado, neutralizado y rentable” (2007: 68).

2. El desarrollo de los estudios sobre la memoria

El campo intelectual no se mantuvo ajeno a este clima de época, muy por el contrario, desde comienzos de los ‘80 se intensificaron los estudios sobre la memoria, en especial los centrados en el análisis de experiencias traumáticas. El debate en torno a la Shoá, principalmente, y una serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios vinculados a la historia de Alemania⁸, por otra parte, fueron los disparadores que a nivel mundial reavivaron el interés por la reconstrucción del pasado. En este movimiento el Holocausto se transformó en un “tropos universal” a partir del cual analizar, por comparación, genocidios acaecidos en otras geografías. Al respecto Huyssen señala que “el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y

⁸ Andreas Huyssen enumera los siguientes: “el ascenso al poder de Hitler en 1933 y la infame quema de libros, recordados en 1983; la *Kristallnacht*, la *Noche de los Cristales*, el pogrom organizado contra los judíos alemanes en 1938, conmemorado públicamente en 1988; la conferencia de Wannsee de 1942 en la que se inició la “solución final”, recordada en 1992 con la apertura de un museo en la mansión donde tuvo lugar dicho encuentro; la invasión de Normandía en 1944, conmemorada por los aliados en 1994 con un gran espectáculo que no contó sin embargo con ninguna presencia rusa; el fin de la Segunda Guerra en 1945, evocado en 1985 con un conmovedor discurso del presidente alemán, y también en 1995 con toda una serie de eventos internacionales en Europa y en Japón”. Y refiere, además de estos aniversarios alemanes, al “debate de los historiadores de 1986, la caída del Muro de Berlín en 1989 y la reunificación alemana en 1990” (Huyssen, 2000: 14).

comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (2000: 15). El autor advierte, además, que este fenómeno de globalización del Holocausto si bien pone a las memorias traumáticas en el centro de atención y posibilita el análisis de situaciones que hasta el momento no eran estudiadas, impide echar luz sobre las particularidades de cada caso.

Otra característica de los estudios de la memoria durante esta nueva etapa es el lugar central que se le otorga al testigo como fuente para la reconstrucción histórica. A partir del juicio a Eichman en Jerusalén (1961) y la consecuente proliferación de relatos de sobrevivientes al exterminio nazi, se instala lo que Annette Wieviorka dio en llamar “la era del testimonio” (Wieviorka, 1998), que encuentra su momento más álgido en los años ‘80 y ‘90. Hay una proliferación de relatos en primera persona por parte de los protagonistas y un deseo de escucharlos por parte de las sociedades.

Como hemos visto, la memoria es una temática que actualmente está muy en boga en el campo de las ciencias sociales. La Historia, la Sociología, la Psicología, entre otras disciplinas, la abordan como objeto de estudio desde diferentes perspectivas. Sin embargo, en muchos trabajos teóricos se aplica el concepto al análisis de determinados casos sin explicitar previamente qué se entiende por memoria. De ahí la vaguedad que caracteriza actualmente a este concepto. Se vuelve ineludible entonces definir ésta y otras nociones que nos servirán de sustento teórico para el abordaje de nuestro objeto de estudio.

3. Memoria

En el marco de este trabajo entendemos por **memoria** al proceso por el cual los individuos recuerdan y dan sentido al pasado a partir de las sensibilidades del presente y las expectativas futuras. La rememoración hace presente en la mente algo que está ausente y que ha tenido lugar en el pasado. Pero este recuerdo no es algo inmutable que es revivido en el presente sino una **construcción**. El pasado es reinterpretado a lo largo del tiempo, la lectura que se hace de él va mutando según las preocupaciones políticas, culturales y éticas del presente. Maurice Halbwachs, uno de los primeros autores en plantear esta cuestión, sostiene: “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores, por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada” (2004a: 71). En la misma línea de pensamiento Elizabeth Jelin apunta: “lo que el pasado deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las

huellas 'mnésicas' del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en sí mismas, no constituyen 'memoria' a menos que sea evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido” (2001: 30).

Otro rasgo de la memoria, tanto a nivel individual como colectivo, es la **selectividad**. Como es imposible recordar todo, hay fragmentos de pasado que se guardan para su posterior remembranza y otros que se olvidan. “Lo que la memoria (...) guarda, recalca, excluye, recuerda, es evidentemente el resultado de un verdadero trabajo de organización” (2006: 38), señala al respecto Michael Pollak. Olvido y recuerdo aparecen así como las dos caras de la memoria.

Paul Ricoeur, por su parte, define tres características que considera distintivas de la memoria personal. Por un lado, ésta es absolutamente **singular**. Los recuerdos, que forjan la identidad de los sujetos, son personales e intransferibles. Por otra parte, la memoria sirve de **nexo con el pasado**. Permite que el sujeto se retrotraiga en el pensamiento sin que este proceso sea vivido como una ruptura temporal, garantizando así la continuidad temporal de la persona. Finalmente, la memoria es la brújula que permite a las personas **orientarse en el tiempo** y trasladarse mentalmente del pasado al futuro y viceversa (Ricoeur, 1999: 16 y 17).

De lo anterior se deduce el lugar central que cumple la memoria en la **constitución de las identidades**. “El núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad” (2001: 24 y 25), observa en este sentido Elizabeth Jelin. Se trata de una relación de mutua constitución: “para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con ‘otros’. Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con ‘otros’ para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar memorias” (Jelin, 2001: 25).

Ahora bien, cabe preguntarse cuáles son los elementos que constituyen los recuerdos y en torno a los cuales se van definiendo las identidades. Michael Pollak señala tres: las personas, los acontecimientos y los lugares. Éstos pueden ser conocidos directa o indirectamente, reales o proyectados en la mente a partir de otros eventos, lugares o personajes similares. Acerca de las personas, el autor señala que puede tratarse

de seres con los que se vinculó un individuo a lo largo de su vida, personas conocidas indirectamente o personajes que no necesariamente pertenecen a su mismo espacio - tiempo. Dentro de los acontecimientos, Pollak incluye tanto los hechos vividos por la persona, como los experimentados de manera indirecta por desarrollarse en el grupo al que pertenece o en su contemporaneidad. Finalmente, al referirse a los lugares, comprende sitios vinculados a la trayectoria personal (por ejemplo, una ciudad de veraneo durante la infancia), espacios públicos específicamente destinados a la memoria (los espacios de conmemoración), como así también, lugares que no pertenecen a su espacio - tiempo pero que forman parte de la memoria del grupo al cual pertenece (Pollak, 2006: 34 y 35).

4. Memoria colectiva

Hasta ahora estuvimos haciendo hincapié en las memorias personales, pero existe otro aspecto del fenómeno: la dimensión social de las memorias. ¿Es posible hablar de memorias colectivas? Hasta la publicación del libro de Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, en el año 1925, los desarrollos teóricos vinculados al recuerdo del pasado se centraban en los individuos. Fue gracias a este valioso trabajo que empezó a pensarse la matriz social del recuerdo.

En dicha obra el autor sostiene que los individuos nunca están solos, sino que están inmersos en contextos sociales donde las memorias están entrelazadas sí. “Lo más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos” (2004: 8), explica Halbwachs. También agrega: “uno sólo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (Halbwachs, 2004a: 36).

Halbwachs plantea así la existencia de ciertas corrientes de pensamiento, compartidas por los integrantes de un mismo grupo, sin los cuales sería imposible recordar. El tiempo, el espacio y el lenguaje son los **marcos comunes** que posibilitan y configuran los recuerdos individuales. También están incluidos en esta categoría la visión del mundo y los valores que comparten los integrantes de un mismo grupo. “Estos marcos colectivos de la memoria no son simples formas vacías donde los recuerdos que vienen de otras partes se encajarían como en un ajuste de piezas; todo lo contrario, estos marcos son -precisamente- los instrumentos que la memoria colectiva

utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (2004: 10), explica Halbwachs.

Cada grupo tiene sus propios marcos y cada individuo pertenece a diferentes grupos, por lo cual, al cambiar de grupo el individuo cambia de marcos y de recuerdos. Cuando una persona asume el punto de vista de determinado grupo sólo puede recordar una parte del pasado, la vinculada a ese colectivo. Su memoria total sería el resultado de la suma de los marcos de los diferentes grupos a los cuales pertenece y los recuerdos a ellos vinculados.

Acerca de la naturaleza de estos marcos de la memoria, el autor señala que se trata de recuerdos pero más estables que otros. Sin embargo, no niega que los mismos cambien a través de los años, por el contrario; de este modo explica los olvidos y las distorsiones que sufren los recuerdos a lo largo del tiempo. “La sociedad, adaptándose a las circunstancias, y adaptándose a los tiempos, se representa el pasado de diversas maneras: la sociedad modifica sus convenciones. Dado que cada uno de sus integrantes se pliega a esas convenciones, modifica sus recuerdos en el mismo sentido en que evoluciona la memoria colectiva” (Halbwachs, 2004: 324), advierte.

Lo interesantes de este planteo es que permite pensar la presencia de lo social incluso en los recuerdos más personales. Además, reconoce la existencia de memorias divergentes, pertenecientes a diferentes grupos humanos, al interior de la sociedad. Sin embargo, es también factible de algunos cuestionamientos. Tal como señala Pablo Colacrai, si bien Halbwachs reconoce que existen mutaciones en los marcos que estructuran los recuerdos, no considera que los individuos tengan incidencia en esos cambios. Las transformaciones se les imponen desde afuera. La matriz positivista de su pensamiento, que sigue la línea durkhemiana, le impide pensar el rol activo que los hombres desempeñan en la construcción de los relatos sobre el pasado y las disputas de poder que se dan en torno a estas memorias (Colacrai, 2010: 71).

Como veremos más adelante, en la actualidad se tiende a pensar la memoria como un proceso donde diferentes grupos luchan por imponer su interpretación del pasado. “De la idea de ‘cosa’ que se le impone a los sujetos, que subyace en el pensamiento positivista de principios del siglo pasado, se pasa a una noción de proceso simbólico donde lo que está en juego es la posibilidad de imponer la nominación legítima del pasado”, puntualiza Colacrai (2010: 72).

Elizabeth Jelin es otra de las autoras que advierte sobre el peligro de entender a la **memoria colectiva** como un ente que existe por fuera o por encima de los hombres. Por

el contrario, ella considera a los individuos como agentes activos que con su trabajo van transformándose a sí mismos y el mundo social donde habitan. Por eso habla de “los trabajos de la memoria”. Desde esta perspectiva, sugiere interpretar a la memoria colectiva, “en el sentido de las memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder”; y subraya: “lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social -algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios- y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (Jelin, 2001: 22).

En la misma línea, Paul Ricoeur define a la memoria colectiva como “el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (1999: 19). El autor sostiene, por otra parte, que ninguna de las dos memorias, ni la colectiva ni la singular, derivan una de otra sino que se constituyen a la par. Las memorias son simultáneamente individuales y colectivas. Además, si bien están vinculadas, no funcionan de manera especular. No hay un correlato directo entre las memorias individuales y las colectivas. Pueden coincidir en algunas cuestiones pero también se presentan contradicciones y conflictos entre ellas.

De lo anterior se deriva que una de las principales funciones de la memoria colectiva es reforzar el sentimiento de pertenencia de los integrantes de un grupo y fortalecer así la cohesión del mismo. O lo que es lo mismo, estructurar su identidad. De manera similar a lo que ocurre con la memoria personal, esto permite que los colectivos afronten los cambios sin que se fracture el tejido social. “La memoria es la condición indispensable de la permanencia de un sistema de comportamientos, valores o creencias en un mundo que cambia por definición” (2012: 4), sostiene en este sentido Henry Rousso. Al definir su identidad los grupos también están diferenciándose de otros colectivos similares. Esto se aplica a colectividades de diferente escala, desde familias y partidos políticos hasta naciones y continentes.

5. Memorias traumáticas

El presente trabajo no aborda el fenómeno del recuerdo en general, sino que analiza un tipo específico de memorias: las memorias traumáticas. Como veremos más

adelante, durante el estudio del corpus, los documentales audiovisuales que analizamos fueron realizados por directores que atravesaron una experiencia traumática común: la desaparición forzada de uno o ambos progenitores durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Podríamos decir que parte de la historia reciente de nuestro país se encarna en sus vivencias personales. Ellos son, parafraseando a Kaufman, síntomas de la historia argentina (1998: 2). Cuando determinados hechos sociopolíticos afectan a un colectivo, lesionando el tejido social, se está en presencia de traumas sociales. A continuación desarrollaremos algunas cuestiones vinculadas a este concepto.

Los procesos autoritarios afectan a grupos humanos provocando diferentes consecuencias, entre las que se destacan: la alteración de los códigos que rigen las relaciones sociales y el creciente temor hacia el otro. Se rompen los lazos de filiación y solidaridad. A nivel individual, crece la incertidumbre y el sentimiento de inseguridad. Los sujetos se aíslan cada vez más y permanecen alienados. “Con el tejido social amenazado, las defensas psicológicas se debilitan e inhiben, la capacidad de discriminar se fragiliza y aparecen miedos, dificultad para discernir e incongruencias y confusiones de discursos” (1998: 6), explica Susana Kaufman acerca de las consecuencias de este tipo de catástrofes sociales. Si bien estados de violencia de tal magnitud dejan huellas en todo el tejido social, obviamente no afectan a todos los sujetos por igual. El sufrimiento y la intensidad del daño es mayor en las víctimas que en aquellas personas que no estuvieron directamente comprometidas corporal y psicológicamente. Nos centraremos entonces en las marcas subjetivas que dejan este tipo de experiencias.

El concepto de **trauma** refiere a acontecimientos intensos que irrumpen sorpresivamente en la vida del sujeto y lo encuentran incapaz de responder y asimilar el hecho de manera habitual. Sus umbrales de tolerancia se ven sobrepasados. No halla las palabras para expresar o explicar lo ocurrido, y se produce un vacío simbólico. La experiencia no puede ser incorporada como propia y permanece como ajena al sujeto. Esta situación violenta provoca trastornos y desórdenes en la organización psíquica. En muchos casos, ya no será posible recordar voluntariamente el hecho traumático sino que éste irrumpirá en el presente del sujeto en los momentos menos esperados. Es una presencia latente que se manifiesta en determinadas conductas, síntomas o en sueños.

Incluso puede llegar a generar en la persona traumatizada la incertidumbre respecto a la realidad de lo acontecido⁹.

Para que un acontecimiento cobre el carácter de traumático, se tiene que dar determinadas circunstancias: “condiciones psicológicas especiales en las que se encuentran el sujeto en el momento del acontecimiento (...), situación efectiva (circunstancias sociales, exigencias de la tarea que se está efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada (‘retención’) y finalmente, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobrevenido (defensa)” (Laplanche y Pontalis, 1971: 469). La magnitud del daño causado depende de la intensidad del suceso traumático y del modo en que el sujeto puede defenderse y dar sentido a lo ocurrido.

Como dijimos anteriormente, estas experiencias límites dejan marcas tanto en la esfera íntima como en los espacios intersubjetivos. “El carácter atemporal y fantasmático de lo traumático produce conflicto y malestares sociales que pueden circular silenciosamente. La víctima singular puede verse enfrentada a negaciones que ciegamente transcurren en los espacios intersubjetivos” (1998: 17), explica Kaufman. De aquí el papel central que las memorias colectivas tienen en la reconstrucción y la evaluación de las secuelas de los traumas pasados. “La rememoración actual de las marcas traumáticas es más que un tributo ético al pasado; su relato, transmisión y análisis son movimientos con perspectiva de presente” (Kaufman, 1998: 18), sostiene al respecto la autora.

El eje del **trabajo elaborativo** consiste en que la víctima pueda poner en palabras lo acontecido, a través de un tratamiento psicológico, dando testimonio público de lo ocurrido, mediante expresiones artísticas u otras formas narrativas. “En el proceso terapéutico la posibilidad de formular una nueva narrativa, reconstruir la historia, articularla con la realidad y transferirla a un otro fuera de sí mismo, permite externalizar la experiencia y volver a incorporarla de manera menos demonizada” (1998: 16), explica Kaufman. Al compartir con otro, el sujeto traumatizado puede salir de su aislamiento y aliviar los dolores. Así podrá poner distancia con el pasado, valorizar el presente y colocar la mira en el futuro.

La construcción de las memorias colectivas es un tema central en aquellas sociedades que atravesaron períodos violentos. Estos procesos de rememoración

⁹ Para la definición de trauma se consultaron: Laplanche y Pontalis (1971: 467 y 468) y Kaufman (1998: 3, 6 y 9).

resultan complejos y conllevan disputas al interior de las comunidades. En este sentido Jelin sostiene: “en un sentido político, las ‘cuentas con el pasado’ en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherente a las situaciones de catástrofe social” (2001: 11). Los actores que participan en los debates en torno a los pasados represivos “vinculan sus proyectos democratizadores y sus orientaciones hacia el futuro con la memoria de ese pasado” (Jelin, 2001: 11).

6. Disputas en torno a la memoria

Tal como vimos anteriormente, al interior de una sociedad existen diferentes versiones del pasado. Cuando determinadas memorias logran mayor consenso, los colectivos atraviesan períodos calmos, pero siempre hay interpretaciones divergentes. Y es que la memoria es un **terreno de disputa política** en la que diferentes actores sociales luchan por imponer su versión del pasado. Los relatos hegemónicos son generalmente construcciones de los grupos que resultan vencedores en los conflictos sociales. Pero siempre estará la versión de los vencidos. Se trata de un proceso dinámico. Cuando las relaciones de fuerza cambian, la mirada sobre el pasado tiende a hacerlo también.

Las disputas versan no sólo respecto a los hechos ocurridos sino acerca del modo de recodarlos. Como señala Jelin: “hay confrontaciones acerca de las formas o medios ‘apropiados’ de rememorar, así como en la determinación de qué actores tiene legitimidad para actuar, es decir, quiénes tienen el tema de la propiedad o la apropiación de la memoria” (2001: 60).

Cada grupo otorga a su versión un valor de verdad y rechaza los otros relatos. Lo que busca es darle visibilidad a su narración y que la misma se convierta en la versión oficial, aceptada por la mayoría. “Lograr posiciones de autoridad, o lograr que quienes las ocupan acepten y hagan propia la narrativa que se intenta difundir, es parte de estas luchas”, explica la autora, y agrega: “también implica una estrategia para ‘ganar adeptos’, ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, que la incorpora como propia, identificándose con ella” (Jelin, 2001: 35).

No todas las memorias logran igual notoriedad. “La visibilidad y el reconocimiento de una memoria dependen también de la fuerza de sus portadores” (2007: 86), sostiene Enzo Traverso. El autor distingue entre “memorias fuertes”,

mantenidas desde las instituciones oficiales, y “débiles”, que no tienen tanta visibilidad pero circulan subterráneamente en redes íntimas esperando que cambien las circunstancias para poder expresarse públicamente. Existe una fuerte vinculación entre “memorias fuertes” e historia. “Cuanto más fuerte es la memoria -en términos de reconocimiento público e institucional-, el pasado del cual ésta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia” (Traverso, 2007: 88). El Estado y los historiadores profesionales tienen un rol central en la resolución de los conflictos entre los diferentes emprendedores de la memoria porque son quienes finalmente elaboran y transmiten la historia oficial de los hechos del pasado¹⁰.

Como ya señalamos anteriormente, tanto a nivel social como individual pueden distinguirse momentos calmos y períodos de crisis. Durante los primeros, la memoria y la identidad están constituidas y son fuertes, su trabajo consiste meramente en preservar la cohesión interna. Puede haber cuestionamientos pero los mismos no atentan contra la integridad grupal o individual. En los momentos de crisis, por el contrario, las memorias disidentes que salen a la luz luego de períodos de silencio, ponen en cuestión la propia identidad. “Los períodos de crisis internas de un grupo o de amenazas externas generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad” (2001: 26), reflexiona Elizabeth Jelin y explica que estas relecturas del pasado incorporan narraciones que hasta entonces no eran tenidas en cuenta.

En sociedades que han atravesado recientemente momentos de gran conflictividad social, la construcción de una memoria común se torna problemática¹¹. En este sentido, la autora de *Los trabajos de la memoria* escribe: “en los distintos lugares donde se vivieron guerras, conflictos políticos violentos, genocidios y procesos represivos – situaciones típicas de catástrofes sociales y de acontecimientos traumáticos masivos- los procesos de expresar y hacer públicas las interpretaciones y sentidos de esos pasados son dinámicos, no están fijados de una vez para siempre”. Y añade: “van cambiando a lo largo del tiempo, según una lógica compleja que combina la temporalidad de la manifestación y elaboración del trauma (irrupciones como síntomas o como ‘superación’, como silencios o como olvidos recuperados), las estrategias políticas

¹⁰ Tal como señala Michael Pollak, el objetivo de las historias oficiales es fortalecer el sentimiento de pertenencia y, de este modo, preservar la cohesión de los grupos. El autor advierte que, como todo relato sobre el pasado, las historias nacionales son selectivas. “Construir un conjunto de héroes implica opacar la acción de otros” (Pollak, 2006: 40), explica.

¹¹ Un buen ejemplo de esta cuestión es lo que sucede en torno a la última dictadura cívico-militar en Argentina. “Las controversias acerca de las maneras de nombrar –si hablar de golpe, de revolución, de terrorismo de Estado o de guerra sucia, dictadura o régimen militar- son en sí mismas expresión de las luchas por la memoria y el sentido del pasado” (Jelin, 2001: 128), escribe Elizabeth Jelin.

explícitas de diversos actores, y las cuestiones, preguntas y diálogos que son introducidos en el espacio social por las nuevas generaciones, además de los ‘climas de época’” (Jelin, 2001: 68).

En este escenario cobra especial protagonismo un grupo determinado de emprendedores de la memoria¹²: las víctimas directas y sus familiares. Sus demandas pueden perseguir varios objetivos. Darle difusión a *su* versión de los hechos y luchar para que la misma pase a formar parte de la historia oficial, reclamar justicia y resarcimientos al Estado por los daños sufridos, generar colectivos con sus pares, desarrollar diferentes acciones tendiente a materializar su memoria en ceremonias, monumentos, museos, etc. (Jelin, 2001: 50). “En estos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente” (2001: 42), indica Jelin. La autora advierte, en la misma línea, que las consignas que destacan el papel de la memoria contra el olvido o el silencio encubren lo que en realidad es un enfrentamiento entre diferentes memorias, cada una con sus propios olvidos (Jelin, 2001: 5).

El reclamo de las víctimas pone además sobre el tapete una cuestión polémica. ¿Tiene su relato de lo ocurrido mayor legitimidad que el de demás actores en la construcción de una memoria común? ¿Cuán amplio o restringido es el colectivo que construye la memoria del pasado?

7. Las marcas en el tiempo y el espacio

Las memorias sociales se expresan a través de marcas materiales, temporales y simbólicas; y mediante rituales y conmemoraciones. Monumentos, museos y placas recordatorias, por un lado, actos, aniversarios y homenajes, por el otro, sirven de soporte a las memorias y ponen de manifiesto los conflictos políticos que se generan en torno a ellas. Confrontaciones que se dan entre quienes quieren instaurar determinadas marcas de memoria y quienes, a partir de una interpretación diferente de los hechos pasados, pretenden borrarlas. La definición de cuáles son los medios más apropiados para recordar y la discusión acerca de quiénes tienen autoridad para decidir los contenidos de las memorias, son otros dos temas de discusión.

¹² Este concepto lo tomamos de Jelin. Ella lo utiliza para referir a actores o grupos que construyen una narración del pasado en función de un proyecto o emprendimiento (Jelin, 2001: 59).

Las **fechas de conmemoración**, que se repiten cíclicamente año a año, son instancias de activación de memorias. Momentos de reflexión y discusión acerca del pasado, donde las distintas perspectivas cobran visibilidad y se expresan en la esfera pública. “Además de las diferencias ideológicas entre los oponentes en el momentos del conflicto político y entre sus sucesores, las diferencias entre cohortes -entre quienes vivieron la represión o la guerra en diferentes etapas de sus vidas personales, entre ellos y los muy jóvenes que no tienen memorias personales de la represión- producen una dinámica particular en la circulación social de las memorias” (Jelin, 2001: 52 y 53). Fuertes luchas de poder se generan en torno a la selección de fechas para las fiestas oficiales. Al respecto Michel Pollak señala: “una memoria tan organizada como la memoria nacional constituye un objeto de disputa importante, y son habituales los conflictos para determinar qué fechas y qué acontecimientos van a ser recordados en la memoria de un pueblo” (2006: 37).

Lo interesante de las conmemoraciones es que, al repetirse ritualmente, permiten vislumbrar los cambios simbólicos que se producen a lo largo del tiempo. Año a año surgen nuevas interpretaciones, se actualizan viejos enfrentamientos, aparecen nuevos protagonistas, se generan cuestionamientos. El campo social es dinámico y dinámica es también la memoria.

Otro vector del recuerdo, que ha sido largamente estudiado por historiadores y antropólogos, son las **marcas territoriales**. Retomando el concepto de “lugares la memoria” creado por Pierre Nora; Elizabeth Jelin y Victoria Langland escriben sobre la semantización pública del espacio: “cuando en un sitio acontecen eventos importantes, lo que antes era un mero ‘espacio’ físico o geográfico se transforma en un ‘lugar’ con significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos para los sujetos que lo vivieron” (2003: 3).¹³

Cuando hablamos de **lugares de la memoria** nos referimos a dos cosas diferentes. Por un lado están los espacios en los que ocurrieron acontecimientos que marcaron la historia de una comunidad. Tal como explican Langland y Jelin: “estos espacios se convierten en lugares de luchas entre quienes intentan transformar su uso y de esa manera (o para) borrar las marcas identificatorias que revelan ese pasado, y otros

¹³ En este sentido resulta elocuente la observación de Langland y Jelin sobre la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires: “toda la historia política del país puede leerse en el embaldosado de sus senderos y el verde de sus canchales” (Jelin y Langland, 2003: 6).

actores sociales que promueven iniciativas para establecer inscripciones o marcas que los conviertan en ‘vehículos’ de memorias, en lugares cargados de sentido” (2003: 11).

La noción de lugares de la memoria engloba, además, a las iniciativas que buscan destacar el desempeño de determinadas personas, o conmemorar fechas y acontecimientos históricos a través de la instalación de placas, la creación de museos, la construcción de monumentos. Estas marcas no necesariamente se encuentran en los sitios donde sucedieron los hechos a los que se hacen alusión. Detrás de las mismas se reconoce la labor de emprendedores de las memorias que, además de conmemorar en el presente determinados hechos o personas del pasado, buscan tener injerencia en el futuro instalando su versión de los sucesos. En este sentido, Hugo Achugar sostiene que: “el monumento en tanto materialización de la memoria (...) es uno de los campos de batalla en que los distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias” (2003: 214).

Tal como sucede con otros vehículos de la memoria, los sentidos que se materializan en torno a las marcas territoriales tampoco son fijos. Nuevas coyunturas políticas, culturales, históricas implican nuevas interpretaciones, indiferencia e incluso olvidos. Jelin sintetiza esta cuestión cuando indica que un lugar de la memoria “siempre queda abierto, sujeto a nuevas interpretaciones y resignificaciones, a otras apropiaciones, a olvidos y silencios, a una incorporación rutinaria o aún indiferente en el espacio cotidiano, a un futuro abierto para nuevas enunciaciones y nuevos sentidos” (2001: 15).

8. Silencios

Como ya señalamos anteriormente, las catástrofes sociales dejan profundas heridas en el tejido social. En el mejor de los casos, estos traumas sociales encuentran expresión a través de testimonios, recordatorios, obras de artes, etc. A veces, sin embargo, no logran materializarse y se traducen en **silencios**. Silencios por parte de las víctimas y su entorno, los victimarios o la sociedad en general. Esta voluntad de no contar, de no hablar de lo acontecido puede asumir formas diversas¹⁴.

En el caso de las víctimas, el rechazo a transmitir la experiencia vivida puede deberse a varias causas: no encontrar personas dispuestas a escuchar su testimonio, el temor a ser incomprendidas, el sentimiento de culpa, no querer revivir momentos

¹⁴ Para el desarrollo de la temática del silencio se consultaron: Pollak (2006: 20-23) y Jelin (2001: 31 y 96).

dolorosos o evitar causarle sufrimiento a los demás. Quienes rodean a los sujetos traumatizados, por su parte, pueden abstenerse de hacer cuestionamientos acerca del pasado por miedo a provocarles mayor dolor del que ya han atravesado, o por no estar preparados para escuchar lo que tienen para decir. De este modo, los no dichos habitan los espacios intersubjetivos.

También pueden reconocerse otras formas de mutismo en el interior de las sociedades. Tal como desarrollamos en el apartado acerca de las disputas por la memoria, durante los regímenes dictatoriales los silencios pueden deberse al temor a las represalias. En este caso el silencio es transitorio. Las memorias disidentes esperan circunstancias más propicias para hacerse oír. De todos modos, no todos los contextos sociales son favorables a la memoria. Hay períodos en los que las sociedades están más predispuestas a tramitar el pasado y otros durante los cuales, ya sea por negación o saturación del tema, se resisten a hacerlo. “Evidentemente, las fronteras entre esos silencios y ‘no-dichos’ y el olvido definitivo y lo reprimido inconsciente no son estancas; están en perpetuo dislocamiento” (2006: 31), sostiene Michael Pollak. Esta cita remite a otra cuestión muy vinculada a los silencios: los olvidos.

9. Olvidos

“En la cultura contemporánea, obcecada como está con memoria y con traumas sobre genocidio y terror de Estado, el olvido tiene una ‘mala’ prensa” (2004: 1), escribe Andreas Huyssen. Tal como explica el autor, a primera vista el **olvido** está asociado al fracaso de la memoria, caracterizado por la imposibilidad o la falta de voluntad de transmitir determinados hechos pasados. Mientras la memoria parece involucrar un trabajo por parte de los sujetos, el olvido sencillamente acontece.

El rechazo al olvido parece estar asociado al temor frente al carácter destructor del tiempo (Ricoeur, 1999: 103 y 104). Sin embargo, tal como vimos anteriormente, memoria y olvido son las dos aristas de un mismo proceso. No pueden pensarse aisladamente. Por otra parte, el fenómeno del olvido va más allá de las disfunciones vinculadas a la supresión de los vestigios del recuerdo. No existe un solo tipo de olvido. Paul Ricoeur, uno de los autores que ha estudiado esta cuestión, ha caracterizado varias clases de olvidos diferentes, dando lugar a una tipología (1999 y 2000).

Ricoeur distingue dos tipos de olvidos profundos: el **olvido inexorable** y **olvido de lo inmemorial**. El primero es vivido como una amenaza, se da cuando se borran las huellas donde está inscripto el recuerdo. “Contra ese olvido hacemos memoria, para

ralentizar su acción, incluso para mantenerlo a raya” (Ricoeur, 2000: 546). En tanto el **olvido de lo inmemorial** se vincula a lo fundacional, al origen, a aquello que no llegaremos a conocer nunca pero que nos hace ser lo que somos.

Pasando de lo profundo a lo manifiesto, Ricoeur diferencia lo que es el **olvido pasivo** del **activo o evasivo**. El primero se vincula con la noción freudiana del Inconsciente. Se da cuando los recuerdos del pasado permanecen reprimidos y no puede accederse a ellos directamente. Para poder volverlos a la conciencia se requiere un trabajo por parte del sujeto. El olvido activo, en cambio, sucede cuando las personas eluden recordar aquellos hechos que pueden causarles sufrimiento. Tal como explica Elizabeth Jelin, este fenómeno “se da especialmente en períodos históricos posteriores a grandes catástrofes sociales, masacres y genocidios, que generan entre quienes han sufrido la voluntad de no querer saber, de evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo” (2001: 31).

Además de estas cuatro categorías, Ricoeur hace referencia al **olvido selectivo**, mecanismo propio de la memoria y de las narraciones. Recordar todo es imposible, al igual que contar todo. Cuando relatamos una historia, olvidamos y dejamos de lado algunos hechos y detalles para hacer más comprensible e interesante la trama.

El carácter selectivo de la memoria pone sobre el tapete un tema delicado: la manipulación del olvido y la memoria del pasado con fines políticos. Elizabeth Jelin hace referencia a esta cuestión cuando escribe que: “las borraduras y olvidos pueden también ser producto de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro”. Y agrega: “en casos así, hay un acto político voluntario de destrucción de pruebas y huellas, con el fin de promover olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas documentales” (2001: 29 y 30). Ricoeur sintetiza la cuestión diciendo que: “la manipulación, pues, pasa por el uso perverso de la propia selección, puesta al servicio del desvío de la conminación dirigida contra el olvido” (1999: 40).¹⁵

¹⁵ En su artículo *Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público* Andreas Huyssen llama a no perder de vista el carácter positivo de la selectividad de la memoria. Es más, sostiene que la memoria política no puede funcionar sin el olvido. Para dar cuenta de su argumento, Huyssen refiere al olvido que durante el regreso de la democracia en Argentina se hizo de la militancia política de gran parte de los desaparecidos, para lograr consenso social y que las denuncias cobraran relevancia. “Este olvido era absolutamente necesario en la época por dos razones: primero, era necesario derrotar los argumentos de la defensa de los generales que se fundamentaba en el presupuesto de que el golpe y la represión habían sido causados por el terrorismo armado de la izquierda radical. Segundo y más importante, era necesario permitir a toda la sociedad argentina, incluyendo tanto a los que no participaban como a los que se

El **olvido liberador** es otra de las nociones planteadas por Ricoeur, deudora del planteo de Nietzsche en la *Segunda consideración intempestiva* (2006). Este olvido es positivo ya que permite que aquellos individuos o sociedades que cargan con exceso de recuerdos pasados, puedan poner el acento en el futuro y no quedarse varados rumiando el pretérito.

Según el autor, otro de los buenos usos que del olvido es el **perdón**. En este caso el olvido no se refiere “a los acontecimientos en sí mismos, cuya huella, por el contrario, ha de ser cuidadosamente protegida, sino a la *deuda* cuya carga paraliza la memoria y, por extensión, la capacidad de proyectarse de forma creadora hacia el futuro. No se olvida el acontecimiento pasado, el acto criminal, sino su *sentido* y su lugar en la dialéctica global de la conciencia histórica” (Ricoeur, 1999: 62). En el plano judicial, esto se traduce en la posibilidad de que un condenado pueda volver convertirse en ciudadano, a pesar de las incapacidades pasadas.

Un caso extremo del perdón es la **amnistía**, forma polémica de olvido público, que surge como resultado de una decisión política. Busca fomentar la reconciliación nacional, pretendiendo olvidar los actos criminales del pasado. Este tipo de olvido es muy delicado. Tal como señala Ricoeur, “la proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de memoria que, como veremos más tarde, la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación” (2000: 578).

Retomando la cuestión del perdón, Ricoeur considera que el olvido compasivo es positivo porque funciona como antídoto contra la memoria enferma. De este modo, defiende “el olvido compasivo con los otros, con la víctimas y también con uno mismo, frente a lo que supondría caer en la destrucción de la culpabilidad infinita” (Ricoeur, 1999: 109).

beneficiaban de la dictadura, congregarse alrededor de un consenso nacional nuevo: la clara separación entre los que habían perpetrado los crímenes y las víctimas, los culpables y los inocentes”, escribe Huyssen (Huyssen, 2004: 6).

Capítulo III: Análisis del corpus

1. Contextos de las memorias sobre el pasado reciente en Argentina

Los documentales autobiográficos realizados por hijos de desaparecidos no surgieron inmediatamente después de la vuelta de la democracia, tampoco aparecieron de manera dispersa a lo largo de los años. Fue necesario determinado contexto socio político para que la voz de estos jóvenes pudiera ser escuchada. “Las producciones artísticas, intelectuales, de una sociedad están siempre a la altura de ella. Esto es: las películas no son más que versiones edulcoradas ni lineales que el relato social contemporáneo sobre el tema” (2001: 16), escribe al respecto Gabriela Cerruti.

En este sentido, resulta interesante iniciar el análisis haciendo un recorrido por las diferentes etapas por las que fue atravesando, en Argentina, la memoria colectiva en torno a la última dictadura militar. Para ello nos valdremos de un artículo de Gabriela Cerruti titulado “La historia de la memoria” (Cerruti, 2001: 14-25) y a un fragmento del libro *Las cuestiones* (Casullo, 2007), del filósofo Nicolás Casullo. Desde diciembre de 1983 hasta nuestros días los relatos sobre el pasado reciente fueron mutando. A partir de la lectura de Cerruti y Casullo, pueden distinguirse a lo largo de este período cuatro momentos diferentes de la memoria, cada uno de ellos con características particulares.

Durante la **primera etapa**, el eje de las narraciones giró en torno a la “*visibilización, denuncia y juzgamiento* de la represión” (Casullo, 2007: 237) ejercida por la dictadura cívico-militar. El terrorismo de Estado pasó a formar parte de la agenda de los medios de comunicación. En este marco, los testimonios de familiares y sobrevivientes tomaron público conocimiento y fueron altamente difundidos. Los reclamos por apropiación ilegal de menores y por secuestro, tortura y desaparición forzada de personas, devinieron en denuncias ante la justicia. A través de decretos presidenciales, fueron condenadas las cúpulas de las Fuerzas Armadas y de las organizaciones guerrilleras.

En este contexto, fue tomando forma una interpretación del pasado reciente que es la más difundida hasta nuestros días. Hablamos de la llamada **Teoría de los dos demonios**. La misma plantea que en Argentina se dio una guerra entre dos grupos armados: los terroristas y las Fuerzas Armadas. La sociedad, en su mayoría ajena a estos dos bandos, padeció desde afuera este enfrentamiento y fue víctima del engaño por parte del gobierno militar. Desconocía lo que estaba sucediendo. Solo auguraba la pacificación social. Desde este discurso se plantea, además, que la mayoría de las

víctimas de aquel combate eran inocentes. Se sostiene que hubo víctimas en ambos bandos. En tanto la responsabilidad de los hechos se le adjudica a las cúpulas, tanto del sector militar como de los grupos guerrilleros, que era desde donde se bajaban las órdenes. Aquellos con menores jerarquías, en cambio, son desligados de culpas y hasta victimizados. “Los subordinados ‘debieron’ ejecutar las órdenes. Los ‘perejiles’ fueron mandados al combate engañados, casi contra su voluntad, mientras sus jefes se exiliaban en el exterior” (2001: 16), explicita Cerruti acerca de esta visión del pasado reciente. Desde esta perspectiva se sostiene, además, que los familiares de las víctimas fueron los únicos que estuvieron a cargo de la resistencia a la dictadura militar. La sociedad no apoyó esos reclamos porque en su mayoría no estaba enterada de lo que sucedía.

Tal como señala Gabriela Cerruti, es llamativo el modo en que la Guerra de Malvinas es omitida en los relatos de este momento histórico. Sobre todo en lo que respecta al extendido apoyo civil, sindical, empresarial y político que recibió la dictadura en esta iniciativa militar.

Esta perspectiva omite una cuestión central: “los crímenes de la dictadura no se podrían haber llevado a cabo sin la colaboración y el silencio de las elites dirigentes tanto de la prensa como de la iglesia, los partidos políticos y empresarios y la indiferencia o pasividad de buena parte del resto de la población” (Cerruti, 2001: 18). Es un discurso medio, negociado, que hecha luz sobre algunos puntos del pasado que no resultan tan molestos ni traumáticos, pero deja en la oscuridad otros sobre los que la sociedad no estaba preparada o dispuesta a hablar o hacerse cargo.

Este relato encuentra su materialización en el prólogo del *Nunca más, informe de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas* (CONADEP, 1984)¹⁶ y en las acusaciones de los fiscales durante los Juicios a las juntas¹⁷, que buscaban probar los

¹⁶ El *Nunca más* es un libro que recoge el informe emitido por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) respecto a las violaciones a los DD.HH. ocurridas en la Argentina durante la dictadura militar instaurada desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. La comisión fue creada por el entonces presidente Raúl Alfonsín, el 15 de diciembre de 1983, con el objetivo de esclarecer los delitos cometidos durante aquel período histórico a manos del régimen. Para ello se recibieron documentos y denuncias sobre las desapariciones, secuestros y torturas. El 20 de septiembre de 1984 la CONADEP le entregó a Alfonsín el informe final, producto de dicha investigación.

¹⁷ Se conoce así al proceso judicial realizado por la justicia civil contra las tres primeras juntas militares de la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), debido a las graves y masivas violaciones de derechos humanos cometidas en ese período. El mismo tuvo lugar durante el año 1985 por orden del presidente Raúl Ricardo Alfonsín (1983-1989).

excesos militares durante la “guerra sucia”¹⁸. También subyace en múltiples producciones culturales de aquel momento como la película ganadora de un premio Oscar, *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985), el documental *La república perdida* (Miguel Pérez, 1985), y el filme *La Noche de los Lápices* (Héctor Olivera, 1986). En las dos primeras se muestra a una sociedad, conformada por los personajes de las historias pero también por los espectadores, que durante la dictadura permaneció ajena a los horrores que estaban sucediendo a sus espaldas. También plantean que los únicos responsables de la violencia desatada en dicho período histórico fueron los jefes de las Fuerzas Armadas y de los grupos guerrilleros. En la segunda, en cambio, aparece otra de las ideas característica de este período, la de la “víctima inocente”. La misma se basa en otra clave interpretativa de los hechos ocurridos, que pone el eje en la violación a los derechos humanos perpetrados, más allá de las pertenencias políticas¹⁹.

La **segunda etapa** de las memorias sobre la dictadura se ubica entre finales de la década del ‘80 y comienzos de los ‘90, y se caracteriza por la sensación de imprevisibilidad y temor generalizado. Entre el otoño de 1987 y principio de 1989 se sucedieron varios hechos que por su similitud con vivencias colectivas pasadas despertaron viejos fantasmas: “los levantamientos carapintadas y el discurso del gobierno de entonces y de los medios de comunicación acerca de los peligros de desestabilización y vuelta al pasado fueron el prólogo para la sanción de las leyes de Obediencia Debida²⁰ y Punto Final²¹. El ataque guerrillero al regimiento de La tablada

¹⁸ La denominación “guerra sucia” es esgrimida por la dictadura militar para justificar su accionar represivo. Refiere al enfrentamiento entre el poder militar y las organizaciones guerrilleras. Sin embargo, “el uso sistemático de la violencia y su extensión contra objetivos civiles en el marco de la toma del poder político y burocrático por las Fuerzas Armadas, determinó la inmediata suspensión de los derechos y garantías constitucionales y propició la aplicación de tácticas y procedimientos bélicos irregulares a toda la población” (http://es.wikipedia.org/wiki/Terrorismo_de_Estado_en_Argentina_en_las_d%C3%A9cadas_de_1970_y_1980#cite_note-2).

¹⁹ Ya durante los últimos años de dictadura aparecieron obras audiovisuales que referían, directa o metafóricamente, al clima de terror y las prácticas económicas del régimen. Entre las mismas se destacan *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), *Los últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *Plata dulce* (Fernando Ayala y Juan José Jusid, 1982) y *El Arreglo* (Fernando Ayala, 1983). Sin embargo, la acción represiva por parte del Estado solo queda reflejada en el cine a partir de la llegada de la democracia.

²⁰ La Ley de Obediencia Debida N° 23.521 fue una disposición legal dictada el 4 de junio de 1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín. La misma exime de responsabilidad penal a aquellos miembros de las Fuerzas Armadas que cometieron delitos durante la dictadura militar en el cumplimiento de una orden impartida por un superior jerárquico. Se basa en el concepto militar de “obediencia debida” que establece que los subordinados se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores, sin posibilidad de oponerse ni resistirse. La ley 25.779, sancionada en el año 2003, finalmente declaró la nulidad a la ley de Obediencia Debida, la cual por su parte ya había sido previamente derogada.

²¹ La Ley 23.492 de Punto final es una ley promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el presidente Raúl Alfonsín. Establecía la caducidad de la acción penal (prescripción) contra aquellos imputados como

en enero de 1989 y el estallido social de febrero de ese año reforzaron la sensación de caos e inestabilidad” (Cerruti, 2001: 18). Este clima de malestar social e incertidumbre fue favorecido, además, por la hiperinflación, la estampida del dólar y los saqueos a supermercados que se sucedieron durante esos días.

En este marco de temor, el Estado generó un nuevo relato que proponía dejar atrás el pasado para poder avanzar: **La teoría de la reconciliación nacional**. La misma se materializó en varios hechos históricos: “los indultos firmados por el presidente Carlos Menem en octubre de 1989 y diciembre de 1990, el desfile de reivindicación de los militares en julio de 1990, la ‘misa de reconciliación nacional’ organizada por la iglesia cómplice durante la dictadura junto a la cúpula de los montoneros y las Fuerzas Armadas, fueron la otra cara de la moneda de la teoría de los dos demonios” (Cerruti, 2001: 20). Era un momento donde la apatía política y el olvido histórico imperaban en el cuerpo social. Sólo los organismos de derechos humanos continuaban con los reclamos de justicia.

Durante este período aparecen dos obras audiovisuales emblemáticas sobre el pasado reciente, que se caracterizan no por compartir la versión oficial sino por mostrar aquello que la sociedad parecía no querer ver más: *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993). “Ambas hablan de su tiempo presente, de un mundo que ha cambiado y de la lucha por adaptarse y sobrevivir en esta nueva Argentina” (AA.VV., 2004: 4).

A partir de mediados de la década del ‘90, se reavivan los debates en torno a los años ‘70. Comienza una **nueva etapa** que puede caracterizarse como un **boom de la memoria**. Proliferan las producciones fílmicas, periodísticas y literarias que ponen el ojo en cuestiones como las políticas de la memoria y el accionar de los grupos guerrilleros. La particularidad de muchas de estas producciones culturales es que están basadas en historias de vida. En su mayoría son relatos testimoniales, biográficos o autobiográficos, de militantes o hijos de desaparecidos (Casullo, 2007: 237).

autores penalmente responsables de haber cometido delitos tales como detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos durante la última dictadura (1976–1983), que no fueran citados en un plazo de 60 días. Tuvo como objetivo concluir las investigaciones por los crímenes ocurridos durante el terrorismo de Estado y garantizar impunidad a los autores de los mismos. La ley fue anulada por el Congreso Nacional en el año 2003 y declara inconstitucional por la Corte Suprema de Justicia el 14 de junio de 2005.

Son varios los sucesos históricos que favorecieron este *revival* de la memoria. La irrupción en la escena pública de la agrupación H.I.J.O.S.²², a fines de 1994, vino a renovar los aires entre las agrupaciones de DD.HH. A esto se suman las ceremonias y debates realizados en torno al decimosegundo aniversario del golpe militar. También coadyuvaron las confesiones públicas de militares acerca de los mecanismos de detención, tortura y posterior desaparición de personas. Al respecto, Gabriela Cerruti detalla: “en febrero de 1995 un oficial retirado de la armada, Adolfo Scilingo, confesó al periodista Horacio Verbitsky detalle de los llamados ‘vuelos de la muerte’, los vuelos llevados adelante por las fuerzas Armadas en que prisioneros vivos eran tirados al Río de La Plata. La confesión del torturador publicada en *El Vuelo* (Verbitsky, 1995) alcanzó un tremendo impacto mediático: fue propagada por radio, televisión y prensa escrita, otros torturadores se sumaron con más confesiones. La situación alcanzó su clímax cuando el jefe de las Fuerzas Armadas en ese momento, general Martín Balza, decidió hacer una autocrítica pública y pedir perdón por los errores cometidos” (2001: 21).

A nivel judicial, se destaca el inicio de varias causas: los juicios por la Verdad²³, la causa penal impulsada por la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo contra los jefes militares por el sistemático de apropiación de menores nacidos en campos de concentración durante la dictadura; y las causas impulsadas fuera del país por familiares de detenidos y desaparecidos, exiliados, agrupaciones de derechos humanos y gobiernos extranjeros.

Gabriela Cerruti puntualiza varias cuestiones que caracterizaron este momento de eclosión de la memoria en comparación con las etapas anteriores. Por un lado, se empezó a investigar sobre el destino final de los desaparecidos y, en este marco, hubo una reivindicación de la militancia política de muchos de ellos. Se rescataron sus ideales, luchas y proyectos. Esto se vio reflejado en el discurso de muchos de los hijos y

²² HIJOS (acrónimo de *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) es una organización de derechos humanos integrada por hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados durante la dictadura cívico-militar (1976-1983) y los años previos. Nace el 3 de noviembre de 1994, a partir de un encuentro de jóvenes de La Plata, Córdoba, Rosario y Santa Fe. Actualmente tienen delegaciones regionales en diversos puntos de Argentina y en varias ciudades del extranjero. Entre sus objetivos se destacan reivindicar la lucha de sus padres, madres y compañeros por un mundo más justo y solidario; lograr el juicio y castigo efectivo a los genocidas y sus cómplices; conseguir la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados; y combatir la impunidad a través de “escraches” a los partícipes civiles y militares del autodenominado Proceso de reorganización nacional.

²³ El Juicio por la Verdad es un proceso judicial que se desarrolla en la Cámara Federal de La Plata y que tiene como objetivo averiguar el destino final de los desaparecidos de la región durante la última dictadura-cívico militar y determinar quiénes fueron los responsables de dichos crímenes.

también, en gran cantidad de producciones culturales (investigaciones periodísticas, películas, libros) que trataron el tema de la militancia política durante la década del '60 y '70, el devenir de las diferentes agrupaciones y el nacimiento de las organizaciones armadas (Cerruti, 2001: 22).

Surgió un nuevo interés por la producción de archivos a fin de conservar los testimonios y documentos históricos. Además, proliferaron las marcas territoriales en los espacios de la memoria: se construyeron monumentos, se colocaron placas recordatorias, etc. Con este nuevo interés sobre el pasado, surgieron debates en torno a la legitimidad de los testimonios. El eje de las disputas entre los diversos organismos de derechos humanos fue en torno a qué voz se esgrimía como autorizada para hablar sobre el pasado.

En este período, el cine sobre la dictadura tiene pocas manifestaciones en el campo de la ficción. Entre las obras se destacan *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1997) y *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999). En cambio, el tema cobra gran relevancia en el campo documental. Allí se producen varias películas que recuperan la historia de militantes y tienen a la política como tema central. Las más destacadas son *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995).

Ambas tienen a la agrupación Montoneros como tema central pero lo abordan desde diferentes opciones estéticas y políticas. La primera construye el relato a partir de la historia particular de una militante y establece una mirada crítica, la segunda es una historia reivindicativa de la organización contada a partir de los testimonios de varios de sus integrantes. *Cazadores de utopías* marca un cambio en la imagen del militante, que se repetirá en películas posteriores, quien pasa de ser mostrado como una víctima a enarbolarse como un héroe, con la mitificación que esto supone. Al respecto, Lorena Verzero señala: “esta imagen del militante cuenta con una carga de valores positivos, como la convicción ideológica y la valentía por llevar adelante todo aquello que sea necesario para lograr una transformación social, incluso con el riesgo de perder la vida. En esto emergen ciertas asociaciones posibles con el tratamiento del héroe en el cine y la literatura moderna: se trata de un ser humano que sufre injusticias sociales y demuestra su conducta ejemplar” (2009: 203 y 204).

Estas dos películas marcan el comienzo de una nueva ola cinematográfica sobre el tema, en la cual “son los militantes de los '70, las organizaciones de DD.HH., los hijos de los desaparecidos, los que toman la cámara, favorecidos por el video y otros avances

tecnológicos que los independizan de grandes inversiones” (AA.VV., 2004: 8). De este modo proliferan las memorias singulares. En este marco surgen, veinte años después de finalizada la última dictadura, dos de los documentales autobiográficos dirigidos por hijos de desaparecidos que forman parte del corpus de este trabajo: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

Una **cuarta etapa** de las memorias sociales en torno al pasado reciente en Argentina comienza con la asunción de la presidencia por parte de Néstor Kirchner, en el año 2003, y se extiende hasta nuestros días. Durante este período, la **memoria y la justicia** son asumidas como tema de Estado. En este marco, se anulan las leyes de Punto final, Obediencia Debida y los indultos dictados durante el gobierno de Carlos Menem y Ricardo Alfonsín, posibilitándose así la reapertura de las causas a los militares (Casullo, 2007: 238). La Guerra de Malvinas, desarrollada contra Inglaterra durante la presidencia de Leopoldo Galtieri, cobra relevancia como hecho histórico en el marco de políticas estatales que reclaman la soberanía sobre dicho territorio.

Se produce en este período un nuevo auge de la política marcado por una alta participación de jóvenes y una reivindicación de la experiencia militante de los ‘70. Algunas perspectivas buscan revisar el pasado a partir de una perspectiva crítica que permita analizar nuevas dimensiones del fenómeno, y otras ofrecen una mirada nostálgica y mitificante a través de “las arquetípicas figuras del heroísmo, el sacrificio o la victimización” (Pittaluga, 2007: 143). En este marco surge *M* (Nicolás Prividera, 2007), el tercer documental que integra el corpus del presente trabajo.

Para explicar la aparición de los tres documentales autobiográficos realizados por hijos de desaparecidos que analizaremos a continuación, resulta interesante el planteo de Gabriela Cerruti. La autora señala que para que las personas puedan realizar obras vinculadas a hechos que las marcaron durante su infancia y adolescencia, deben tener la edad suficiente para lograr el poder y el acceso a los recursos necesarios para realizarlas. Y esto se da habitualmente veinte y treinta años después de sucedidos los hechos. Por otra parte, este lapso de tiempo hace que el dolor no esté tan latente en la persona y que ésta pueda reflexionar acerca de las heridas pasadas. Al respecto Cerruti señala: “las situaciones traumáticas vividas por los hijos a raíz de sufrimientos parecidos por sus padres suelen permanecer latentes y sus síntomas afloran cuando los chicos alcanzan la edad que fue históricamente importante para los padres” (2001: 23).

2. Análisis de Papá Iván

Por orden cronológico, el primer documental subjetivo realizado por un director hijo de desaparecidos es *Papá Iván*, de María Inés Roqué²⁴. Fue estrenado en el año 2000 en México, donde reside la realizadora desde 1977 cuando debió exiliarse junto a su madre y uno de sus hermanos. El filme reconstruye la vida de Juan Julio Roqué, padre de María Inés, que fue fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y parte de la conducción de Montoneros²⁵. El recorrido de la película comienza en los años en que éste conoce a Azucena Rodríguez, madre de la directora, y se extiende hasta el día de su muerte, el 29 de mayo de 1977, en que cae en un enfrentamiento con fuerzas militares. A lo largo de esta travesía, la documentalista indaga acerca de la personalidad de su padre, busca desmontar la imagen de héroe con que sus compañeros de militancia lo recuerdan, trata de comprender las razones de su inclinación por la lucha armada y el consecuente abandono familiar, reconstruye el momento de su muerte e intenta realizar el duelo por la pérdida. En este movimiento, en la cual María Inés Roqué trabaja sobre hitos de su propia identidad, el documental se vuelve autobiográfico.

Si bien la película fue proyectada en Buenos Aires en el año 2000 (en el marco del III Festival Internacional de Cine y Video sobre Desarrollo Humano), recién fue estrenada comercialmente en el país en el 2004. Como si la repercusión de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), documental autobiográfico realizado también por una hija de desaparecidos, hubiese despertado en el público y los críticos el interés por ver otras obras audiovisuales de la misma temática. Es sintomático, además, que el primer trabajo documental sobre el pasado reciente de Argentina realizado desde la perspectiva de los hijos haya sido gestado fuera del país. El contexto mexicano parece haberle permitido a Roqué moverse con mayor libertad, sin tener que hacer frente a la carga emocional y política que el tema tiene aún hoy en la sociedad argentina.

Papá Iván es el segundo trabajo de la directora, que en 1995 había estrenado en México el documental *Las compañeras tienen grado*²⁶, sobre el levantamiento zapatista

²⁴ Ver ficha técnica en el anexo.

²⁵ El 12 de octubre de 1973 las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se fusionan con Montoneros, adoptando en adelante el nombre unificador de la segunda organización. Los principales dirigentes de FAR, tales como Julio Roqué (Lino), Marcos Osatinsky (Lucio) y Roberto Quieto (Negro), entre otros, pasaron a ocupar cargos de mando en Montoneros.

²⁶ *Las compañeras tienen grado* (México, 1995); directoras: Guadalupe Miranda y María Inés Roqué; duración: 30 minutos; género: documental.

en Chiapas. Tal como explica Roqué, este documental fue el germen de su siguiente obra: “(...) a partir de las primeras imágenes del levantamiento hubo como un *flashback* y asocié esa lucha armada con mi pasado. En el momento en que vi en la tele imágenes del subcomandante Marcos, sentí el misterio de esa persona viva detrás del pasamontañas. Lo asocié indudablemente a la figura de mi padre” (Ivachow, 2004: 22). Acerca de las motivaciones personales que la llevaron a filmar un documental sobre su propia historia, ella indica que fue un modo de hacer un cierre: “me permitió acomodar las fichas. La memoria es una serie de fragmentos que tiene como reflejos en la realidad. Son imágenes personales contadas por otros y organizarlas ayuda mucho a establecer la propia identidad. La película no cambia mi perspectiva en términos de relación con mi padre o con los hechos y la historia. Entiendo las cosas como las entendía antes, pero me siento mejor de haber podido ordenar esas imágenes y plantear mi visión, lo que viene de afuera y lo que viene de mí, en una sola cosa” (E.G., 2004).

Al interior de la obra conviven tomas realizadas en diferentes soportes y emulsiones (video y fílmico, color, y blanco y negro), dando como resultado una superposición de imágenes de distintas calidades y texturas. Esta mixtura caracteriza también al relato. La vida de Juan Julio Roqué es reconstruida a partir de diferentes miradas, que muchas veces se contraponen. Y si bien la película está narrada en orden cronológico, son justamente estas contradicciones las que hacen avanzar a la historia y estructuran el filme.

A lo largo de *Papá Iván* dos líneas narrativas diferentes van alternándose. Una de ellas reconstruye la figura de Julio Roqué en la esfera íntima. El testimonio principal, en este caso, es el de Azucena Rodríguez, la madre de la directora, que describe la cotidianidad familiar. Por otra parte, la película repasa la trayectoria política de Iván / Lino²⁷, desde los comienzos en el comando de resistencia Santiago Pampillón y su rol como fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias en Córdoba, hasta su participación en la conducción de Montoneros y posterior muerte en un enfrentamiento armado. A medida que la película avanza en el tiempo, el compromiso político de Roqué va creciendo de tal modo que la esfera política va ocupando el centro del relato y el ámbito familiar pasa a un segundo plano. *Papá Iván*, el nombre del documental, da cuenta de la superposición de las dos esferas: la íntima, a través de la palabra que

²⁷ Nombres de guerra utilizados por Juan Julio Roqué para esconder su identidad y proteger a su familia de posibles represalias vinculadas a su accionar guerrillero.

denomina el vínculo sanguíneo que une a la directora y Julio Roqué, y la pública, mediante el nombre de guerra del padre.

Para construir el documental la directora se vale de diferentes materiales. Uno de los principales andamiajes sobre los que se estructura la película es una carta que su padre les escribió a ella y a su hermano en el año 1972. El documento fue escrito cuatro días después de la masacre de Trelew, momento en el que Julio Roqué debe haber experimentado el peligro de muerte (Bianco, 2005). Ante su potencial desaparición física, elabora un texto en el que explica a sus hijos las razones de su opción por la lucha armada. A lo largo del documento, Roqué recuerda con nostalgia los momentos compartidos en familia y se disculpa por el dolor causado por su ausencia, a la vez que repasa su trayectoria política y establece las razones de su elección. Justifica así el abandono familiar por la legitimidad de la causa, y ofrece un legado en el que establece el modo en que pretende ser recordado²⁸.

“Agosto 26 de 1972 / A mis hijos Iván y María Inés: / Les escribo esta carta por temor a no poder explicarles 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 yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas”, así comienza la carta y con ella también la película. Los fragmentos del texto van apareciendo a lo largo del filme, leídos por la directora, en formato de voz en *off*²⁹.

Esta elección de María Inés Roqué, de hacerse cargo de la lectura del escrito de su padre en vez de elegir una voz masculina, produce una extraña superposición. Ana Amado (Amado, 2004: 59) traza un paralelo entre esta decisión y el trabajo *Arqueología de la ausencia* de la fotógrafa Lucila Quieto, cuyo padre también está desaparecido. La

²⁸ Acerca de esta carta, la directora declara que conocerla "fue maravilloso, inesperado y sorpresivo (...). Una copia papel carbón de la carta sobrevivió guardada por una amiga de mi padre y de mi madre, una mujer que no tenía ningún vínculo con ninguna organización ni con ninguna lucha, una trabajadora, y mi papá sabía que se la estaba dando a alguien que no iba a correr ningún riesgo y ella lo guardó dentro de un libro en su biblioteca por años, del '72 al '83. Entonces, ya entrada la democracia, cuando vio que no había peligro, ella abrió el libro, tomó la carta, se la entregó a mi abuela materna que se había quedado con el original de la carta y la había enterrado en un campo en Córdoba, pero que en el medio del miedo y ante la perspectiva de vender el campo la desenterró y la quemó. Yo sabía que la carta existía pero no sabía lo que decía, y eso era terrorífico, había un gran fantasma sobre la carta que era algo que nadie podía transmitirme ya. Pero como mi abuela venía a visitarnos cada año a México, vuelta la democracia al siguiente viaje llegó con la carta y fue un momento muy bueno para nosotros" (Bianco, 2005). Una versión completa del texto de la carta puede consultarse en el libro de Jauretche y Levenson (1998: 174 – 183).

²⁹ Voz que se emite desde afuera del cuadro. Puede ser la voz de un narrador, el pensamiento de un personaje, etc.

obra de *Quieto* está compuesta de fotografías “imposibles” en la que se reúnen, en un mismo espacio y tiempo, padres desaparecidos con sus hijos en edad adulta³⁰. Sobre la misma volveremos al analizar el documental *M* (Prividera, 2007), donde se hace una cita explícita a este trabajo fotográfico.

La carta, además de servir de amalgama a los diferentes segmentos del documental, es una puerta que conecta con el pasado y permite adentrarse en la lógica de pensamiento de quienes integraban los grupos armados en la década del ‘70. Fotos familiares, imágenes de archivo en blanco y negro, y tomas actuales en las que se ve a María Inés Roqué leyendo el legado paterno, son el soporte visual de este relato en *off*.

Papá Iván recurre también a otros recursos típicos del género documental. Hay entrevistas a familiares, ex alumnas del padre, amigos de la familia y compañeros de militancia, que van siendo presentados a través de sobreimpresos³¹. La música es utilizada en varias ocasiones para acentuar el carácter dramático de determinadas declaraciones. También acompaña los textos en *off* o musicaliza la sucesión de viejas fotos familiares. En todos los casos, hay una búsqueda por transmitir una atmósfera de tristeza y melancolía.

La realizadora también hace uso de material de archivo para contextualizar diferentes hechos históricos que marcaron la trayectoria de Roqué y la vida política del país. Sucesivamente, van apareciendo en pantalla imágenes en blanco y negro (provenientes de informativos de la época) que dan cuenta de la atmósfera juvenil de los años ‘60, el derrocamiento del presidente Arturo Illía, el asesinato de Santiago Pampillón, el Cordobazo, la estadía de los presos políticos en la cárcel de Villa Devoto, la represión ilegal y el golpe de Estado 1976.

Tal como dijimos anteriormente, *Papá Iván* es una obra autobiográfica. Si bien utiliza recursos clásicos del género, el punto de vista de la directora se manifiesta de manera muy fuerte, dando paso a lo que Bill Nichols define como **documental performativo**. A lo largo de la película vemos a María Inés Roqué en situaciones que dan cuenta del proceso de construcción del filme: aparece mirando fotos familiares, leyendo la carta de su padre, recorriendo lugares vinculados a su historia pasada, junto a

³⁰ El montaje se logra mediante la proyección de la foto antigua sobre una pared, la intervención de los hijos sobre la misma y la realización de una nueva toma que reúne a ambos cuerpos. Cada hijo elige el modo de integrarse a las fotos de sus padres. Algunos se ubican junto a ellos, otros los miran a los ojos, posan imitando un gesto o proyectan la imagen de sus padres sobre su cuerpo. El efecto es conmovedor: se evidencian los parecidos, las miradas de admiración, las ausencias, la soledad, las alegrías.

³¹ A diferencia de lo que sucede con los entrevistados, las personas retratadas en las fotografías que aparecen a lo largo del filme no son identificadas mediante sobreimpresos. El espectador las identifica a partir del contexto total de la obra.

algún entrevistado o viajando en tren. Es llamativo, sin embargo, el modo particular en que se presenta en pantalla. Su figura se insinúa en planos cortos, movidos o un poco borrosos. Nunca aparece plenamente sino de un modo un poco esquivo, lateral. Como si sintiera el deber o la necesidad de poner el cuerpo en el filme pero no estuviera del todo cómoda delante de cámara.

Acerca de esta elección de narrar la historia en primera persona, la directora señala: “en mi caso sólo correspondía la primera persona, como el lugar más honesto desde donde contar la maraña de sentimientos que quería exponer. Es mi perspectiva, mi ángulo de mirada de la historia. El documental como género tiene que contar una historia desde una perspectiva objetiva, verosímil, verídica. De entrada no concuerdo con esta etiqueta.” (Bianco, 2005).

A diferencia de lo que sucede a nivel de la imagen, la presencia de la directora es mucho mayor en el plano sonoro. A través de audios en *off* la vamos escuchando reflexionar sobre la relación con su padre, los motivos que la llevaron realizar el documental, las incertezas y los estadios de su búsqueda personal. El relato tiene un tono intimista, casi como si se tratara de un diario personal. A medida que oímos sus cavilaciones se suceden en pantalla tomas en blanco y negro que, con un tono poético, dan cuenta de un viaje en el tiempo. Son imágenes inestables y borrosas, como el recuerdo, tomadas desde el parabrisas de un auto o la ventanilla de un tren. Muestran fragmentos de ruta, paisajes, copas de árboles. A modo de cámara subjetiva, estas tomas también dan cuenta de la cadena de pensamientos que desatan los viajes, sobre todo a lugares vinculados a nuestra historia pasada.

Pero la subjetividad de María Inés Roque también se manifiesta en pantalla a través de gestos menos evidentes. Su voz, por ejemplo, se deja oír durante las entrevistas, preguntando o pidiendo explicaciones. Estas intervenciones van creciendo a medida que avanza la narración, como si para que los entrevistados hablaran de determinadas cuestiones fuera ineludible su intervención, provocando aquellos relatos. Su punto de vista también se evidencia en los sobreimpresos que presentan a algunos entrevistados, refiriendo al vínculo que la une a aquellas personas. Por ejemplo, durante la charla con el “Flaco Pardo”, uno de los compañeros de militancia de su padre, leemos “era mi tío preferido...”, donde el posesivo y la opinión remiten inequívocamente a la primera persona. Lo mismo sucede en la entrevista a María Saleme de Burnichón, otra militante de FAR, de la cual escribe en pantalla: “Mi papá la llamaba el oráculo de Delfos”.

Finalmente, la cineasta también se expone a través de las fotos de su álbum familiar. Vemos imágenes del casamiento de sus padres, de ella y de su hermano Iván de pequeños, de sus mascotas, de distintas situaciones íntimas donde se los ve a los cuatro felices. A través de las mismas reconstruimos la cotidianeidad de aquel núcleo familiar. También aparecen fotos de su hermano Martín, hijo de Julio Roqué y Gabriela Yoffre, su segunda mujer.

Acerca de la decisión autoral de volver públicas fotos del ámbito íntimo, podemos intuir que las razones van más allá del hecho de que brindan información al espectador. Las fotografías personales tienen la capacidad de despertar el recuerdo y su puesta en pantalla subraya el proceso de memoria que implica la realización del filme. Tal como explica Carmen Guarini, “la imagen como archivo, interviene no para congelar o fijar el recuerdo, sino para producirlo, provocarlo, presionarlo y generar nuevos interrogantes y elementos que facilitan la transmisión y la reinterpretación de lo que se rememora. En ellos, el autor pone en imagen la manera en que la memoria se construye durante el proceso mismo de realización del filme” (2009: 259).

2.1 Desandando el camino

A continuación vamos a desandar el recorrido de la obra y detenernos en algunos momentos y elecciones estéticas que consideramos claves para el análisis.

En los minutos iniciales de *Papá Iván*, María Inés Roqué plantea, a través en sus intervenciones en *off*, los objetivos de su obra autobiográfica. Por un lado, hace referencia a las heridas que ha provocado en ella la temprana ausencia paterna. “Realmente siento que lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso es... es como crecer a ciegas”, confiesa. El viaje al pasado familiar dará paso entonces a una búsqueda identitaria. Por otra parte, la directora señala la necesidad de reconstruir el momento de la muerte de su padre, sobre la que hay versiones encontradas, para poder elaborar el duelo por la pérdida. Finalmente, refiere la necesidad de desmontar la imagen heroica que rodea a Julio Roqué. “Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto porque me pasó la vida en México y las veces que fui a Argentina conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe”, dice en este sentido.

La primera parte del documental es la que más desarrolla la vida íntima de Julio Roqué. El testimonio principal es el de Azucena Rodríguez, que va describiendo desde un plano afectivo el inicio de la relación amorosa, el trabajo compartido en el ámbito

docente, los proyectos comunes, la personalidad de Roqué y la relación con sus hijos. También hay entrevistas a Aníbal Roqué, que refiere la ternura que caracterizaba a su hermano Julio, y a dos ex alumnas, que lo recuerdan como un profesor que favorecía el diálogo. Estas declaraciones van siendo intercaladas con fragmentos de la carta en las el padre de la directora recuerda su experiencia como profesor y rector de un colegio secundario.

A través de este documento también conoceremos sus inicios en la política como dirigente del “Comando de resistencia Santiago Pampillón”, durante la dictadura de Onganía, y su temprano rechazo por las desigualdades sociales: "Yo recuerdo perfectamente cuándo comencé a convertirme en un revolucionario. Fue un día de invierno muy frío en que un compañero de escuela primaria se cayó, casi congelado, en la puerta del edificio donde estaban las aulas. Yo tendría 8 o 9 años (...) De pronto, sentí una terrible vergüenza por mis ropas abrigadas, por mis zapatos y medias de lana (...) Su frío fue para mí un sufrimiento concreto”.

Sobre el accionar militante de Julio Roqué darán testimonio tres compañeros suyos: “Pacho” Rivas, “Boxi” Guevara y “Flaco” Pardo. Mediante estas entrevistas, ilustradas con material de archivo, conoceremos el vuelco que el asesinato del estudiante Santiago Pampillón produce en los movimientos estudiantiles. A partir de ese hecho las agrupaciones de estudiantes se proponen utilizar la violencia para combatir a las fuerzas represoras del Estado. Este cambio de estrategia marcará un giro en la vida de Roqué. En este contexto de agitación social surgen las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), organización armada que lo contará entre sus filas como uno de sus creadores y estrategas.

A partir de este punto, el documental aborda el creciente involucramiento de Julio Roqué en acciones militares y la influencia de esta elección en la vida familiar. A través de entrevistas con militantes María Inés intenta comprender la lógica de los grupos guerrilleros. En este marco conversa con María Burnichón, integrante de FAR, y Miguel Bonasso, militante de Montoneros, quien destaca el coraje personal de Roqué y su fruición por lo militar.

Es interesante referir también la charla que mantiene con “Pacho” Rivas, en la cual le consulta cómo eran las acciones militares que compartían con su padre. Pregunta frente a la que el entrevistado ofrece una respuesta evasiva: “No te puedo... No sé cómo decirte porque estaba tan desmitificado todo ¿No cierto? Hay personas que las cosas las hacen sencillas”. Acerca de esta dificultad para transmitir la experiencia de la lucha

armada a las nuevas generaciones, extendida entre los militantes de los '60 y '70, Alejandra Oberti plantea algunas hipótesis (2004: 125-150). Por un lado, la autora señala que es una práctica arrastrada de los primeros años de democracia, cuando silenciar la procedencia política de los militantes y su accionar guerrillero era una estrategia para denunciar los crímenes del terrorismo de Estado. De este modo, se ponía de relieve ante todo el carácter de víctima, sin importar la filiación política de los militantes presos, torturados o desaparecidos por la dictadura. Según Oberti, este mutismo se prolonga hoy día en muchos militantes al hablar sobre el pasado con personas de generaciones más jóvenes, por temor a no ser comprendidos. Esto no sucede, en cambio, al conversar sobre el pasado con compañeros de militancia, con los cuales hay un terreno de experiencia compartido. “(...) El espacio de los iguales (básicamente formado por quienes fueron compañeros y compañeras de militancia) se constituye en el lugar donde reactualizar el dolor de la pérdida (de tantos que ya no están, del horizonte de expectativas, del mundo tal cual era en ese momento), pero también donde construir una relación identitaria, un nosotros, formado por los que pueden comprender sin necesidad de explicaciones” (Oberti, 2004: 137), señala al respecto la socióloga.

Retomando el filme, Azucena Rodríguez da cuenta en su entrevista de los dos años (de 1969 a 1971) en los que Julio Roqué comenzó a participar en acciones de guerrilla urbana clandestinas intentado, al mismo tiempo, seguir cumpliendo su rol de padre y cónyuge. Ella, que no adhirió a la lucha armada, relata sus recuerdos de aquellos tiempos: el temor por la seguridad de sus hijos y la vida de su marido, o la sorpresa al descubrir armas y grandes sumas de dinero escondidas en su casa.

Se presentan en este punto del documental dos modos diferentes e irreconciliables de entender la política. Por un lado, Julio Roqué plantea en su carta el rechazo a la violencia, pero la ve como el único medio viable para combatir al modelo capitalista: “No creo que nadie odie la violencia más que yo, hijos, créanme. Más aún ahora que me he visto obligado a ejercerla durante tanto tiempo y que he visto caer en la lucha a mis más queridos compañeros. Es que cuando caducan todos los subterfugios, todos los engaños (porque el pueblo los ha conocido a todos), cuando todas las trampas y mentiras han sido agotadas, aflora la verdad. Y la verdad del sistema capitalista es la violencia. La violencia es esencial a este sistema responsable del hambre, del dolor y de la humillación de nuestro pueblo. Sólo la fuerza bruta lo sostiene”.

En su testimonio, Azucena sostiene en cambio, que no admite la violencia en ninguna de sus formas y defiende, por el contrario, las vías tradicionales de lucha política. Acerca del accionar armado sostiene: “siempre sentí que era inmolar tu vida y pensé que la vida era para vivirla, no para inmolarla. 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 ése era un proyecto que tenía por finalidad la muerte y frente a eso me rebelo y me rebelé siempre”. Estas visiones representan, de algún modo, los dos grandes caminos por los que tuvieron que optar muchos jóvenes militantes que en aquel momento pretendía cambiar el mundo a través de la política.

Esta visión contrapuesta acabará definitivamente con el proyecto familiar compartido cuando Julio Roqué deba pasar a la clandestinidad ante el peligro inminente de ser secuestrado por las fuerzas represoras. Durante su entrevista, Azucena rememora las charlas previas al momento en que esta situación se precipitara: “recuerdo que yo le dije: ‘Yo no voy a pasar a la clandestinidad por ser tu mujer’. Porque no se pasa a la clandestinidad por ser la mujer de alguien. No hablamos de una ruptura pero si hablamos de que su pase a la clandestinidad, de él y no mío, cosa que no hicieron todas las parejas. Tampoco hablamos que ése era el final de nuestra pareja”. Este hecho marcará un giro narrativo en la película que pasará, en adelante, a centrarse en la vida política y militar de Roqué y ya no en la esfera íntima.

El pase a la clandestinidad de Julio Roqué es narrado en el documental a dos voces: por Azucena Rodríguez y el “Flaco” Pardo, militante de FAR. Durante la entrevista con este último se da una situación que deja ver la importancia que tuvo y que tiene este hecho no sólo en la vida de Julio Roqué, sino en la de su hija también. Cuando Pardo está hablando acerca de la decisión de huir a Tucumán junto a Roqué a fin de no ser interceptados por las fuerzas militares, la directora irrumpe desde fuera de cuadro para preguntar si recuerda en qué momento del día se marcharon. Él le responde que no se acuerda exactamente y le pregunta si tiene mucha importancia. “Sí, para mí sí, para mí es como un nudo importante el momento en el que ya no se puede conciliar la vida familiar y la actividad política”, responde ella. Aparece así la necesidad imperiosa de comprender el contexto y la seguidilla de hechos que llevaron a su padre a tomar esa decisión, que implicó el abandono del hogar.

A continuación, Azucena cuenta cómo fue el primer encuentro con su marido -al que permanecía vinculada afectivamente- luego del pase a la clandestinidad. Durante esa visita recibe una noticia desestructurante, Julio le confiesa que formó pareja con una

nueva compañera. A continuación vemos fotos en blanco y negro de Gabriela Yofres, integrante de Montoneros y segunda mujer de Roqué. También aparece en las imágenes Martín, el hijo de ambos. Sobre las mismas, los sobreimpresos indican: “Martín nació tres años después de que papá pasó a la clandestinidad”. Acerca de esta traición paterna, la directora no emite opinión. Sin embargo, la deslealtad será un tema recurrente a lo largo del documental. Al respecto, Ana Amado señala: “la versión desgarrada de la traición personal que sufrió de parte de su marido (se entera de la existencia de otra mujer y un hijo en su vida de militante clandestino) es finalmente el correlato de otras traiciones que asoman en el filme de distinto signo y que de modo diverso afectaron a los integrantes del proyecto político de la generación de su padre” (2004: 65).

Acerca de este abandono, cuyas heridas parecen no estar aún cerradas, Azucena refiere en un fragmento en el que se la ve particularmente emocionada: “Me dolió mucho que nos dejara. Me dolió mucho porque era el padre que yo quería para ustedes, el padre que yo elegí. Me dolió mucho que me dejara, pero me duele más por los hijos que por mí. Porque era el padre que yo pensaba que mis hijos necesitaban. Pero nunca dudé de su honestidad para con la relación conmigo. Es decir, supe que cuando se había roto se había roto, pero que mientras existió, existió de a de veras. Y me duele, me duele mucho todavía. Me duele porque tu padre era fundamentalmente un hombre de muy buenos sentimientos”, dice con lágrimas en los ojos.

Seguidamente vemos varias fotos en blanco y negro en las que aparecen la directora de pequeña, su hermano y su madre. Las imágenes muestran situaciones cotidianas en las que se los ve felices. Julio Roqué no está presente en las fotografías, pero adivinamos su mirada detrás del visor de la cámara que las toma. Sobre estas fotos del álbum familiar, oímos parte de su carta: “Yo amaba nuestra casa. Nada me gustaba más que jugar con María Inés o hacer un asadito en el patio y regándolo con bastante vino comerlo con ustedes, con los amigos, con los tíos, seleccionando los mejores bocaditos para vos, flaquita, o para tu vieja. Nada me gustaba más que darle importancia enseñándoles las primeras cosas sobre el mundo. Nada me hacía más feliz que jugar con ustedes o salir con la mamá, ir al cine, comer cualquier cosa por ahí y volver a casa no muy tarde, vigilar que ustedes estuviesen bien tapados y darles el último beso antes de irnos a la cama”.

Tras la separación de la pareja, las opiniones de los padres de la directora parecen alejarse más y más. Esto se ve en el documental a partir de una anécdota que cuenta Azucena Rodríguez sobre una discusión que tuvieron con Julio Roqué, tras su estadía en

la cárcel de Villa Devoto³². Él le reclamaba que llevara a sus hijos a visitarlo al penal, como hacían los hijos de otros guerrilleros, y la acusaba de “burguesa” por negarse. Y ella, que no quería exponerlos a esa situación traumática, se oponía argumentando que no iba a permitir que él bajara la línea ideológica mientras era ella quien los criaba. A medida que escuchamos el relato, aparecen imágenes de archivo en blanco y negro de la cárcel Villa Devoto donde vemos personas visitando a los presos políticos y mensajes con consignas revolucionarias escritas en los muros del penal.

Vinculado a esta anécdota, y antes de adentrarse de lleno en el momento de la muerte de Lino, el documental da lugar a dos entrevistas que muestran el temperamento de Iván. Escuchamos a Marta Bournichón, militante de FAR, contar que era una persona con una disciplina muy fuerte, con una gran capacidad para no demostrar sus sentimientos. Vemos a continuación imágenes de un árbol frondoso movido por el viento. Mientras oímos la voz de Bournichón recordar algo que da cuenta de esta característica personal de Roqué. Cada vez que desaparecían o mataban a un compañero, Julio hacía un corte con un hacha en un árbol del patio de la casa donde vivía. De este modo, expresaba la bronca o dolor contenidos. Otro de sus compañeros, “Pacho” Rivas, lo pinta como una persona tajante al contar que luego de una serie de disidencias políticas se distanciaron y nunca más volvieron a hablarse.

Del pasado saltamos al presente. Vemos a María Inés parada en el andén de una estación viendo pasar un tren. Aparece en pantalla un cartel donde leemos “Haedo”, la nueva parada en el recorrido por la vida de Iván. Un recuerdo infantil cierra esta parte del documental en la cual los caminos, el familiar y el político, se encuentran definitivamente bifurcados. “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 un tiempo después de haber escrito esa carta me encontré la carta guardada en un cajón de mi mamá. Entonces fue como si mi mamá me hubiera engañado. Porque para mí era muy importante saber que tenía alguna manera de comunicarme con él”, dice en *off* la directora. Se plantea nuevamente aquí la cuestión del engaño.

A partir de este momento disminuye la fuerte presencia de Azucena Rodríguez en el documental y aumentan las intervenciones de la directora, que se aboca a la tarea de reconstruir los últimos momentos de su padre. Julio Roqué muere en la localidad de Haedo luego de un enfrentamiento armado que se prolonga durante varias horas. Su

³² Según indican los sobreprensos, él estuvo preso tres meses en ese penal, a comienzos del año 1973.

caída es contada en el filme a partir de una pluralidad de voces, que plantean versiones contrapuestas.

Por un lado, la directora entrevista a Héctor Vasallo (“El tío”), dueño de la casa donde se alojaban Roqué y otros integrantes de la conducción de Montoneros. En este lugar se produce el tiroteo y posterior fallecimiento del padre de la directora. El testimonio de “el tío” aporta información no tanto por lo que cuenta sino por lo no dicho. Este hombre relata que el 29 de mayo de 1977 salió rumbo a una “cita”³³ y en el camino, luego de ser “marcado” por compañeros desde un auto, es detenido por agentes militares. En los sobreimpresos leemos: “Marcar: señalar, delatar”. Al hablar de la caída de la casa se lo nota incómodo a Vasallo, balbucea, tiene los ojos brillosos, mide las palabras. Se percibe en su relato algo que no puede ser admitido, la delación. A través de otro testimonio, nos enteramos de que luego de ser secuestrado “el tío” se “quebra”³⁴ durante la tortura y denuncia la presencia del dirigente montonero en su casa. Entonces un grupo de tareas va al sitio buscando capturar a Roqué y logran cercarlo. Los disparos duran un largo rato. De repente se oye una explosión y la casa se prende fuego. Cuando los militares ingresan al lugar descubren a Iván muerto.

Miguel Bonasso, a su turno, ofrece un relato que refuerza la imagen heroica de Roqué y lo muestra luchando hasta el final, muriendo explotado con una granada en la mano. Otra es la versión de Miguel Ángel Lauletta, militante de FAR y Montoneros, acusado de colaborar con los militares mientras estuvo secuestrado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Él, que habría participado del intento de captura, sostiene que Roqué se suicidó ingiriendo una pastilla de cianuro.

Cabe hacer algunas observaciones acerca la elección de los testimonios que realiza María Inés Roqué en esta parte de la película. Como ya señalamos anteriormente, es constante a lo largo del filme la confrontación de visiones. Este movimiento obliga al espectador a sacar sus propias conclusiones. En este caso, uno de los extremos es el relato de Miguel Bonasso, que subrayando la valentía y la entrega de Iván, recrea la visión tradicional del héroe. Tal como señala Alejandra Oberti, “para recalcar y afirmar esta figura heroica, Bonasso recurre también a dos lugares tradicionales del discurso del héroe: el reconocimiento que de él hace ‘el enemigo’ y el contrapunto con la figura del traidor” (2004: 115).

³³ Encuentro clandestino entre integrantes de las organizaciones guerrilleras.

³⁴ Tal como se lee en un sobreimpreso que aparece en pantalla, “quebrarse” es “cantar, dar información al enemigo”.

La autora muestra un fragmento de la entrevista con Miguel Bonasso en la que éste alude a la colaboración de Miguel Ángel Lauletta con los militares durante el operativo de la captura de Roqué: “Cuando se sabe el hecho de la muerte concretamente, este miserable se jacta de la muerte de Roqué, dice ‘¡Qué bueno que ya murió esta monta hija de puta!’ . Incluso feminizando, con una cosa despectiva. Y es tan terrible, tan nauseabunda la expresión de este canalla que el propio jefe operativo del grupo de tareas 332 de la Escuela Mecánica de la Armada, Jorge Perré, el ‘Puma’ Perré, dice: ‘Yo a un enemigo que muere combatiendo de esta manera, no celebro su muerte’”. Por un lado, Bonasso rescata los halagos de los militares, cuyas palabras en otra situación hubiesen sido desacreditadas por tratarse de asesinos, pero que en este contexto “parecen elevarse a la categoría de contendientes de una batalla” (Oberti, 2004: 115). Pero además, pone de relieve la figura heroica de Roqué, contraponiéndola a la del traidor, personificada por Lauletta.

Miguel Ángel Lauletta, justamente, es quien ofrece la otra versión de la muerte de Julio Roqué. La elección de su testimonio parece responder a varias razones. Por un lado, por tratarse de una de las pocas personas que estuvieron presentes en el enfrentamiento en el que fallece Lino. Pero también por una necesidad de la directora de deconstruir la figura heroica que los compañeros de militancia de Roqué reproducen a lo largo de las entrevistas, y a la que María Inés viene haciendo frente desde la infancia³⁵. “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”, confiesa en un comentario en *off* la documentalista. Acerca de esta decisión autoral, Oberti sostiene: “es justamente a través del testimonio del ‘traidor’ que María Inés decide relatar los últimos momentos de la vida de su padre, en un movimiento que distorsiona el dispositivo de verosimilitud del género documental, pues del supuesto ‘traidor’ no habría que esperar, necesariamente, una palabra verdadera” (2004: 115 y 116).

Esta situación paradójica queda expuesta en un fragmento de entrevista con Miguel Ángel Lauletta en la que la realizadora le pregunta acerca de la anécdota que Miguel

³⁵ Gonzalo Aguilar plantea una mirada contrapuesta cuando señala que: “el impulso desmitificador de la directora debe luchar con muchos de los testimonios de los compañeros de militancia de su padre (...). Tal vez sin que la directora lo advierta del todo, este tipo de testimonios van ganando la pantalla hasta convertir a Roqué en un héroe que, como dice uno de sus compañeros, murió como un hombre digno, y ‘que más a la vida no se puede pedir’ (justamente, cuando la hija le pide o le recrimina cosas, después de muerto, sobre todo su desempeño como padre). De esta manera, el nuevo lenguaje y la nueva mirada que anuncia la voz en *off* de la realizadora nunca llegan a determinar la forma del filme” (Aguilar, 2007a: 30).

Bonasso reproduce en el libro *Recuerdo de la muerte* (Bonasso, 2010), según la cual Lauletta habría propuesto un brindis a los militares tras la muerte de Julio Roqué. Frente a esta tensa situación, Lauletta niega rotundamente la veracidad de esos dichos: “¿Cuál es el sentido? Absurdo porque ahí no había una confraternidad entre la mayoría de los que estábamos detenidos y los oficiales. ¿A quién le voy a proponer un brindis? Es bastante siniestro, pero es interesante que alguien pueda construir esa idea”³⁶, responde. Si por un lado la directora hace uso del testimonio de Lauletta para construir su relato, por el otro lo expone a sus falsedades perturbando “el estatuto de búsqueda de la ‘verdad’ como fundamento narrativo de la investigación” (Amado, 2004: 67). Aparece así puesta en cuestión la veracidad de los testimonios, y se exponen sus desvíos ficcionales.

Intercalados con estos relatos orales vemos en pantalla titulares de diarios que dan cuenta de la caída del líder de Montoneros. Uno de esos recortes incluye una foto póstuma de Roqué donde se observa su rostro oscurecido. A continuación hay un paneo sobre el Río de La Plata, destino último de los cuerpos de muchas de las personas secuestradas y asesinadas durante la dictadura militar, tumba simbólica de miles de desaparecidos. La presencia de esta imagen es recurrente en las obras que tratan sobre el tema de los desaparecidos. La directora le consulta a Lauletta sobre el destino del cuerpo de su padre y éste le dice que lo deben haber cremado, como hacían usualmente. La cuestión del cuerpo ausente y la dificultad que esto genera en el proceso del duelo, quedará planteada a través de una confesión de la directora en la que señala: “no tengo nada de él, no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto”.

En este viaje hacia el pasado, y habiendo llegado al final de la vida de Julio Roqué, el filme despliega una serie de reflexiones a modo de balance. Acerca de la experiencia guerrillera, “Pacho” Rivas establece una autocrítica al señalar que hicieron una lectura errónea de las relaciones de fuerzas. También confiesa que si le hubiera tocado morir, le hubiera gustado morir como Iván: “Conozco la versión de los propios milicos que fueron y hablaban de la integridad, de lo que se resistió, de lo que peleó.

³⁶ Acerca de este momento, María Inés Roqué cuenta en una entrevista: “Me costó mucho, me estrujó el alma. Fue muy fuerte y difícil. Pero una vez que descargué esa gran pregunta que yo tenía con él, tuve una sensación de mucha lástima. No perdono pero tampoco condeno, y entiendo que la gente que pasó por los campos de concentración vivió un calvario que puede dar resultados como éste. Quisiera desmarcarme del lugar del acusador; para mí era importante reconstruir el momento y aclarar lo que había pasado. Creo que Lauletta miente mucho, pero también que todo el mundo tiene derecho a reconstruir su historia como puede” (Ivachow, 2004: 23).

Creyó verdaderamente en lo que hacía y fue coherente con eso. Y yo no sé si se puede esperar más de la vida”. Sobre estas declaraciones vemos fotos en blanco y negro en las que se ve a Iván recostado en el piso apuntando con una metralleta en la mano y un carnet de Montoneros donde junto a su rostro y se lee “Comandante Julio Roqué”. Como a lo largo de todo la obra, los relatos de los entrevistados no desarmen sino que refuerzan la visión épica sobre Roqué.

Azucena Rodríguez, por su parte, remite una vez más al plano afectivo, al enumerar las cosas que le gustaban de Iván: “Me gustaban sus ojos, me gustaban sus manos, me gustaba su andar despatarrado, como con el cuerpo suelto, y me gustaba sobre todo su ternura, su capacidad de ver al otro, su capacidad de sentir con el otro”.

La subjetividad de María Inés Roqué se manifiesta aquí más que en ninguna otra parte del filme a través de una seguidilla de confesiones en *off* sobre de su búsqueda fílmica y personal. Una serie de imágenes en blanco y negro, a modo de cámara subjetiva, dan cuenta de su viaje no solo físico sino interior. Vemos un tren pasando delante de la cámara, la estación de Haedo, copas de árboles movidas y un graffiti con la figura del “Che” Guevara pintada sobre un muro donde se lee la frase “Libres o muertos”.

La voz quebrada de la directora requiere explicaciones de un padre que ya no está. Hace preguntas que no tendrán respuestas y subrayan así esa ausencia: “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. ¿A quién le voy a reclamar?”, le oímos decir a quien más adelante con voz llorosa confiesa: “Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho. Y quién era en medio de todo eso. Y creo que más o menos lo entendí pero pues siempre me va a quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento. Aunque sepa que le dolía y aunque sienta que es tal su pérdida, siempre me va a quedar la pregunta”.

En este fragmento final María Inés Roqué expone el inminente fracaso de su proyecto fílmico. “Yo vivo como con la presión de decir, de decirles a los otros lo que a mí me pasa con esto. Y finalmente es algo como muy mío con mi papá. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más”, dice al respecto. La ausencia de un cuerpo sobre el cual derramar las lágrimas hace imposible el duelo, es una herida que no cicatriza y se traduce en un final abierto: “Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más

detalles. Quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días. Y parece que no puedo”.

A estas palabras de angustia de la hija se contraponen el discurso sin dubitaciones del padre, que a través de la carta, cierra el documental: “Bueno hijos, ahora que les he dicho todo esto me quedo más tranquilo, 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. Pienso hacerle llegar esta carta a la mamá para que sea ella quien decida cuando pueden ustedes leerla. Ustedes la querrán mucho seguramente porque ella lo merece. Yo la quiero y la respeto mucho y siento todo el dolor que pude haberle causado. Un gran abrazo y muchos besos 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’. Papá Iván”. Más allá de los cuestionamientos anteriores, este gesto de la directora de terminar el filme con las palabras de su padre puede leerse como un reconocimiento u homenaje.

3. Análisis de Los rubios

El 23 de octubre de 2003 irrumpe en la escena argentina una película que marcará un hito en los trabajos sobre el pasado reciente. Su alcance sobrepasará los límites del ámbito cinematográfico y artístico y se extenderá a esferas de la producción intelectual sobre la memoria, donde sigue resonando aún hoy, diez años después de su estreno. Se trata del documental *Los rubios*, dirigido por la cineasta Albertina Carri, hija del reconocido sociólogo Roberto Carri y Ana María Caruso, ambos militantes de la organización político-militar Montoneros, desaparecidos por la dictadura militar en 1977.

El gran tema de *Los rubios* es la ausencia, que se desarrolla en tres vectores. Albertina Carri, que quedó huérfana a los tres años y casi no posee recuerdos propios de aquel momento, trata de reconstruir la figura de sus padres. Para ello, entrevista a familiares y amigos del matrimonio, recorre el centro clandestino de detención donde estuvieron secuestrados, visita la última casa donde vivieron juntos e indaga a los vecinos de aquel barrio. El eje de su pesquisa está puesto en rescatar la figura de sus padres desde una mirada íntima que desestima la trayectoria política de ambos y se interesa, en cambio, en detalles como la personalidad o el aspecto físico.

En el transcurso de esta búsqueda, durante la que la autora reconoce contradicciones en los testimonios y destaca sus miradas sesgadas, surgirá otra de las

líneas sobre las que trabajará el filme: la fragilidad de la memoria. En base a su experiencia, la directora reflexiona acerca de la labilidad del recuerdo y denuncia el grado de construcción ficcional que conlleva la rememoración del pasado. Finalmente, hay también en *Los rubios* una voluntad de afirmación personal, un deseo de superar el estigma provocado por la ausencia traumática para poder seguir adelante, para poder seguir haciendo otras películas.

Según sus propias palabras, fue el descontento y el hecho de no sentirse representada por los otros documentales que abordaban el tema de los desaparecidos lo que llevó a Albertina Carri a emprender su proyecto, y no tanto una necesidad de elaborar su historia familiar. Al respecto señala: “me parece que se ha tocado el tema de forma historicista o con demasiada vehemencia. Mi sensación es que nadie ha metido la mano en ese agujero negro que es la ausencia. Por lo general, las películas que han hecho sobre el tema surgen desde lo público (los desaparecidos, la joven generación de los 70, la lucha, etcétera) para llegar a veces a una cosa íntima o más privada como el relato de una abuela o una madre. Yo quise hacer el camino opuesto” (García, 2003). En *Los rubios* la realizadora trabaja sobre su historia personal y a partir de ahí esboza algunas hipótesis sobre las fisuras que la última dictadura (1976-1983) ha dejado en el entramado social de país, en los compañeros de militancia de sus padres, en la generación de sus hermanas, en los vecinos del barrio donde vivía junto a sus padres.

Se trata del segundo largometraje de la directora que ya había estrenado su ópera prima, *No quiero volver a casa* (2000), y varios cortometrajes entre los que se destaca *Barbie también puede estar triste* (2001), un corto de animación pornográfico protagonizado por el símbolo de la belleza y la feminidad en la cultura occidental: la muñeca Barbie³⁷. *Los rubios* fue presentada en el marco de la quinta edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), en el cual obtuvo varios reconocimientos que dan cuenta de la buena recepción que tuvo al momento del estreno: Premio del público y Premio a la mejor Película Argentina³⁸.

³⁷ Filmografía completa de Albertina Carri como directora: *No quiero volver a casa* (2000), *Excursiones* (cortometraje, 2001), *Aurora* (cortometraje, 2001), *Historias de Argentina en vivo* (cortometraje, 2001), *Barbie también puede estar triste* (cortometraje, 2001), *Los rubios* (2003), *Fama* (cortometraje, 2003), *De vuelta* (cortometraje, 2004), *Géminis* (2005), *Urgente* (2007), *La rabia* (2008) y *Restos* (cortometraje, 2010).

³⁸ También ha ganado los premios a Mejor película y Mejor dirección en el Festival de Cine Latinoamericano de Buenos Aires y ha sido galardonada en los premio Clarín 2003 en las ternas Mejor Documental, Mejor Actriz y Mejor música original. Asimismo, ha sido seleccionada para participar en los festivales de cine de Locarno (2003), Toronto (2003), Londres (2003), Gijón (2003), La Habana (2003), Rotterdam (2004), Goteborg (2004), Miami (2004), Cinema du Reel (2004) y Toulouse (2004).

Acerca del éxito del filme, Carri sostiene: “me sorprendió mucho lo bien recibido que fue cuando la terminamos. Yo creí que iba a ser una película más, que la iban a ver diez personas, que esas diez personas se iban a sentir halagadas u ofendidas, y que ahí quedaba. Y la verdad es que hasta el día de hoy se producen movimientos”, y agrega: “creo, de todos modos, que fue algo completamente azaroso: si la película se hubiese estrenado en 2001 la habrían desestimado como ‘otra película sobre desaparecidos’ y si se hubiese estrenado en 2005 me habrían tratado de oportunista... Creo que tuvimos la suerte de hacerla y estrenarla en el momento justo” (Peña, 2007: 110)³⁹.

Difícilmente un espectador que se enfrenta por primera vez *Los rubios* pueda salir indemne de la experiencia. Se trata de un filme extraño, que escapa a las clasificaciones. Tal como las otras dos obras que conforman el corpus de este trabajo, *M* y *Papá Iván*, es una película autobiográfica y está narrada en primera persona. Sin embargo, éste es solo uno de los tantos recursos estilísticos originales que la película pone en juego. Opciones formales que al momento de su realización eran raramente vistas dentro del ámbito del cine nacional, en general, y los documentales sobre la dictadura, en particular. *Los rubios* irrumpió en la escena cinematográfica local como una bocanada de aire fresco. Entre sus elementos innovadores se destacan: el desdoblamiento de la protagonista/realizadora que aparece en pantalla y a su vez es representada por una actriz, la incorporación de imágenes del *backstage* que dan cuenta del proceso de producción del filme y la utilización de muñecos para representar recuerdos o fantasías infantiles, tales como el secuestro de sus padres.

No sólo por sus propuestas estéticas el documental se aleja del canon de las películas sobre el pasado reciente en Argentina. Sus postulados sobre el carácter ficcional de la memoria plantean un cuestionamiento implícito al tratamiento que los documentales venían dándole al tema de los desaparecidos. Albertina Carri se opone a las películas que, a través de documentos de época y testimonios, provocan en el espectador la impresión de que están conociendo a aquellas personas que ya no están. Plantea en cambio un trabajo que haga hincapié en el vacío inenarrable, “un documental sobre la imposibilidad de hacer un documental en torno a aquello que -puesto que no hay imagen que dé cuenta de una ausencia- no se puede referir” (Carri, 2007: 26). Esta

³⁹ Tal como vimos en la introducción del presente capítulo, *Los rubios* aparece en un momento intermedio, entre una etapa donde imperaban los relatos que rescataban la perspectiva de los militantes y un período –el actual- donde abundan los relatos del pasado porque la memoria es asumida como un tema de Estado.

desconfianza en la capacidad de reconstrucción del pasado se traduce en varias decisiones autorales.

A diferencia de gran parte de los trabajos documentales sobre el tema de los desaparecidos, en *Los rubios* los testimonios de los compañeros de militancia de los padres de la directora, protagonistas indiscutibles de los años '70, no tienen un lugar central. A lo largo del filme éstos y otros testimonios son puestos en cuestión, subrayando sus contradicciones y denunciando sus desvíos ficcionales⁴⁰. Incluso no son identificados con nombre y apellido a medida que aparecen sino recién en los créditos finales. Carri señala al respecto que: “en el plano de lo ‘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” (2007: 28)⁴¹.

También se distancia de las realizaciones audiovisuales donde abundan las fotografías o los registros hogareños en fílmico. En *Los rubios* las fotos que aparecen no están referenciadas, no sabemos quiénes son sus protagonistas. En diferentes momentos, la cámara realiza *travelling* sobre collages fotográficos, muestra páginas de álbumes familiares, o fotos desparramadas en una mesa de trabajo, donde adivinamos los rostros de los padres de la directora, sus hermanas o ella misma, pero nada confirma nuestras sospechas. Se evita cualquier mirada tranquilizadora acerca del pasado y hay una clara búsqueda por romper con la identificación afectiva por parte del espectador. Se apela en cambio a la reflexión. Y si bien el vacío provocado por la ausencia está presente, no se subraya el dolor⁴². Al respecto la directora señala que evitó caer en el lugar común del

⁴⁰ Un claro ejemplo de esta cuestión aparece en el film documental luego de ver el testimonio de una vecina que relata su recuerdo sobre el secuestro de los padres de la directora. A continuación, en la voz de Couceyro, Carri cuenta en *off* las reacciones que dicho testimonio provocó en su familia y deja entrever el carácter selectivo del recuerdo y la labilidad de la memoria: “cuando le mostré a mi tía el testimonio de la señora se puso a gritar: ‘mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia’. Andrea dijo: ‘¿Viste? Yo les decía que la máquina de escribir se oía. ¿Quién iba a tener una máquina de escribir en ese barrio?’. Paula se acordaba del piloto de mamá. Del barrio yo recuerdo el hombre de la bolsa y a mi amiga Rosita, una chica de la villa que me enseñó a chasquear los dedos y que según mi abuela me contagió los piojos. Insistió tanto con los piojos de Rosita, que ahora la veo montada a su bicicleta con un piojo caminándole en la frente. Quizás se llamaba María, no me acuerdo bien”.

⁴¹ Una crítica similar vinculada al lugar central que actualmente tienen los testimonios en la construcción de la memoria reciente puede leerse en SARLO, Beatriz: *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.

⁴² “¿Cómo retratar el dolor sin que éste se convierta en un golpe bajo o en un lugar común?”, reflexiona Carri en su libro *Los Rubios. Cartografía de una película*, y se responde a sí misma: “podría hacer un recorrido por las mil formas en que se ha hablado del dolor y con las cuales disiento, pero no me resulta tan importante recordarlas como demostrar que la presencia social de estas formas me disparan hacia una

cine sobre la dictadura, el “momento climático”, en el que ella o alguno de los testimonios apareciera llorando porque “frente a eso hay dos estrategias posibles: o la cámara se acerca y entonces ya es una cosa terrible, o la cámara se aleja y el resultado parece más respetuoso pero igual tenés al tipo llorando enfrente. Ambos recursos me parecen igualmente horrorosos” (Peña, 2007: 110 y 111). Gonzalo Aguilar sintetiza esta cuestión diciendo que: “a lo que Albertina Carri se niega, básicamente, es a presentarse exclusivamente en la pose de duelo y a entregarnos un personaje trágico” (2010: 189).

La directora tampoco utiliza otro de los recursos más recurrentes, el material de archivo, para contextualizar el momento histórico del secuestro de sus padres. Hay una desconfianza en esas imágenes construidas con otros fines⁴³, pero también, hay un grado de conocimiento sobre el tema y los protagonistas que se da por supuesto en los espectadores. Podemos intuir entonces a quién le “habla” *Los rubios*. Toda obra artística implica una intervención en la esfera pública y la de Carri da cuenta de un claro posicionamiento generacional, que queda explicitado en uno de los pasajes en *off* del filme en el que la directora sostiene: “la generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, contrayendo sus vidas desde imágenes insoportables”.

Albertina realiza este cuestionamiento desde su singularidad radical y no como parte de un colectivo de pares como H.I.J.O.S.⁴⁴, con los que tampoco se identifica. Al respecto Carri relata: “cuando aparecen los HIJOS no me interesan nada. No es esto exactamente lo que quiero decir. Pero no sé qué palabra utilizar. No me interesaba la mirada reivindicativa y me daba impresión el nombre. Yo no quiero ser hija toda la vida. Quiero ser otras cosas y en el medio también soy hija. Cuando empecé a hacer

estética opuesta” (Carri, 2007: 27). Más adelante analizaremos minuciosamente los mecanismos narrativos que la autora emplea para resolver esta cuestión que la inquieta.

⁴³ Respecto del material de archivo elaborado para otros fines y su incorporación en nuevos trabajos, Carmen Guarini advierte que los mismo “no son inocentes”, sino que hay que cuestionarlos: “cuando se incorpora materiales que responden a sentidos anteriormente elaborados, se está añadiendo una tensión adicional al conflicto que supone hacer filmes que, se dice, forman parte de la construcción de memoria o intentan aportar a ella, e instauran una cierta interpretación o sentido del pasado” (Guarini, 2009: 261). Esta cuestión empezó a debatirse en el campo cinematográfico, y en especial en torno a los llamados filmes de memoria, a partir del documental *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), un mega filme de 566 minutos de duración sobre el Holocausto en el cual no se utiliza ni un solo fragmento de archivo sino que está totalmente construido en base a testimonios producidos especialmente para la película.

⁴⁴ Son varios los documentales donde se expresa un posicionamiento generacional sobre el tema de los desaparecidos desde la perspectiva colectiva de los hijos, entre otros podemos destacar: *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2002) sobre las agrupaciones de hijos de desaparecidos en Chile, Uruguay y Argentina; *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000) que cuenta la historia de seis hijos de detenidos-desaparecidos; e *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002) sobre la agrupación argentina H.I.J.O.S.

cine había una gran presión para que mi primera película fuera sobre ese tema. Pero utilicé la reparación económica para hacer *No quiero volver a casa*, y eso que el dinero me quemaba las manos” (Moreno, 2003).

Su intervención mordaz y solitaria se contrapone explícitamente a la apuesta por lo colectivo que hacían los militantes de los años 60’ y ‘70. Esta distancia queda explicitada a través de la cita de Juan Díaz del Moral, incluida en el libro *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia* de Roberto Carri, que es leída en *Los rubios* por la actriz que representa a la directora: “la población es la masa, el banco de peces, el montón gregario, indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aún en este habitual estado de dispersión, subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de ser unidad originaria; el agravio y la injusticia van acumulando rencores y elevando el tono de su vida afectiva, y un día ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo: el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen, las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general; y la nueva personalidad, electrizada, vibrante, se dirige recta a su objetivo, como flecha al blanco y el torrente arrasa cuanto se le opone” (Carri, 1968: 27).

Tal como vimos, *Los rubios* no pretende llenar el vacío de la ausencia sino dejarlo al descubierto. Cuando finaliza el documental no podemos ponerle rostro a los padres de la directora, no sabemos a ciencia cierta en qué agrupación militaban, cuál era su grado de compromiso, ni quiénes son los familiares y amigos entrevistados en el filme. Esto se debe a que el tema de la desaparición traumática de los padres de la directora es tratado oblicuamente en la película. A Albertina Carri parece interesarle más trabajar en torno a los complejos procesos de la memoria por lo que fue atravesando ella misma, a partir de esta ausencia física. En este sentido la cineasta sostiene: “la razón por la que no quiero, entonces, encarar este trabajo desde ellos sino desde mí, reside fundamentalmente en que ya no sé qué son, ni qué fueron. Persisten como un sentimiento que titila y va de la desesperación al odio y de la angustia máxima a la admiración”; o “lo que recuerdo dudo constantemente (...) En lo que me cuentan adivino miradas parciales, puntos de vista que se desvirtúan ante el dolor de no tenerlos. Las fotos y sus textos son los únicos documentos veraces; todo lo demás transcurre en la fragmentación pura de algo indescriptible y relativo: otra vez la ausencia” (Carri, 2007: 18).

3.1 Revolucionar las formas

En cuanto a la estructura narrativa, *Los rubios* no responden a un modelo clásico lineal o cronológico: “no hay inicio, desarrollo o final, sino un tiempo distribuido en acciones centrífugas” (Amado, 2009: 189). Es un documental fragmentario que está narrado en tiempo presente. Va presentando las secuencias de manera arbitraria. Por ejemplo, entrevistas que aparecen en un momento determinado del filme son retomadas más adelante, sin que haya un desarrollo causal o temático que justifique esta fragmentación.

A pesar de estar compuesto de fragmentos aparentemente desconectados, al finalizar el filme el espectador puede establecer vinculaciones que durante el desarrollo del documental no son tan evidentes. Tal es el caso de la forma circular del relato, que comienza como termina. En los primeros minutos, sobre imágenes de campo, oímos en *off* un diálogo entre dos mujeres en el que una le enseña a la otra cómo andar a caballo. En ese momento la secuencia es confusa y parece desconectada. Al final, luego de los títulos y a modo de coda, vemos las imágenes que corresponden a aquella primera conversación en la que Albertina Carri y la actriz que la representa están andando a caballo. Tal como la directora ha destacado en varias entrevistas, el campo, donde vivió gran parte de su infancia, es el lugar de sus primeros recuerdos, donde la ausencia de sus padres se vuelve patente. Este formato circular parece dar cuenta de una reflexión sobre ese vacío que no termina y que reaparece a lo largo de la vida de Carri bajo nuevas formas.

La indagación sobre el pasado familiar también se traduce en *Los rubios* en un viaje por lugares que marcaron la historia personal y otros que dan cuenta de la búsqueda presente: el barrio donde la directora vivió junto a sus padres y sus tres hermanas hasta el momento del secuestro, el centro clandestino de detención (conocido como *Sheraton* o *Embudo*) donde estuvo cautivo el matrimonio Caruso-Carri, las oficinas del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), el campo familiar donde Albertina vivió de pequeña, la casa de una amiga de la familia y el escritorio de la directora. Esta traslación en el tiempo y el espacio, que nunca es en solitario sino junto a sus compañeros de equipo, viene acompañada de imágenes en movimiento tomadas desde la ventanilla o registradas en el interior de diferentes vehículos.

Las reflexiones recurrentes en torno a la memoria y la difícil tarea de construir la propia identidad ante la ausencia de los padres, han hecho que varios críticos refirieran al documental como un ensayo cinematográfico. Desde esta perspectiva, los diferentes

fragmentos que conforman la película serían como apartados de un ensayo que reflexiona desde una mirada subjetiva sobre las memorias traumáticas. No por casualidad en varias entrevistas la propia directora ha señalado que para la realización del filme ha tomado como modelo las obras de Jean-Luc Godard, o *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, ambos referentes de este tipo de cine. Y ambos directores pertenecientes a la tradición de cine moderno, corriente que *Los rubios* retoma tanto desde el gesto crítico como a través de los recursos estilísticos que utiliza.

El cine moderno se distancia del mundo de certezas que propone el cine clásico o transparente y, evidenciando sus marcas enunciativas, busca inquietar al espectador, apelando a su conciencia crítica. Para ello los cineastas modernos retoman el concepto brechtiano de “distanciamiento”⁴⁵. El mismo plantea romper con la identificación que el espectador establece con la historia que está viendo en pantalla, a través de interrupciones abruptas en la continuidad del relato. De este modo, se lo ubica en una posición de sujeto pensante que puede elaborar sus propias conclusiones sobre aquello que está viendo. Muchas de las elecciones formales de *Los rubios*, que analizaremos a continuación, buscan producir este efecto en el espectador⁴⁶.

Como ya señalamos, la película dirigida por Carri está narrada en primera persona. Sin embargo, presenta una característica novedosa: un sujeto narrador desdoblado. La directora pone el cuerpo en pantalla pero a su vez es representada por una actriz que al minuto siete se presenta a cámara diciendo: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”. Esto da como resultado un complejo juego de espejos que se multiplican y que se traducen en

⁴⁵ “El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable, inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte ‘no entendido’; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que sea conocido ‘a conciencia’, debe dejar de pasar inadvertido; se deberá romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no requiere aclaración” (Brecht, 2004: 182). Para lograr desautomatizar al espectador, de modo que éste pueda ver al mundo que lo rodea como si fuera la primera vez, el teatro épico de Brecht apelaba a diferentes procedimientos, entre los que se destacan: la ruptura de la cuarta pared (los actores se dirigen directamente al público, interpeándolo), la revelación de las fuentes de iluminación y de la ubicación de elementos de la escenografía, el uso de máscaras para separar al actor del personaje y la utilización de temas musicales contradictorios (música y letra se contraponen en vez de ser complementarias).

⁴⁶ En Argentina puede destacarse como referente del cine moderno al Grupo Cine Liberación, brazo cinematográfico del peronismo, que durante las décadas del ‘60 y ‘70 integraban, entre otros, los cineastas Octavio Getino, Gerardo Vallejo y Fernando “Pino” Solanas. El filme más conocido de este colectivo, *La hora de los hornos* (1968), pone en juego varias estrategias reflexivas. No casualmente Albertina Carri homenajea a éste y otros colectivos de cine político de la época (como Cine de la Base, liderado por Raymundo Gleyzer) en su cortometraje *Restos*, que integra la película colectiva *25 Miradas - 200 Minutos. Los cortos del Bicentenario* (Argentina, 2010).

metáforas visuales de sombras y reflejos de la figura de la cineasta, que se repiten a lo largo de la obra.

Por momentos, la actriz le pone voz a los recuerdos y reflexiones de la directora o aparece en pantalla, en tomas en color, personificándola en diferentes situaciones: entrevistando a una amiga de la familia, trabajando con los materiales del filme en un escritorio, visitando la última casa donde vivió junto a sus padres o en un campo familiar. En otros casos, la directora y la actriz que la representa aparecen juntas en pantalla, en tomas registradas usualmente en blanco y negro, manteniendo conversaciones en las que la realizadora le hace marcaciones a Couceyro acerca de la interpretación actoral. En estos momentos el desdoblamiento se vuelve evidente para el espectador.

Hay otras situaciones en las que el protagonismo de Albertina Carri se vuelve ineludible y no hay corrimiento posible. Tal es el caso de la escena donde la actriz visita las oficinas del Equipo Argentino de Antropología Forense para averiguar sobre el posible destino del matrimonio Caruso-Carri, y someterse a una extracción de sangre. A continuación, la directora le solicita a la persona que atendió a Couceyro que le extraigan una muestra de sangre a ella también para que el cotejo de los datos genéticos de potenciales restos hallados pueda ser realmente realizado.

Otra situación en la que Carri se vuelve protagonista es en las entrevistas que realiza, junto a sus compañeros de equipo, a los vecinos de un barrio de Hurlingham (Gran Buenos Aires) donde vivió con su familia hasta que sus padres fueron secuestrados. Tras oír el testimonio de algunos vecinos se la ve notoriamente perturbada. Como cuando una vecina parece reconocerla, a pesar de que ella oculta su identidad. O cuando otra mujer relata inocente su delación el día del secuestro, cuando las fuerzas represoras ingresaron equivocadamente a su casa y ella les sugirió que debían estar buscando a “los rubios”, como identificaba a los Carri⁴⁷.

La incorporación de la actriz es claramente un elemento que busca producir una distancia emocional por parte del espectador. Al respecto la directora señala: “me parecía demasiado fuerte plantarme frente a la cámara y decir: ‘Cuando yo tenía 3 años a mi mamá y a mi papá los mataron’. Porque si el espectador se pone a llorar no hay reflexión posible” (García, 2003). Por el contrario, Carri busca que “el espectador se identifique con la argumentación del realizador y no con el personaje” (Carri, 2007: 24).

⁴⁷ “Son tres chicas rubias y el señor es rubio y la señora es rubia, son todos rubios (...) Cuando yo les di ese dato, dijeron ‘Uy, nos equivocamos’, y rajaron para allá”, cuenta la vecina durante la entrevista.

La presencia de Couceyro remite también a la ficción, que según la realizadora del filme integra todo recuerdo y, por ende, toda producción que aborde el pasado⁴⁸. Al respecto, hay una escena por demás de elocuente. La actriz se encuentra en una terraza leyendo un fragmento de *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia* (Carri, 1968), y en el fondo sobre un cartel de un edificio se lee la palabra “Teatro”. Este elemento gráfico, que aparece en cuadro deliberadamente, denuncia el artificio.

Esta elección formal va de la mano con otra: la incorporación de imágenes del detrás de escena, que evidencia el proceso de construcción del filme. Estas tomas, a diferencia del resto del documental rodado en fílmico (16 mm.), están registradas en video. En la mayoría de los casos, además, aparecen en blanco y negro, lo que las hace fácilmente diferenciables. Sin embargo, a medida que avanza el filme, esta distinción se hace menos clara, y hay también imágenes del *backstage* registradas en color. Esta mixtura es obviamente deliberada y ubica una vez más al espectador en un terreno de incertezas.

Son recurrentes las escenas donde se pone de manifiesto la presencia del cine dentro del cine, como las tomas en video que muestran a la directora manipulando una cámara cinematográfica durante el rodaje de una escena. Uno de los momentos más llamativos en este sentido es la charla del equipo de realización posterior a la llegada de un fax del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en el que jurado del INCAA decide no expedirse respecto del pedido de subsidio para la realización de *Los rubios*. La incorporación de esta instancia de evaluación en un filme es inédita en el cine argentino. Como espectadores tenemos la sensación de estar viendo una película que está diseñándose, tomando forma al andar.

En dicha carta, el comité de Preclasificación de Proyectos sostiene que el “proyecto es valioso” pero necesita “ser revisado con un mayor rigor documental”. “La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia

⁴⁸ *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) es una obra pionera entre los documentales sobre el pasado reciente argentino por la incorporación de elementos ficcionales. La película reconstruye la historia de Juan Herman, un joven estudiante desaparecido en 1977 en Bariloche. La historia es contada a través de los ojos del actor Esteban Burch, que encarna el papel de un periodista que realiza la investigación. La indagación de los hechos pasados va acompañada de metacomentarios en *off* en los que Burch reflexiona en torno a la investigación y se construye como alterego del director. No por casualidad de entre la gran cantidad de películas que se han realizado sobre la última dictadura cívico-militar, Albertina Carri rescata solo ésta. En una entrevista, ante la pregunta de qué película sobre la dictadura le despertó interés, la directora contesta: “Hay una genial, que es *Juan como si nada hubiese sucedido* de Carlos Echeverría. Es impresionante. Es la historia sobre el único desaparecido que hubo en Bariloche. Esa es la única película a la que me siento cercana. A las otras tampoco las rechazo, me pueden gustar más o menos, pero en general la mirada de la mayoría de esas películas no me interesa” (Brega, Campero y Porta Fouz, 2003: 8).

experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes”, señala y a continuación sugiere cual sería el modo correcto de contar la historia, a través de “la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias”. Nótese que, como señalamos anteriormente, la reconstrucción del pasado a través de testimonios, a la que Carri se rehúsa, era el modo canónico y más aceptado para los trabajos sobre la memoria al momento de la realización de *Los rubios*⁴⁹.

Tras la lectura de la carta por parte de la actriz⁵⁰, el equipo discute las razones que se arguyen en la misma. En este contexto, Carri declara: “esa es la película que ellos necesitan, como generación. Y yo lo entiendo. Lo que pasa es que es una película que la tiene que hacer otro, no yo. No es mi lugar hacerla o no tengo ganas de hacerla”, e insta a seguir trabajando. A continuación, el asistente de dirección dice jocosamente: “vamos a romperles el alma”. En esta escena quedan expresadas las diferencias generacionales y las luchas de poder en torno a la reconstrucción del pasado reciente.

El *backstage* también es incorporado a través de escenas grabadas en cámara lenta donde vemos al equipo técnico registrando tomas de sonido al costado de un camino, o mediante montajes de fotografías que muestran al grupo viajando para llegar a una de las locaciones.

Otro recurso a través del cual se evidencian los mecanismos narrativos son los metacomentarios en *off* en los que la actriz que representa a Carri refiere a las dificultades o las reflexiones de la directora a medida que avanza en la realización del filme. Es ilustrativa, en este sentido, la escena en la que luego de escuchar algunos testimonios, Couceyro comienza a escribir en un cuaderno mientras escuchamos su voz en *off* diciendo: “mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara. Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda la manera en que mamá y papá se convirtieron en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de 6 años, diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos, pero mi hermana no me

⁴⁹ Otro cuestión que se desprende de este planteo es que la única voz que el jurado reconoce como legítimamente autorizada para hablar del tema es la de los ex – militantes, que durante de la última dictadura arriesgaron su vida en pos de un proyecto común.

⁵⁰ En esta escena hay una alusión a uno de los referentes cinematográfico de Albertina Carri: Jean-Luc Godard. Remiten a Godard tanto el afiche que aparece detrás de la actriz mientras ésta lee la carta, donde se ve una fotografía de los ojos del realizador multiplicada varias veces, como los anteojos que la misma tiene puestos, que son similares a los del cineasta francés.

deja. Tengo que pensar en algo... en algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga por acercarme a la verdad, voy a estar alejándome”⁵¹.

Algo similar sucede cuando Carri a través de la voz Couceyro refiere a Paula L., la única sobreviviente del centro clandestino de detención donde estuvieron secuestrados sus padres, que se niega a ser entrevistada para la película. En vez de obviar la ausencia de este testimonio, la directora lo incorpora como material del filme. “Ella no quiere hablar frente a la cámara, se niega a que 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 lo sé”, dice irónica la voz en *off* de la actriz. A continuación, Analía Couceyro relata frente a cámara lo que Paula L. le contó a Albertina (en un encuentro que mantuvieron sin cámaras) acerca de la experiencia de encierro junto a sus padres.

A nivel de montaje, hay otros recursos que buscan extrañar al espectador. Por un lado, la repetición sucesiva de tomas similares. Esto se ve, entre otros casos, luego de que Couceyro se presenta. La actriz está parada de perfil en un camino rural. La cámara hace un *travelling* que la encuentra y continúa hasta que desaparece del plano. La toma se repite sucesivamente 19 veces en pantalla acompañada de la perturbadora melodía del tema *1919* del compositor japonés Ryuichi Sakamoto.

En otros casos, la situación es la que se repite y es mostrada desde diferentes puntos de vista. En general, se trata de los ensayos previos al rodaje de una escena y las diferentes tomas que se hacen de esta. Un buen ejemplo es la escena en que la actriz enumera las cosas que Albertina odia. La situación es mostrada fragmentariamente cuatro veces. Las primeras tres veces las tomas son en blanco y negro y muestran a la directora filmando a la actriz y haciéndole marcaciones acerca de la interpretación, en la última vemos la escena completa, en color y corresponde al registro de la cámara que manipula Carri. Estos dos tipos de repeticiones hacen que la atención del espectador recaiga sobre el mecanismo narrativo utilizado.

Otro recurso recurrente es la utilización de sonido no sincrónico, que es ajeno a la situación de la toma que estamos viendo en pantalla. A veces escuchamos estos sonidos desde el principio de una secuencia, pero muchas otras irrumpen en el medio de la

⁵¹ Aquí aparece un tópico que se repite en otros documentales subjetivos o performativos: el sentimiento de fracaso que asoma al intentar dar cuenta del pasado y de los que ya no están.

misma, enrareciendo la situación mostrada. Esto sucede, entre otros casos, cuando Albertina Carri filma a Analía Couceyro mientras camina por “El Sheraton”⁵², el centro clandestino donde estuvieron secuestrados sus padres (ahora reconvertido en comisaría). O cuando la actriz va a consultar sobre el paradero del matrimonio Carri-Caruso en las oficinas del Equipo Argentino de Antropología Forense. En ambos casos el sonido de las tomas es cortado y en su lugar escuchamos un sonido de vacío, que parece haber sido registrado en el interior de un auto, o de cintas de video rebobinándose. Este corte en situaciones que sabemos difíciles para la directora impide que el espectador se identifique con la protagonista y se involucre sentimentalmente con la historia. Es un llamado de atención que busca distanciarnos.

En la mayoría de las entrevistas realizadas a familiares y compañeros de militancia de los padres de la directora reconocemos otro mecanismo de distanciamiento. Éstas no aparecen mostradas directamente sino a través de la pantalla de un televisor ubicado en la sala de trabajo de la directora /actriz, con la pérdida de sonido y calidad imagen que esto implica. Analía Couceyro pone un cassette en la reproductora de video y comienzan a verse fragmentos de testimonios en el televisor. Al principio la actriz mira a la pantalla atentamente pero en determinado momento se da vuelta y, de espaldas, comienza a escribir en la computadora. La cámara la sigue y ya no podemos ver al entrevistado, sólo lo escuchamos. Por momentos, la actriz se voltea nuevamente a mirar al televisor, cambia el cassette o sonrío al escuchar un comentario acerca de sus padres. Parece como si tratara de relatos que Carri conoce de memoria, escuchados una y otra vez a lo largo de su vida.

Este escamoteo busca romper con la implicación emocional por parte del espectador, pero también subraya la mirada crítica que la directora tiene respecto de la veracidad de los testimonios. Esta cuestión se manifiesta también en una escena en la que mientras Couceyro escucha algunas de las entrevistas, escribe en un cuaderno una frase de Ricardo Forster: “exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir recuerda”. De este modo, la directora también cuestiona el discurso politizado de los

⁵² "Sheraton" o "Embudo" fue un centro clandestino de detención que funcionó en la subcomisaría de Villa Insuperable, en el partido bonaerense de La Matanza, entre diciembre de 1976 y abril de 1978. Actuaba bajo la órbita del Primer Cuerpo del Ejército. Además de los padres de Albertina Carri, allí estuvieron secuestradas varias personas, entre ellas el escritor e historietista Héctor Oesterheld y el cineasta Pablo Szir. Algunas de ellas, como el matrimonio Caruso-Carri, eran obligadas a realizar tareas para el personal militar en el Grupo de Artillería uno de Ciudadela. Otra cuestión llamativa es que un grupo de los detenidos que se encontraban allí tomaron contacto con sus familiares durante su cautiverio a través de llamadas telefónicas, cartas o incluso personalmente. Conexión que se perdió a partir de diciembre de 1977, momento en el que se supone que la mayoría de ellos fueron asesinados.

compañeros de sus padres, que va en sentido opuesto a su búsqueda intimista. Al respecto cuenta: “en las entrevistas yo les hacía preguntas personales como ‘¿Fumaban?’ ‘¿Hablaban idiomas?’ ‘¿Qué música escuchaban?’ (risas). ¡Quería saber esas cosas! Y sí, ¿qué quiere saber un hijo de sus padres? Y ellos siempre contestaban otra cosa... no podían evitarlo” (Noriega, 2009: 62). Difícil tarea aquella de deslindar la esfera íntima de la política que, en el caso de muchos militantes de los ‘70, impregnaba todos los ámbitos de la vida.

Cabe destacar una excepción en este modo de presentación de los testimonios: el encuentro con la socióloga Alcira Argumedo. Es la primera entrevista a un representante de la generación de los padres de Carri que aparece en el filme. En este caso, Analía Couceyro en la piel de la directora va a visitar a la amiga de la familia a su casa. Si bien el encuentro es afectivo, la mediación de la actriz impone una distancia. “El encuentro es amable y cálido, la escena es breve. Luego, Couceyro se sienta en un banco del Jardín botánico y recuerda los comentarios de Argumento, que suenan en *off*. Muchos de ellos son personales (“Nunca comí *gulasch* más ricos que los de Ana”), otros tienen un cariz mucho más político y expresado en una jerga cerrada (“Tu vieja era Guardia Rojo, pero no un Guardia Rojo gritón o mandón, sino Rasputín”)” (Noriega, 2009: 25 y 26).

La mediatización tampoco está presente en las entrevistas realizadas a los vecinos de la última casa donde vivieron los Carri antes del secuestro. Estos testimonios, a diferencia de los otros, no responden al modo clásico de entrevista documental, en el que el entrevistado aparece brindando su testimonio a cámara en un primer plano frontal que deja a fuera al entrevistador. Los relatos de los vecinos no están pactados de antemano, surgen de un intercambio espontáneo con la realizadora y sus compañeros de equipo en el barrio. Las tomas, cámara en mano, dan cuenta de diálogos casuales y muestran no sólo a los vecinos sino también a la directora y al grupo humano que la acompaña. Las mismas están montadas de modo fragmentario, se evidencian los cortes internos en las tomas y con ellos la manipulación de los testimonios. La cineasta explica esta elección estética diferencial en el tratamiento de las entrevistas diciendo: “los testimonios del barrio son en directo porque no fueron testimonios buscados. Aparecieron y hablaron. Ponerlos en un monitor hubiera sido un engaño porque no era mi construcción. En mi caso con ellos empecé a construir ahora. Todo lo otro era información que yo tenía de años, por eso estaban en el monitor, así al pasar” (Brega, Campero y Porta Fouz, 2003: 8).

El modo en que el equipo interpela a los vecinos presenta aristas éticamente cuestionables. Por un lado, porque al momento de solicitar los relatos se les oculta el verdadero destino de sus testimonios y se les dice, en cambio, que se trata de una investigación para la facultad. Por otra parte, la directora jamás se identifica como hija del matrimonio Caruso-Carri, con lo cual los vecinos le hablan sin saber quién verdaderamente es.

Otro elemento estético que irrumpe a lo largo del desarrollo del filme y corta el flujo visual de las escenas son los sobreimpresos en 3D, que sobre un fondo blanco con letras negras presentan diferentes frases. A través de los mismos, por ejemplo, conocemos algunos datos sobre los padres de la directora. “Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados en 1977 y supuestamente asesinados ese mismo año. Tuvieron tres hijas, Andrea, Paula y Albertina”, leemos en pantalla al comienzo de la película. En cambio, los otros tres carteles tienen una vinculación más elíptica con la historia. Uno reproduce una frase del general Ibérico Saint Jean, gobernador de facto de la Provincia de Buenos Aires desde 1976 a 1981, que da cuenta de la ideología y los objetivos de la dictadura militar. La frase reza así: “primero mataremos a los subversivos, luego a sus colaboradores, luego a sus simpatizantes, luego a quienes permanezcan indiferentes, y por último mataremos a los indecisos”.

Los otros dos sobreimpresos retoman citas literarias que se vinculan a diferentes cuestiones desarrolladas en el filme. Una reflexiona, en la línea de Maurice Halbwachs, sobre cómo la memoria va mutando para adaptarse a los diferentes contextos sociales y refiere a su componente ficcional. “Ah, si todo pudiera ser así, como recuerdos, amaría a la humanidad entera, moriría por ella con deleite”, dice el fragmento perteneciente a Stanisław Ignacy Witkiewicz (1993). El otro sobreimpreso retoma un poema de Olga Orozco sobre la identidad: “No creo que mi familia sepa nada / y lo más probable es que seas hija de tus padres / yo también creí ser hijo del rey Salomón / de Rasputín / de Mata Hari / y nada / ya lo ves / resultó que soy hijo de mis padres” (1995).

Al igual que la lectura del libro de Roberto Carri puede entenderse como un homenaje al padre de la directora, las citas literarias que aparecen dispersas a lo largo del filme pueden interpretarse como una referencia al amor por la literatura transmitido por su madre, Ana María Caruso. En las cartas maternas escritas desde el cautiverio, reunidas en el libro *Los Rubios. Cartografía de una película* (Carri, 2007), pueden leerse las insistentes sugerencias literarias de ella hacia a sus hijas.

En resumen, la incorporación del *backstage*, la anexión de sonido no sincrónico a las tomas, la interpretación de la directora/protagonista por parte de una actriz, el montaje fragmentario o iterativo, las entrevistas mediatizadas, los sobreimpresos que irrumpen en el desarrollo del documental son los principales recursos que *Los rubios* pone en juego para romper con la ilusión de acceso transparente a la realidad, propia de los documentales que responden a la modalidad expositiva.

3.2 Una búsqueda identitaria, entre pelucas y muñequitos

La propia identidad se construye, entre otras cosas, a partir de la mirada de los otros. La presencia de los padres juega en este proceso un rol central. El drama de constituirse como persona cuando esta mirada falta es uno de los temas recurrentes en los trabajos realizados por y sobre los hijos de desaparecidos. Y *Los rubios* no es la excepción. Son varios y diversos los momentos en que se trata esta cuestión.

El nombre propio conlleva una herencia implícita, nos inscribe en un linaje que nos identifica hacia adentro y hacia afuera de nuestro núcleo familiar. El peso de este legado es tratado en el filme en una escena en la que un *playmobil* va cambiando de color de pelo y de sombreros mientras escuchamos: “dice Regine 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 amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia, en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo, y hoy, decir mi apellido en determinado 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 cotidianeidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”.

La cuestión reaparece en otro fragmento del documental en el que a través de varias tomas unidas en montaje paralelo vemos a Analía Couceyro comprando y probándose una peluca rubia en una peluquería y en el campo participando del proceso de inoculación de terneros. Sobre estas imágenes en *off* la actriz que representa a Albertina cuenta que 1978, luego de perder contacto con sus padres, la familia decidió que las tres hermanas Carri se mudaran al campo a vivir con unos tíos⁵³. A diferencia de

⁵³ El matrimonio Carri fue secuestrado el 24 de febrero de 1977 de su domicilio en Hurlingham y llevado al centro clandestino de detención conocido como Sheraton o Embudo, ubicado en el partido de La Matanza. Hasta diciembre de ese mismo año mantuvieron contacto con su familia a través de cartas,

sus hermanas adolescentes, para las cuales el shock cultural fue muy fuerte, la directora recuerda afectivamente este sitio: “el campo es el lugar de la fantasía, o dónde comienza mi memoria. Cuántas veces vi llegar a mis padres a caballo, en auto o en colectivo”, le hace decir a Couceyro. Sin embargo, también representa el lugar donde la mirada ajena se vuelve estigmatizante: “lo único que odiaba era el jardín de infantes, con todos esos niños de ojitos crueles, preguntándome ‘¿Por qué vos vivís con tus tíos?’ ‘¿Y tu mamá y tu papá dónde están?’”, relata a continuación la actriz. Seguidamente, una pareja de muñecos *playmobil* se trasladan por un camino rural simbolizando las fantasías de la cineasta en aquella época, vinculadas al ansiado regreso de sus padres.

La mirada infantil es retomada una y otra vez a lo largo de la película, dejando al descubierto las marcas que la ausencia de sus padres provocó ya desde aquellos primeros años. Una de las escenas más elocuentes en este sentido muestra a la directora dirigiendo a la actriz en una escena en la que le hace enumerar cosas que ella odia: “odio a las vaquitas de San Antonio y las estrellas fugaces y pasar por abajo de un puente, y las vías de los trenes, y los panaderos, y que se caigan las pestañas y el deseo antes de soplar las velitas en cada cumpleaños; porque me pasé muchos años pidiendo que vuelvan mamá y papá. Y todavía me pasa que no puedo evitar pensar cada vez que soplo las velitas ‘que vuelva mamá, que vuelva papá, y que vuelvan rápido’. En realidad es un solo deseo, siempre lo estructuré en tres partes para que tuviera más fuerza”. Éste es quizás uno de los momentos más emotivos del filme, no sólo por el dramatismo del texto sino porque a través del material de *backstage* vemos el rostro conmovido de Carri al escuchar a la actriz que la representa. Llamativamente se aleja de la puesta distante que caracteriza a toda la obra.

Vinculado al recuerdo infantil y la construcción identitaria, aparece en *Los rubios* un tema recurrente en el cine de los hijos o sobre los hijos de desaparecidos. Se trata del relato familiar sobre las razones de la ausencia de los padres, que brinda respuestas evasivas a los interrogantes de los niños. Relatos adultos que despiertan las más diversas fantasías en el imaginario infantil. En el barrio donde Carri vivió hasta el secuestro de sus padres, un grupo de niños se agolpa curioso alrededor de la directora y su equipo técnico y les cuentan historias un tanto fantasiosas sobre las muertes de diferentes vecinos. A continuación, trazando un paralelo, *Los rubios* muestra a Analía

llamadas telefónicas e incluso encuentros. Luego de la navidad de aquel año los familiares no volvieron a tener noticias de ellos por lo cual se suponen que fueron asesinados alrededor de esos días. Por cuestiones de seguridad, la familia decidió en ese momento que las tres hermanas Carri se mudaran con unos tíos al campo.

Couceyro junto al asistente de dirección mirando fotos de la familia Carri-Caruso mientras viajan en una camioneta. La directora está a su lado. Sobre estas imágenes oímos en *off*: “primero me dijeron que estaban trabajando en otro país. Para mí, en esa época, trabajar era ser médico o abogado, en cambio me decían que mi madre era licenciada en Letras y mi padre sociólogo y periodista, algo de todo eso me resultaba sospechoso. Creo que cuando tuve doce años alguien intentó explicarme algo de unos señores malos y unos señores buenos, algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los montoneros... no entendí nada de todo lo que me dijeron, ni una sola palabra, lo único que recuerdo de aquella charla es que empecé a pensar en armas, tiros y héroes”. Esta cuestión se retoma también en el fragmento del poema de Olga Orozco, anteriormente citado.

Además del testimonio de los vecinos del barrio, Albertina Carri reconstruye el secuestro de sus padres mediante una animación con muñecos *playmóbil*⁵⁴ y a partir de su recuerdo personal, que Analía Couceyro relata delante del frente de la última casa donde Albertina vivió con sus padres y sus hermanas. Al narrar el momento de la llegada de los agentes que secuestraron a sus padres, la actriz, en la piel de la directora, dice: “creo que era un *Ford* rojo aunque no sé si yo me lo imaginé o si fue así. En realidad muchas de las cosas no sé si me las acuerdo o si también las fui construyendo con las cosas que se acordaban mis hermanas”.

En el caso de la animación, vemos una pareja de muñecos que viaja en auto por la ruta. De repente son interceptados por una nave espacial que los abduce, tras lo cual desaparecen de escena junto a la nave y el vehículo. A continuación vemos tres *playmóbil* mujeres, de pelo amarillo, que caminan por la ruta esquivando restos de equipaje, como buscando algo⁵⁵. Ambos recursos, la narración del recuerdo personal y la animación, dan cuenta de la memoria de una niña de tres años, edad que Albertina

⁵⁴ El recurso de la animación en *stop motion* se repite además en varios fragmentos del filme. En general, muestra situaciones placenteras, como la escena en la que vemos a un grupo de muñequitos en una quinta, que ilustra los relatos de amigos y familiares incluidos en el primer tramo de la película. Pero también es utilizado para narrar la traumática experiencia del secuestro de los padres de la directora. En ambos casos se trata de dar cuenta de situaciones sobre la que no hay imágenes de archivo.

Además de su propia experiencia con el cortometraje *Barbie también puede estar triste* (2001), realizado con la misma técnica, es probable que una de las influencias que haya tenido Carri a la hora de decidir incorporar animación en su película, haya sido la obra del director brasileño Jorge Furtado. El documental *La Isla de las Flores* (1989), dirigido por éste, fue pionero en utilizar animaciones, asociadas hasta ese momento al mundo de la ficción, para tratar temas de la realidad.

⁵⁵ La escena está musicalizada con la banda sonora de la película *The day the earth stood still* (Robert Wise, 1951), obra de culto entre los amantes del género de ciencia ficción.

Carri tenía cuando secuestraron a sus padres. Un recuerdo que se mezcla con ficción y fantasías.

El desenlace del filme muestra a Albertina Carri, la actriz que la representa y tres integrantes del equipo técnico caminando de espaldas a la cámara en un camino rural con pelucas rubias sobre sus cabezas. La escena está musicalizada con el tema *Influencia* interpretado por Charly García⁵⁶. “Debo confiar en mí, / lo tengo que saber. / Pero es muy difícil ver, / si algo controla mi ser. / Puedo ver y decir y sentir / mi mente dormir / bajo tu influencia”, dice la letra que sirve de homenaje a los padres de la directora y refiere al fuerte peso de la herencia, que a pesar de la ausencia física, determina silenciosamente su identidad. Las pelucas rubias remiten a la mirada de los “otros”, que tienen un rol central en la construcción subjetiva. Miradas como las de los vecinos que identificaban como “rubios” a los integrantes de la familia Carri-Caruso sin que lo fueran, o las de aquellos que aún hoy se perturban al conocer el apellido de la directora. En esta escena Albertina resignifica esta mirada estigmatizante y la transforma en un acto de afirmación personal. Al incorporar a los integrantes de su equipo con sus pelucas rubias, que la acompañaron a lo largo de su travesía y fueron su soporte emocional, funda una nueva familia afectiva, elegida por propia voluntad⁵⁷.

3.3 Disputas en torno a la buena memoria

El filme de Carri está marcado por una fuerte crítica por parte de la directora respecto de las elecciones políticas que hicieron sus padres. Reproches que parecen estar dirigidos, por continuidad, a todos los militantes que durante los ‘70 optaron por el compromiso político y la lucha armada.

En *Los rubios*, Albertina vuelve al partido de Hurlingham, donde fueron secuestrados sus padres, para redescubrir desde los ojos del presente ese lugar de su memoria personal. Luego de conversar con una vecina que se refiere a su familia como “los rubios”, siendo que no lo eran, y percibir las miradas extrañadas de muchos otros, Carri reflexiona sobre las diferencias sociales que se evidencian tanto hoy como en el pasado, cuando vivía allí con su familia: “lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en el lugar, más allá de la cámara. Éramos como un punto blanco que se

⁵⁶ La versión está incluida en el disco homónimo editado en el año 2002. Se trata de una versión de la canción *Influencia* de Todd Harry Rundgren, que integra el disco *The Ever Popular Tortured Artist Effect*.

⁵⁷ Los intercambios entre Carri y sus compañeros de equipo se traducen en la pantalla en momentos de risa, miradas cómplices, charlas acerca del tratamiento de determinadas escenas, ofreciendo así un fuerte anclaje en el presente y aportando momentos de frescura en el marco de un tema tan doloroso.

movía, y era muy evidente que no éramos de ahí ¿no? Que éramos extranjeros para ese lugar. Y me imagino que sería parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos desde otro lado”, dice Analía Couceyro al ser entrevistada por la directora⁵⁸. De este modo, la directora les cuestiona a sus padres el hecho de haber querido incorporarse a un contexto social al cual no pertenecían y no notar que cuanto más integrados ellos se sentían más eran percibidos como “extranjeros”⁵⁹.

También les critica el haber puesto la política por delante de todo, incluso de la preservación de sus propias vidas o las de sus hijas. Esto se ve claramente en una escena en la que la actriz está en un bosque girando y gritando mientras la cámara la acompaña en su carrusel. El grito se repite una y otra vez en la imagen, pero no se oye. Mientras escuchamos: “me cuesta entender la elección de mamá ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez, o a veces me pregunto, ¿por qué me dejó acá, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y recuerdo a Robertito (mi padre) y su ira, o su labor incansable hasta la muerte”.

A los integrantes de esa generación que sobrevivieron, Carri los acusa en el filme de reclamar “ser protagonistas de una historia que no les pertenece”, y de tener respecto del pasado un discurso armado que no deja lugar a cuestionamientos o a voces disidentes. Sobre la experiencia de entrevistar a los compañeros de militancia de sus padres cuenta: “por lo general tenía que grabar horas para que los entrevistados se relajen porque cuando yo llegaba ellos solían tener todo armado. ¡Habían pensado toda la noche lo que me iban a decir de mis padres! Me doy cuenta de que usé lo que grabé cuando ya los había cansado” (Moreno, 2003).

La directora también cuestiona el silencio en torno al accionar guerrillero por parte de quienes en su momento tomaron las armas. “Nadie habla del fracaso del proyecto” (Peña, 2007: 114), señala. Al respecto cuenta, acerca de las reacciones que provocó su filme: “también molestó que una de las entrevistadas diga que estaba todo

⁵⁸ El plano la muestra a Couceyro hablando a cámara a en lo que parece ser el espacio de trabajo de Carri. Detrás suyo, en la pared, vemos en un poster a la actriz Melanie Griffith sentada en posición similar. Se trata del afiche del filme *Cecil B. Demented* (John Waters, 2000), una película que cuenta la historia de un grupo de cineastas revolucionarios que se disfrazan con pelucas y otros artilugios para secuestrar a una estrella de Hollywood (encarnada por Griffith), a la cual obligan a protagonizar su nueva película independiente. En esta cita cinematográfica puede leerse un parangón entre esa célula guerrillera del cine independiente comandada por el director Cecil B. Demented y el grupo humano que acompañan a Carri a lo largo de su travesía.

⁵⁹ “En el lenguaje político de los años revolucionarios, se denominaba proletarización al desplazamiento físico e intelectual que llevaba a sujetos pertenecientes a la pequeña burguesía a abandonar sus comodidades y su forma de vida, para hacer suya la del pueblo, la de los más humildes. Si el pueblo era la verdadera comunidad, había que entregarse a él, vivir su vida, con sus alegrías y sus padecimientos” (Trímboli, 2005), señala al respecto el historiador Javier Trímboli.

mezclado: ‘Los fierros, los chicos...’. Pero lo de las armas ya no se debate más. Se puede decir, a lo sumo, ‘eran Montoneros’, pero cuando te metés con la cuestión armada empieza el lío y te tenés que callar” (Peña, 2007: 111). Carri se refiere al testimonio de Lila Pastoriza, incluido en el documental en el que la compañera de sus padres sostiene: “...siento que ellos hicieron el intento de asumir esta vida distinta con las chicas y todo (...). Eso lo hicieron comprometiendo toda su vida con la militancia política. Entonces lo que tengo son imágenes de los encuentros donde siempre los chicos estaban, obviamente, estaban los fierros, los chicos, todo mezclado. En determinado momento Ana y Roberto lo vivieron como una apuesta. En la última etapa no sé cómo lo vivieron, creo que ya era un círculo, un desafío del cual no se podía salir”.

Si bien hay una fuerte crítica la generación setentista, también es cierto que puede leerse una continuidad en el gesto rebelde, provocativo y libertario de *Los rubios*. Al respecto, Albertina cuenta que el sociólogo Horacio González, amigo de su padre, le señaló esta cuestión luego de ver el filme: “Horacio me dijo algo muy halagador en ese sentido: ‘Esta película me hace acordar tanto a Roberto (mi padre) porque de algún modo tu discurso es tan contestatario como nuestra generación, se parece muchísimo al de él’”, y agrega: “para mí fue muy importante que personas de la generación de mis padres, reconocieran en la película el discurso político acerca de la memoria, planteado desde una nueva generación. Al homologar el tono del discurso de su amigo desaparecido con el mío, generacionalmente toma el lugar de padres y me da un sitio en la ‘historia’” (Peña, 2007: 114).

Ésta no parece ser la postura de quienes han levantado sus voces contra el filme. Entre las críticas más duras se destacan las de Martín Kohan (Kohan: 2004) y Beatriz Sarlo (Sarlo, 2005). Ellos le cuestionan a la película su frivolidad y el desinterés por la dimensión política de la historia. Al respecto, Sarlo sostiene que Albertina Carri pretender recuperar a sus padres “en la abstracción de una vida cotidiana irre recuperable”, sin embargo desde su punto de vista, “las razones de esos dos militantes, si no se las busca en la política de una época, serán definitivamente mudas” (2005: 149).

Ambos autores coinciden en varios puntos. Uno de ellos es la crítica respecto de la incorporación de una actriz que representa a la directora, que desde su perspectiva no desdobra a Carri sino que la duplica. Al respecto, Kohan escribe: “Carri no incluye una actriz que la represente para dejar de estar en *Los rubios*, lo hace para estar dos veces. Y esta duplicación (es una duplicación más que un desdoblamiento), permite que, en más de un momento, podamos ver a Carri por dos, permite además, y sobre todo, que Carri

pueda mirarse y verse a sí misma (...) De no medir la impronta brechtiana, podría pensarse en un mejor ejercicio de narcisismo” (2004: 26). Sarlo, por su parte, apunta: “en un film sobre la identidad, donde la directora elige representarse doblemente, por sí misma y a través de una actriz que dice su nombre y dice que representará a la directora, los testigos permanecen en el anonimato” (2005: 149).

Respecto de los testimonios que se incluyen en el documental, Kohan señala que a pesar de que Albertina Carri dice no estar satisfecha con los mismos, los incluye en el filme para someterlos a una permanente desconsideración, que se expresa en la actitud de Couceyro hacia los mismos (al dar la espalda a la imagen o hacer otras cosas mientras pasan en la pantalla del televisor) (2004: 28). Sarlo, por su parte, observa que Carri pretende recuperar a sus padres en una dimensión íntima y, sin embargo, entrevista a sus compañeros de militancia a los que considera unilaterales, porque todo recuerdo lo pasan por el tamiz de la reflexión política.

En su artículo “La apariencia celebrada” Martín Kohan desacuerda con la representación que Carri hace del secuestro de sus padres con muñecos *playmobil* porque, desde su punto de vista, despolitiza el hecho. Según el autor, de este modo la directora: “suprimió una realidad, la de la violencia política, no sólo en su juego, sino también en *Los rubios*” (Kohan, 2004: 29). También critica el final de la película de Carri que, desde su perspectiva, plantea una celebración de un hecho trágico. Si se identificados como rubios significó para Ana María Caruso y Roberto Carri el fracaso político y el fin de sus vidas, “¿qué significa ese festivo ponerse pelucas rubias por parte de Albertina y su grupo de amigos?” (2004: 30), se pregunta Kohan. “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” (Kohan, 2004: 30), sentencia más adelante el autor.

En *Tiempo pasado* Beatriz Sarlo ubica a *Los rubios* entre los trabajos memorialísticos de los hijos que, distanciándose de la perspectiva de los padres, se atienen a las tendencias de época que “valoran el despliegue de la subjetividad, les reconocen plena legitimidad a las inflexiones personales y ubican la memoria en relación con la identidad no meramente pública” (2005: 146). En el extremo opuesto se encuentran, según la autora, el libro *El flaco perdón de dios* (Gelman y La Madrid, 1996) y el documental *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 2002), obras que incluye entre los modos válidos de reconstrucción del pasado. Los

mismos reúnen testimonios de jóvenes que recuperan el compromiso político de sus padres y desde allí intentan reconstruir sus figuras.

Resulta llamativo que en su texto Sarlo no haga ninguna referencia a la postura que se plantea en *Los rubios* respecto de los testimonios, porque en varios puntos va en la misma línea que su planteo. Sobre todo en lo que respecta a la crítica sobre la veracidad de los mismos y al rol central que actualmente se le adjudican en la reconstrucción del pasado. En cambio, la autora sugiere como formas correctas de recuperación dos obras que son enteramente testimoniales.

Beatriz Sarlo encuentra en el origen social de los desaparecidos la explicación de esta diferencia de perspectivas en la reconstrucción del pasado reciente: “por un lado, están los hijos de obreros (un treinta por ciento de los desaparecidos lo fueron) (...) a quienes, durante toda la infancia, les fue negada la historia de sus padres (...) En el otro extremo social y cultural están los hijos que crecieron en familia que no repudiaban la militancia y conocieron amigos y compañeros que podían hablar de ellos con un efecto consolidado en la experiencia policia común” (2005: 156). A este último grupo pertenecería la directora de *Los rubios*.

Si bien estamos de acuerdo con la autora en que “Carri es parte de una comunidad que reconoció a sus padres, por eso están en condiciones de tratar a sus representantes, Alcira Argumedo y Lila Pastoriza, con el desaire un poco distraído con el que se escucha a dos tías cuyos cuentos ya se han oído muchas veces” (Sarlo, 2005: 156), nos parece aberrante la generalización que plantea porque, amparándose en el aspecto socio-económico, borra las particularidades de cada caso. Como si no hubiese otros factores, más allá del status social, que determinaran los silencios o los olvidos respecto de los pasados traumáticos.

Nicolás Prividera, director del documental *M* que analizaremos a continuación, retoma el planteo de Sarlo para marcar las distancias entre su filme y el de Carri, pero hace hincapié no tanto en las diferencias sociales como en las jerarquías hacia adentro de Montoneros, la organización armada a la que los padres de ambos pertenecían. Acerca del supuesto desinterés de la directora de *Los rubios* por el pasado del país, Prividera señala: “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. En su película aparecen testimonios que ella ha escuchado mil veces, y el hartazgo que muestra es comprensible; es un casete que ella intenta romper. Y el modo que encuentra de romperlo es no prestarle atención”, y

agrega a continuación, “en mi caso particular yo no tenía estos testimonios; era lo que tenía que reconstruir y mi postura tenía que ser otra. El caso de mi madre es el de muchos de los llamados ‘perejiles’, los militantes de base, mucho más ambiguos e ignorados en todo sentido, pública y privadamente. Son historias mucho menos claras” (Kairuz, 2007). Tal como veremos a continuación, el director aboga en cambio por un relato construido en base a testimonios, sobre los que ejerce permanentemente una mirada crítica.

4. Análisis de M

A siete años del estreno de *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) y a cuatro de la aparición pública de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), irrumpe en escena *M* (2007) de Nicolás Prividera, el último documental autobiográfico que integra el corpus del presente trabajo.

Casi llegando a los 36 años, la edad que tenía la madre de Nicolás Prividera al momento de ser secuestrada, el director emprende una investigación para intentar conocer las circunstancias de su desaparición. Marta Sierra era bióloga y trabajaba en el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) de Castelar al momento de su secuestro. Además, participaba en actividades gremiales en el marco de la Asociación Trabajadores del Estado (ATE) y daba clases en una escuela de alfabetización para adultos, vinculada a dicha institución. Fue secuestrada por fuerzas represivas durante la madrugada del 30 de marzo de 1976, cuando se encontraba bajo licencia por maternidad cuidando a su hijo Guido de solo dos meses de vida.

Luego de la presentación de habeas corpus y denuncias por parte de la abuela materna y el padre del cineasta, la familia da por cerrada la historia, no pudiendo conocer jamás el destino final de Marta Sierra. Con la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Nicolás y su hermano Guido deciden reactivar el caso y presentar una denuncia judicial contra Jorge Zorreguieta, quien al momento de la desaparición de Sierra se desempeñaba como Subsecretario de Agricultura y Ganadería, y como tal estaba a cargo del INTA. Paralelamente al proceso judicial, el director decide emprender una investigación personal y realizar un registro audiovisual de la misma. De este material nace *M*, un documental autobiográfico de 140 minutos de duración. Al respecto señala: “decidí llevar un registro filmado, con la esperanza de que, si no obtenía resultado alguno, al menos iba a quedar el testimonio de esa frustración, una

película que demostrara las dificultades para abordar la historia” (García, 2007: 31 y 32).

El filme muestra el recorrido de Nicolás por dependencias estatales y organismos de DD.HH., intentando, sin éxito, recolectar nuevas piezas que le permitan armar el rompecabezas de aquel hecho trágico. En este marco denuncia con mordacidad lo que él ve como una creciente burocratización de dichos organismos. También reclama una mayor participación por parte del Estado en el esclarecimiento de cada uno de los crímenes perpetrados durante la última dictadura cívico-militar, por ejemplo, cruzando datos de diferentes instituciones públicas a los que los ciudadanos comunes no tienen acceso, o exigiendo que salgan a la luz los archivos militares.

Ante el eminente fracaso de su búsqueda, Prividera lleva la investigación audiovisual hacia nuevos causes. A través de entrevistas a familiares y antiguos compañeros de militancia de Marta Sierra, busca reconstruir el contexto previo al secuestro. Así, intenta entender el tardío interés de su madre por la política, sus motivaciones y su nivel de implicancia. En este marco, establece una crítica al accionar armado de los grupos guerrilleros y denuncia la responsabilidad de las conducciones de dichas agrupaciones armadas en el secuestro de los militantes que, como su madre, realizaban trabajos de superficie. También cuestiona, a lo largo del filme, el rol que la sociedad civil tuvo como sustento del accionar de las Fuerzas Armadas durante el golpe de Estado de 1976.

La estructura de *M* emula un libro. Abre con una pequeña introducción, a la que le siguen tres capítulos (‘El fin de los principios’, ‘Los restos de la historia’ y ‘El retorno de lo reprimido’) y un desenlace doble titulado ‘Epílogos’. Pero las referencias literarias no terminan ahí. Luego de los títulos, la película presenta una cita del libro *¡Absalom, Absalom!* de William Faulkner: "su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser. Una persona. Era una comunidad". Este fragmento brinda una de las claves de lecturas del filme, que no debe entenderse sólo como una obra personal de un director que busca rescatar su historia familiar sino también como una investigación que a partir del análisis de un hecho particular pretende entender el pasado reciente de Argentina.

Con su ópera prima Prividera busca mucho más que elaborar el duelo por la pérdida de su madre o satisfacer un deseo artístico. Hay una clara intención de generar e intervenir en los debates acerca de la representación del pasado reciente que se dan no solo en el ámbito cinematográfico sino también en el campo cultural y político

argentino⁶⁰. El documental propone una nueva mirada sobre la militancia de los años '70 que si bien se caracteriza por la crítica, también busca establecer un diálogo intergeneracional que permita comprender las razones de la derrota de un proyecto político. Esta reconstrucción implica, además, una dimensión ética: cuestionar las responsabilidades que le cupieron a cada uno en la historia. También supone un trabajo sobre lo reprimido, sobre las grietas discursivas que denotan la presencia de las heridas del pasado en el presente y denuncian el trauma irresuelto.

Para construir el filme, el cineasta trabaja sobre un campo de herencias fílmicas, fotográficas y teóricas vinculadas a la temática de la memoria, que asume y explicita. Los estantes de su biblioteca/filmoteca, reiteradamente mostrados en el documental, dan cuenta de algunas de sus fuentes de inspiración. Otras influencias, en cambio, son aludidas directamente a lo largo de la película.

Se trata de una película compleja, fragmentaria, que se aleja de las miradas tranquilizadoras acerca del pasado.

4.1 *M* y “sus hermanas”

Una de las reminiscencias más claras en *M* es al género policial, ya sea en su versión literaria como cinematográfica. La historia está narrada a partir del punto de vista del director que, a modo de detective, busca unir las piezas que le permitan resolver un interrogante: la desaparición de su madre y el contexto histórico que la hizo posible. La pesquisa de Prividera consiste en consultar los archivos oficiales sobre la dictadura, recorrer monumentos alusivos y ex centros clandestinos de detención (CCD), entrevistar incisivamente a familiares, amigos y antiguos compañeros de Marta Sierra, revisar material de o sobre el pasado reciente (notas periodísticas, documentación pública y materiales audiovisuales), hurgar entre los papeles personales de su madre (fotos, películas hogareñas, cartas y hasta una agenda) y leer bibliografía sobre la temática de la memoria y los años '70 en Argentina.

La cita al *cine noir* puede leerse además en varios elementos visuales: un piloto gris que acompaña al cineasta en su deambular por las calles de Buenos Aires y una pizarra de corcho que instala en su espacio de trabajo donde va colocando, cual

⁶⁰ Los numerosos galardones recibidos parecen confirmar que esta cáustica película ha sido bien recibida en el ámbito cinematográfico. Fue galardonada con los premios “Ernesto Che Guevara” a la mejor película latinoamericana y FIPRESCI en el Festival Internacional de Mar del Plata, “Runner-Up” en el Festival Internacional de Yamagata (Japón) y “Balance 2007” a la producción nacional en Pantalla Pinamar. También recibió la Mención Especial del Jurado en el Festival de Gijon (España) y la Mención Especial de la Academia en el Festival SANFIC (Chile).

investigador privado o policía, recortes de diario, papeles con nombres o referencias y un mapa que establece las conexiones entre las personas entrevistadas. Finalmente, otra evocación al género policial es el título del documental que remite a la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) dirigida por el director alemán Fritz Lang, uno de los referentes indiscutibles del cine negro⁶¹. En esa letra del título resuenan también una serie de palabras que refieren a las diversas líneas temáticas que desarrolla el documental: *M* de muerte, de madre, de Montoneros, de memoria.

Tal como sucedía en *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2001) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), en *M* el cineasta narra la historia desde una primera persona, asumiendo la subjetividad de su punto de vista. De hecho, de los tres documentales la obra de Prividera es en la que el director aparece más claramente delineado como un personaje, con tintes detectivescos. Pone el cuerpo delante de la cámara y, a través de su recorrido y encuentros con los diferentes entrevistados, va haciendo avanzar la historia. Acerca de esta decisión narrativa, el realizador señala que fue una cuestión que tuvo clara desde un primero momento: “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 porque si se investiga la ausencia de alguien, la presencia del cuerpo de uno está en el lugar de esa ausencia”, y agrega a continuación: “algunos de esos compañeros de mi madre ni siquiera me estaban hablando a mí sino que uno es como un médium: te abrazan como si te conocieran, aunque no te ven desde que tenías cinco años; están abrazando esa ausencia” (Kairuz, 2007).

Mientras en *Los rubios* y *Papá Iván* el acento está puesto en la historia personal más que en el contexto histórico que la hace posible, en *M* la ecuación cambia. La historia personal y el entramado social donde se ancla la misma tienen casi igual peso en la película de Prividera. Sobre esta cuestión, el director señala: “el tránsito al proyecto colectivo que es el cine tenía que ver para mí con que esa historia no era sólo mía, y que tenía sentido investigarla y romperse el alma sólo si tenía un destino público.

⁶¹ La referencia no se limita solo al nombre sino también al mensaje último de la película de Lang. En el filme un asesino de niñas tiene atemorizada a toda la ciudad. La policía lo busca intensamente, deteniendo a cualquier persona mínimamente sospechosa. También va tras sus huellas un grupo de delincuentes, cansados de las persecuciones que están sufriendo por culpa del asesino. “El monstruo termina siendo mucho menos el asesino serial que interpreta Peter Lorre, que esa comunidad que finalmente sale a lincharlo”, comenta Prividera acerca de esta película durante una entrevista, y agrega: “lo que dice Lang es que el monstruo está presente en todos. Etimológicamente es aquello que se sale de lo normal, pero en realidad el monstruo es el tipo más normal del mundo, o lo que esconde la aparente normalidad. Lo que puede esconder el Estado, o una organización armada” (Kairuz, 2007). Tal como veremos más adelante, esta tesis es retomada en *M* a partir de la alusión al trabajo de Hannah Arendt *Eichmann en Jerusalén* (Arendt, 1967).

No quería una película para ver a solas el domingo en mi casa, como una *home movie*. Tenía que encontrar la conexión entre la historia personal y una historia social” (Kairuz, 2007).

La investigación sobre su madre parece ser el modo que el cineasta encuentra para plantear su opinión sobre cuestiones más generales que le preocupan. Además de entender y hacer pública la historia, el filme también encarna un reclamo a la sociedad para que se haga cargo de su historia (Kriger, 2007b). En esta línea parece reflexionar Emilio Bernini cuando plantea que “la condición contemporánea del documental parece residir en aquello que documenta de modo desviado, cuando sus propios objetivos son otros” (2004: 46).

Nicolás Prividera construye un personaje de sí mismo que parece no tener fisuras. A diferencia de lo que sucedía en sus películas “hermanas”, en las cuales en diversos momentos las directoras planteaban incertezas, dudas o temores, en *M* el director no vacila ni modifica sus ideas a lo largo del tiempo. Es posible que esto sea en función de los objetivos políticos que persigue el cineasta. Esta cuestión sumada a diferentes opciones estéticas (como la prescindencia de música o voz en *off*), dan como resultado un relato que apela a la reflexión y a la crítica más que a la identificación afectiva. Al respecto el director es tajante: “mi intención era limpiar a la película de todo rastro de psicologismo, salir de la cuestión personal. Lograr que el espectador se sienta implicado, y no como mero testigo de una catarsis que en nada le atañe sino más bien todo lo contrario” (Belaunzarán, 2007). Detrás de los cuestionamientos a los entrevistados y de la explicitación constante de su opinión sobre diferentes temas, se adivina una intención persuasiva hacia los espectadores por parte del autor.

A pesar de las distancias estéticas y políticas, la alusión a *Los rubios* es constante, sobre todo, en las entrevistas que le realizan al director de *M*. Si bien Prividera critica, en la misma línea que Martín Kohan, el extremo subjetivismo del planteo del filme de Carri y el desinterés por los testimonios y por la historia⁶², le reconoce dos méritos: su innovador tratamiento narrativo, que dejó en evidencia que el “hartazgo que había generado el cine sobre la dictadura no se debía a que ya estuviera todo dicho sino a que lo que se venía diciendo había terminado por convertirse en un discurso fosilizado”, y la

⁶² Vinculado a esta cuestión, Nicolás Prividera plantea durante una entrevista: “ese es uno de los aspectos en los que yo disiento con otras películas que tratan este tema con un tono más posmodernista, como si lo único que nos quedara fuera el lamento personal y subjetivo por la (propia) historia perdida. Porque si bien creo que no hay una Historia y una Verdad absolutas, como nos enseña la derrota de los dogmatismos revolucionarios, eso no significa que uno no deba hacer el intento de buscarlas” (García, 2007: 34).

originalidad de su propuesta que supone “la posibilidad de armar una historia con restos; aunque sea la historia de la dificultad de articular una historia” (Kairuz, 2007). De hecho, *M* recupera de *Los rubios* el modo fragmentario y discontinuo de narrar. La cita se hace explícita, además, en varias tomas que dejan ver la tapa de la película de Carri sobre los estantes de la biblioteca de Prividera. O cuando, al comienzo del segundo capítulo, vemos una sucesión de tomas del afiche de *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), obra audiovisual que Albertina Carri recuperaba en su documental personal.

El último documental autobiográfico dirigido por un hijo de desaparecidos es, de las tres obras analizadas en el presente trabajo, la que más dialoga con el corpus de películas sobre la dictadura. Autoconsciente de su herencia cinematográfica, Prividera cita y discute con varios de aquellos filmes y con otras obras emblemáticas de la historia del séptimo arte. Las referencias fílmicas, como así también las citas teóricas que se deslizan a lo largo de la obra, la encuadran en determinada tradición de pensamiento y refuerzan la idea de un argumento sólido que vale la pena ser escuchado.

De (*h*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001) Prividera retoma la idea de utilizar una inicial como título del filme y la referencia visual al Río de La Plata. De *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1984), la actitud inquisitiva para con los entrevistados y el piloto que lo acompaña en sus recorridos (que también recuerda a *Yo no sé que me han hecho tus ojos* de Lorena Muñoz y Sergio Wolf). La utilización de carteles que irrumpen a lo largo de *M* remite al cine de Jean-Luc Godard y a *La hora de los hornos* (Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, 1968), obra emblemática del cine político argentino⁶³.

En el documental *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2002)⁶⁴, por otra parte, aparecen varias tomas similares a los *travelling* que recorren en *M* la casa del director. Ambos documentales comparten, además, la decisión de incorporar películas hogareñas sin aditamentos musicales (tendientes a manipular los sentimientos en el espectador).

⁶³ En los estantes de la biblioteca del director también reconocemos imágenes de otras dos películas del cine político: *Trelew, la fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004) y *L'aveau* (Costa-Gavras, 1970). Respecto del cine sobre la dictadura, en varias entrevistas el director rescata, además de las películas ya señaladas, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), por los problemas de representación que plantea.

⁶⁴ La obra de Laura Bondarevsky es sobre la historia de varios integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. de Argentina, Uruguay y Perú. La película pone en evidencia los parecidos de las historias y de la dinámica de los grupos a pesar estar anclados en geografías diferentes. También da cuenta de regímenes dictatoriales que no se dieron de manera aislada sino como parte del Plan Cóndor que afectó a todo el Cono Sur.

Prividera también retoma en su obra audiovisual el ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto, cuando proyecta su figura sobre diversas fotos de su madre generando una imagen “imposible” que los muestra juntos, ambos de la misma edad. Dicho trabajo era abordado, a su vez, en *H.I.J.O.S, el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002).

A pesar de no estar temáticamente vinculada, *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941)⁶⁵ es la película más recurrentemente citada en *M*. Incluso la primera escena del filme de Welles es mostrada directamente en un televisor al minuto veintiuno del documental. De esta obra, Nicolás Prividera retoma numerosos elementos estéticos y narrativos: las tomas recurrentes de alambrados y carteles de “Prohibido pasar”, los reflejos y la reconstrucción del pasado de una persona a través de diversos testimonios. También recupera su mensaje más profundo, la imposibilidad de reconstruir la trayectoria de una persona una vez que ésta ha fallecido. Tal como plantea Welles, Prividera sabe que a pesar de que recorra los mismos lugares o converse con personas que conocieron a su madre, nunca podrá unir todas las piezas.

4.2 Las piezas del rompecabezas

En el afiche promocional de la ópera prima de Prividera aparece la letra M impresa en una pieza de un juego de encastre (rasti). El director da cuenta así de un relato edificado a partir de diversos fragmentos⁶⁶.

Entre los numerosos materiales que constituyen el documental podemos enumerar entrevistas a familiares, amigos y compañeros de Marta Sierra; material de archivo público utilizados para contextualizar la historia (fragmentos sonoros y audiovisuales de discursos o declaraciones de Jorge Rafael Videla, Juan Domingo Perón y Jorge Zorreguieta); material de archivo privado (cartas, documentos privados y fragmentos de películas familiares); fotografías en blanco y negro de Marta Sierra y su familia; recortes de diarios; fragmentos del emblemático filme *El ciudadano* (Orson Welles,

⁶⁵ El ciudadano Kane es la historia de Charles Foster Kane, un magnate de la prensa estadounidense que muere en su mansión luego de pronunciar la palabra “Rosebud”. A partir de que la situación de su muerte se hiciera pública, un periodista decide investigar su vida privada con el objetivo de descubrir el significado de esa misteriosa palabra. Para ello entrevista a la ex mujer, amigos y empleados del magnate, que le aportan diferentes perspectivas y datos sobre su vida. Sin embargo, no logra resolver el enigma. Al final del filme la cámara muestra en el sótano de la mansión, junto a otros trastos viejos, un trineo de cuando Kane era niño que tiene la palabra “Rosebud” grabada. A continuación, esa tabla de madera, que simboliza el único momento de la vida en que Kane fue feliz, es arrojada al fuego por unos empleados que hacen limpieza en el lugar.

⁶⁶ “A ver cómo armo el rompecabezas”, se pregunta una ex-compañera de trabajo de Marta Sierra al comienzo de una entrevista.

1941) y citas de obras teóricas vinculadas a la temática de la memoria o literarias (*¡Absalom, Absalom!* de William Faulkner, *Eichmann en Jerusalén* de Hannah Arendt, *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro y *Perón o muerte* de Silvia Sigal y Eliseo Verón).

Estos elementos narrativos están articulados a través de imágenes donde vemos al director desarrollando diversas tareas vinculadas a su investigación: navegando en Internet o leyendo mails en la computadora, trabajando en su oficina, conversando con su hermano, visitando monumentos o diversos “lugares de la memoria”, caminando por las calles porteñas, etc. La cámara lo acompaña de cerca, lo muestra en planos cortos, incluso por momentos adopta su punto de vista a través de tomas subjetivas que nos hacen sentir en su piel. Acerca de esta cuestión, el director indica: “se podría decir que utilizo un ‘estilo indirecto libre’, en el que la cámara a veces está por encima de mi hombro, expresando mi punto de vista, y en otros en un lugar externo, adoptando el del espectador. Es decir que habría un desplazamiento entre la primera y la tercera persona, en la que el espectador a veces se identifica conmigo y en otras se distancia, pudiendo no compartir mi posición” (García, 2007: 32).

M da cuenta de la pesquisa realizada por Nicolás Prividera a través de un montaje elíptico. En vez de estar narrada linealmente, la película presenta saltos temporales, idas y vueltas. El ordenamiento de los materiales está hecho en función de las ideas que el director quiere desarrollar, más que de la cronología de la investigación. También hay saltos de continuidad (o *jump cuts*) durante las entrevistas, que evidencian la manipulación de los testimonios por parte del director en pos del discurso que él quiere emitir.

Además del tipo de montaje discontinuo, una clara reminiscencia al cine de Jean-Luc Godard es la utilización de carteles que irrumpen a lo largo del filme. Los mismos destacan fragmentos de discursos extraídos de algunos testimonios. Lo curioso es que éstos aparecen antes de que los escuchemos de la boca de los entrevistados, están fuera de contexto, generando un efecto extraño que multiplica sus sentidos. Los textos que aparecen sobreimpresos en pantalla subrayan expresiones sobre las que el director busca llamar la atención. Algunas refieren a las heridas del pasado que perduran en el presente como síntomas de la historia. Otras denuncian formas fosilizadas de la memoria. La metodología de Prividera se acerca a la escucha psicoanalítica, subrayando las repeticiones y las marcas del pasado en el discurso.

Entre las opciones autorales se destaca, además, la ausencia de música y de voz en *off*, tan característica de los documentales narrados en primera persona. “Así como no hay música porque la música siempre te dice lo que tenés que sentir, creo que la voz en *off* te dice lo que tenés que pensar. Y yo no tenía que decirle al espectador qué pensar, bajar línea sobre los personajes, sino permitir que cada cual fuera armando su propio rompecabezas” (Kairuz, 2007), explica Prividera al respecto.

Otro recurso utilizado es la incorporación trozos de películas hogareñas (registradas en Súper 8) donde vemos a Marta Sierra eternamente joven. Ocasionalmente la acompañan su hijo Nicolás, amigos o familiares. A través de estas imágenes descubrimos su rostro, contextura física y gestos. Conocemos a una Marta que nunca vimos y que ya nunca conoceremos. Acerca de la decisión de incluir estos fragmentos fílmicos en el documental, y volver públicos los archivos privados, el cineasta apunta: “el cine es el arte fantasmático por excelencia y nos devuelve esos fantasmas en toda su dimensión. Una cosa es ver fotos en blanco y negro y otra es encontrar los gestos, los movimientos de esa persona. Nos la devuelve, de algún modo, viva” (Ranzani, 2007). Estos momentos tienen una función emocional más que explicativa. Nos brindan una imagen vital de Marta Sierra, dando cuenta de una época y de un clima personal, a la vez que denuncian su actual ausencia. Funcionan dentro del relato a modo de *flashback*, poniendo es escena los pocos recuerdos que Prividera conserva de su madre (Guarini, 2009: 273).

Detrás de estos registros hogareños adivinamos un ojo enamorado. “Sentí que estaba trabajando sobre la mirada de otro. En este caso, la mirada de mi padre registrando a mi madre y, de alguna manera, construyendo con eso mi propia mirada que es la película” (Ranzani, 2007), explica el cineasta acerca de la tarea de selección e incorporación de las películas familiares en el filme. Paradójicamente, ésta es prácticamente la única manera en que participa el padre del director en el documental. A pesar de ser una fuente ineludible de información para reconstruir la historia de Marta Sierra, no es entrevistado en la película y solo es aludido difusamente por algunos testimonios. A diferencia de Guido, el hermano menor del realizador, que lo acompaña a lo largo del documental, el padre es uno de los grandes ausentes. Como espectadores percibimos un conflicto latente al respecto, que el filme no termina de explicitar. Nicolás justifica este vacío diciendo: “mi padre, como otros personajes, eligió no aparecer en el filme. Eso al principio me preocupaba, pero luego entendí que esas ausencias eran sintomáticas de lo que estaba tratando de decir, y por lo tanto no

funcionaban como vacío, sino -precisamente- como ausencias. Y no es lo mismo el vacío que la ausencia” (Roza, 2007).

Volviendo a los elementos narrativos, otro de los grandes ejes a partir del cual se construye el relato son las entrevistas a personas que conocieron a Marta Sierra, que van apareciendo entremezcladas⁶⁷. Por medio de ellas el director no busca construir un todo coherente, sino dejar en evidencia las fisuras. Algunos testimonios van en la misma línea y se complementan, y otros se contradicen abiertamente⁶⁸. El modo de registro de los encuentros es similar a lo largo de prácticamente todo el documental. La cámara por momentos toma al entrevistado en primer o primerísimos primeros planos, a veces incluye también al director y, más raramente, muestra solo al director. Durante las entrevistas reiteradamente se insertan en pantalla fotografías, recortes de diarios o fragmentos de Súper 8 ilustrativos sobre lo que se está diciendo. Es para destacar el lugar central que Prividera le da en el montaje a sus propios argumentos o a los cuestionamientos que recurrentemente realiza a quien está frente suyo. Su punto de vista se evidencia, además, en el montaje de las entrevistas, donde deja hablar más a unos que a otros.

Además de los testimonios anteriormente referidos, Nicolás Prividera mantiene intercambios con diversas personas a lo largo de su peripecia que no encuadran en el formato clásico de las entrevistas. En la primera parte (“El fin de los principios”), el cineasta deambula por diversos organismos de derechos humanos y va dialogando con distintos empleados que lo atienden. Al igual que sucedía con las entrevistas, en estos momentos el director elige estar frente a cámara y lo vemos en pantalla conversando con las personas. El registro es espontáneo. Se subraya así el modo performativo de la obra, que se va haciendo al andar.

Así mismo, el documental incluye dos monólogos que se presentan encubiertamente como charlas entre Nicolás y Guido Prividera, en los que el director explicita su punto de vista sobre algunos temas. Las dos situaciones parecen correrse del

⁶⁷ Solo algunos de los entrevistados son identificados con nombre. Prividera encuentra originales maneras para presentarlos: dejando escuchar, previo a la entrevista, un mensaje telefónico donde la persona dice su nombre; escribiendo el nombre del entrevistado en una pizarra mientras oímos su voz, entre otros recursos. De la mayoría de los testimoniantes, en cambio, no conocemos el nombre ni el vínculo que los une al director o a su madre, si bien en algunos casos podemos deducirlo por el contexto. Recién en los títulos finales aparece el listado completo de entrevistados, con nombre y apellido.

⁶⁸ Esta cuestión resulta patente, por ejemplo, en lo tocante al nivel de implicación política de Marta Sierra, una de las grandes incógnitas que plantea la obra. Mientras algunos entrevistados aseguran que su militancia (en ATE y en la escuela de alfabetización) no estaba encuadrada en agrupación alguna, otros sostienen que pertenecía a la Juventud Trabajadora Peronista (JTP), y otros dan por sentado su vínculo con Montoneros.

registro documental, por lo artificioso de la puesta en escena. La acentuación de las palabras, los gestos y las largas pausas del cineasta, así como también los largos silencios de su hermano hacen sospechar que se trata más de un *acting* que de conversaciones cotidianas entre dos hermanos.

Finalmente, es interesante analizar el profuso uso fotográfico que realiza el filme: desde fotos familiares, que retratan a Marta Sierra en diversas situaciones cotidianas, hasta un montaje de fotos carnets que da cuenta del cambio de su aspecto físico a lo largo del tiempo. Además de la cita al trabajo fotográfico de Lucila Quieto, otro ensayo fotográfico aludido en *M es Buena memoria* de Marcelo Brodsky⁶⁹, cuando el director redondea los rostros con una fibra y escribe los nombres de los compañeros de militancia más allegados a Marta Sierra que aparecen en una fotografía. Al igual que sucedía con las películas citadas en el filme, con estas referencias el director reconoce una herencia de trabajos fotográficos sobre la memoria, y enmarca su obra en la misma línea.

4.3 *Las partes del todo*

Como señalamos anteriormente, *M* está compuesta de diferentes partes, cada una de ellas desarrolla temas y tiene tratamientos audiovisuales bastante diferenciados: una introducción, tres capítulos titulados respectivamente ‘El fin de los principios’, ‘Los restos de la historia’ y ‘El retorno de lo reprimido’; y un cierre nominado ‘Epílogos’. A continuación, analizaremos cada uno de los segmentos, deteniéndonos en algunos momentos destacados.

La introducción es breve, dura menos de dos minutos durante los cuales el director brinda algunas pistas acerca de qué tratará el filme. Abre con la cita de William Faulkner⁷⁰, anteriormente referida, sobre un fondo negro. A continuación oímos el sonido de un avión despegando mientras vemos una imagen de un alambrado con el Río de la Plata de fondo. El foco pasa de los alambres al río⁷¹. Las tomas del río se funden con la de un televisor que en su pantalla muestra una lluvia de puntos en blanco y negro.

⁶⁹ En este ensayo el fotógrafo rescata antiguas fotos escolares donde aparece junto a sus compañeros de grado del Colegio Nacional de Buenos Aires. Sobre las mismas va haciendo círculos y escribiendo comentarios a mano acerca del destino final o la vida actual de cada uno de ellos.

⁷⁰ "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".

⁷¹ Estos planos remiten explícitamente al comienzo de *El ciudadano Kane* donde la cámara, luego de mostrar un cartel de que dice “No atravesar”, realiza un *travelling* ascendente, pasa por encima de un alambrado e ingresa la mansión donde habita Charles Foster Kane, personaje en torno al cual gira la historia.

A continuación oímos diferentes fragmentos de testimonios que la cámara acompaña con un *travelling* hacia atrás por la casa del director hasta detenerse en su espacio de trabajo: “(...) años me pregunté por qué a ella sí y a mí no, por ejemplo, y me lo sigo preguntando”; “(...) Al contrario, si era montonero mejor porque se necesitaba mucha gente. Yo no me metí de casualidad”; “Marta y yo habíamos sido seleccionados para ser muertos. Yo todavía al día de hoy me pregunto quién carajo pagó para matar a una compañera inocente como ella...”; “(...) estaba muy entusiasmada, muy fichada al final por ese entusiasmo, que no tuvo ningún cuidado. Eso es lo que yo pienso, eso es lo que yo creo, mi modelo es ése, yo me lo armé así”. Mientras oímos la última frase la cámara se detiene sobre una fotografía en blanco y negro donde aparece Nicolás de pequeño acompañado de su madre. La imagen se funde sobre una ficha plástica de un juego de encastre que tiene grabada la letra que da nombre al filme. Seguidamente, vemos un fragmento brevísimo de película Súper 8 donde aparece Marta Sierra de perfil, tomada en contraluz.

Con imágenes del Río de la Plata, tumba simbólica de gran cantidad de desaparecidos que encontraron muerte en sus aguas; con tejidos que parecen buscar evitar el avance de la cámara sobre un tema incómodo; con la imagen de una ficha que da cuenta de fragmentos de una historia que hay que reconstruir; y con testimonios que dejan resonando en la cabeza del espectador las palabras Montoneros, Marta y muerte. Así empieza Nicolás Prividera su documental autobiográfico.

El fin de los principios

A los dos minutos y medio, leemos en letras negras sobre la pantalla blanca “1.El fin de los principios”. Ése es el nombre del primer capítulo, que se desarrolla hasta los veintiséis minutos, e introduce al espectador en la historia. Durante este lapso se presentan dos situaciones bien diferenciadas. Por un lado, dos entrevistas que le realizan al director y que, indirectamente, dan cuenta de los pormenores de la historia. También representa el modo en que éste elige presentarse como protagonista del filme y dejar en claro sus opiniones acerca de ciertos temas.

El otro gran eje del capítulo es la peregrinación del cineasta por diversas instituciones públicas y organismos de derechos humanos en busca de nuevos datos que le ayuden a esclarecer el destino final de su madre. Recorre así la Asociación Trabajadores del Estado (ATE), la Casa de la Memoria y la Vida en la ciudad de Morón, el Archivo Nacional de la Memoria y el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS),

conversando en cada lugar con diversos empleados que intentan ayudarlo. En ese marco, plantea la dificultad que encuentra para elaborar un mapa completo de lo que fue la represión en la zona oeste de Buenos Aires, por lo compartimentada que está la información entre los diferentes organismos. “En el caso particular mío, qué puedo hacer: Ver qué centros funcionaban, dónde pudo haber estado y ver quién estuvo detenido en esa misma época que la pueda haber visto en algún centro. Ahora ese trabajo que no es tan complicado en un punto, si el cruce no está, es imposible”, le dice Nicolás a una empleada de la Casa de la Memoria y la Vida. También realiza una crítica explícita al accionar del Estado y los organismos derechos humanos, a los que deja entrever como instituciones burocratizadas. A pesar del esfuerzo, la búsqueda resulta infructuosa.

Además, en esta parte del filme se presentan dos personajes que son centrales en la historia: Guido Prividera y Jorge Zorreguieta. Con una personalidad retraída y conciliadora, Guido funcionará a lo largo del filme como contrapunto al discurso firme y encendido de su hermano. La figura de Zorreguieta, por su parte, se enarbolará como un caso testigo de lo que fue la connivencia civil durante los gobiernos de facto. Participación de civiles que el director, a lo largo de todo el filme, insta a denunciar.

A continuación, repasemos algunos de los momentos más interesantes de este primer capítulo.

En la primera escena la pantalla muestra una sala con una amplia biblioteca repleta de libros. Suena un teléfono y atiende Nicolás Prividera. Lo llaman de un programa de radio para hacerle una entrevista. La periodista que pregunta acerca de las denuncias presentadas por él y su hermano contra Jorge Zorreguieta es Magdalena Ruiz Guiñazú. El director narra las circunstancias del secuestro de su madre. Durante la entrevista define su reclamo como un derecho a la información y afirma: “lamentablemente hay que activarlo a nivel personal (...) cuando la represión fu generalizada, fue sobre el cuerpo social”.

A lo largo de la charla aparecen intercaladas tomas que muestran tapas y notas de diarios que hacen referencia a la causa judicial que involucra a Zorreguieta. También vemos una imagen del director sacando una caja de un viejo baúl, revisando viejas fotografías familiares y fotos carnets de su madre.

Seguidamente, se presenta otra entrevista, esta vez con un medio extranjero. La acción se desarrolla en el mismo living pero ahora los entrevistados son dos: Nicolás y Guido Prividera. La periodista le pregunta al menor de los hermanos cómo influye la

desaparición de su madre en su vida. Éste duda, luego ensaya una respuesta en la que hace referencia al contexto de incertidumbre en el que creció y a la imposibilidad de ponerle palabras a ese sentimiento. Su hablar es pausado, lleno de silencios e incertezas. A su turno el mayor, que minutos antes pretendía responder en lugar de su hermano, habla con seguridad y lleva el eje de la charla de lo particular a lo general: “era otra vida posible, como lo fue también otro país posible. (...) Nosotros tal vez seamos más conscientes porque nos ha tocado de modo personal. Pero hay toda una generación desaparecida y seguramente eso ha cambiado la fisonomía de la Argentina”. A continuación interpela: “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 que podamos decir que vivimos en una democracia real y en una república verdadera”.

Esta tensión entre la historia personal y la memoria social, que recorre toda la obra, también se vislumbra en otro tramo de la charla en la que la entrevistadora le pregunta a Nicolás: “¿Estás enojado?”. “Por supuesto que estoy enojado”, responde encendido el cineasta, y agrega: “y creo que todos deberíamos estar enojados. Esta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que me hicieron”⁷².

Tal como señalamos anteriormente, el modo que elige Prividera para adentrarnos en su historia no es casual sino que es una puesta a través de la cual busca prestigiarse a sí mismo en el imaginario del espectador. Respecto de la primera entrevista, Lorena Verzero señala algo que es interesante y que puede hacerse extensivo al otro reportaje también: “hay en la escena una doble búsqueda de reconocimiento: una dada por la voz de Ruíz Guiñazú y otra por la biblioteca que cubre la pared de fondo. En este juego se pone de manifiesto la conciencia política del filme, que lleva adelante una búsqueda individual en el terreno del espacio público” (2009: 199). La autora también sostiene que hay un juego retórico en el hecho de enunciar que cada uno debe activar las causas e investigar el destino de sus familiares desaparecidos de manera individual y, por el otro, hacer una película sobre la propia pesquisa que tiene como destino último la esfera pública. “El hecho de hacer pública su búsqueda la instala en un plano colectivo, donde funcionará como metonimia de muchas otras búsquedas o, al menos, podrá generar debates, que en sí mismos son productivos para los trabajos de memoria” (2009: 199), escribe Verzero.

⁷² En una nota con motivo del estreno del filme Nicolás Prividera señala respecto de este fragmento del documental: “donde dije que estaba enojado y que todos tendríamos que estar enojados, debería haber dicho indignados. Es que el enojo es individual; la indignación es colectiva” (Kairuz, 2007).

Este doble objetivo, de presentarse como un interlocutor empapado en el tema y desarrollar una tarea pedagógica para con el espectador, se evidencia en otro tramo del documental. Prividera conversa con la periodista extranjera sobre las responsabilidades que le caben a los civiles que acompañaron el golpe de Estado de 1976. Su hermano escucha silencioso detrás. De repente, saca de un estante de la biblioteca el libro *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal* (Arendt, 1961), de Hannah Arendt, y desarrolla los argumentos del mismo, trazando un paralelo con los dirigentes argentinos que fueron partícipes de la última dictadura militar. El director señala que, hasta la aparición del libro de Arendt, siempre se había visto al Nazismo como la obra de seres monstruosos, detestables. Sin embargo el régimen se sostuvo a partir de la labor de muchos técnicos que no respondían a estas descripciones y hasta podían ser buenas personas en su esfera íntima. “Pero esos labores técnicos sostenían el régimen, eran parte también de las políticas de Estado. O sea, no estaba separado, era el mismo gobierno”, señala el cineasta. Y en otro momento sostiene: “la represión al ser burocrática, al ser partimentada y al hacer que todos de algún modo participaran (aunque sea callándose la boca y mirando para otro lado), era un intento de que las culpas se diluyeran y se lavaron entre todos”.

Intercalada con esta escena aparecen imágenes del director visitando una muestra de la artista Dolores Zorreguieta, hija del ex Subsecretario de Agricultura y Ganadería. Las obras son monstruosas, parecen fetos o seres malformados. Sirven para ilustrar el desarrollo argumentativo de Nicolás Prividera, que escuchamos mientras vemos las imágenes.

Otra escena interesante se desarrolla en ATE (Asociación Trabajadores del Estado), donde el director se acerca buscando el nombre de Marta Sierra en una placa en homenaje a los desaparecidos colocada en el sindicato. Allí se da una situación con ribetes cómicos, cuando conversa con un empleado del lugar frente al monumento conmemorativo. Se trata de una obra compuesta de varillas, el hombre señala pícaramente: “algunos dicen el monumento a los palitos chinos”. Originalmente toda las barras estaban fijadas menos una que, al estar suelta, producía un sonido de cencerro, simbolizando un llamador a la memoria. “Los días de mucho viento era un ruido que no era una cosa que te convocaba sino que ya terminabas mirándolo con mala cara. Entonces hubo que fijarlo”, le cuenta el empleado a Nicolás que lo escucha risueño, y agrega, como justificando la situación: “igual los días de viento hay como una

cosita...”. La anécdota funciona dentro del filme como una metáfora de la fosilización de la memoria, que el director critica.

En el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) también se sucede un diálogo que vale la pena retomar. En determinado momento de la charla entre Prividera y la empleada que lo atiende, éste le pregunta: “¿Pero nadie investigó la relación entre los responsables civiles y militares en cada área?”. La empleada le sonríe con mordacidad, luego le dice: “no quedaron papeles. Seguramente hay, pero mientras los militares no abran los archivos no pasa nada”. “¿Ellos tienen que abrir los archivos?”, le replica sorprendido el cineasta. “El Estado hasta ahora ha hecho lo que ha podido hasta acá”, responde la mujer, y agrega más adelante: “veremos, a ver si lo lográs”. “¿Yo?”, contesta riendo Nicolás. “Porque nosotros no hemos podido”, le dice la mujer: “tendríamos que volver a intentarlo, pero que es muy difícil, es muy difícil”.

Al incluir esta escena el realizador busca denunciar cierto estancamiento en el desempeño de los organismos de derechos humanos, otrora actores protagónicos en la búsqueda de verdad y justicia. La misma se complementa con una conversación que aparece a continuación en la que la empleada le dice al director que con la denuncia a Zorreguieta, por primera vez, empezó a investigarse la responsabilidad de los actores civiles en la desaparición de personas durante la última dictadura en Argentina. “Sentamos precedente”, dice Prividera, sonriendo con satisfacción.

Si por un lado a través de estos fragmentos el director pretende instalar el tema que le preocupa, la responsabilidad de los actores civiles dentro del gobierno militar, por el otro, le sirven para presentarse como un héroe solitario llevando a cabo una proeza en un contexto anquilosado. Esta escena y las primeras de los reportajes deben ser vistas como el modo en que Nicolás Prividera elige presentarse en el ámbito público. Al respecto Lorena Verzero señala algo con lo que coincidimos: “ la acentuada necesidad de mostración de su propia búsqueda y (...) la aparente falta de reconocimiento social le resta verosimilitud a su acción, insertándola en un nivel de espectacularización prescindible en una coyuntura político-social que, a diferencia de lo que ocurría en la década anterior, auspicia este tipo de tareas” (2009: 199 y 200).

Otra cuestión interesante para analizar son las frases sobrepuestas en la imagen que aparecen a lo largo de este capítulo, dando forma a un recurso narrativo que se repetirá durante todo el documental. El primero de los carteles emerge mientras un equipo de audiovisual graba a Nicolás y Guido Prividera mirando antiguas fotografías familiares. Se trata de un plano cerrado en el que vemos el rostro de los dos hermanos y

una cámara que los está registrando. Sobre esta imagen se imprime en pantalla el texto “Nada que ver”, primero en letras mayúsculas caladas sobre una máscara negra y luego directamente en letras negras sobre la imagen. La cámara que graba esta situación de registro hace un *zoom out*, alejándose, como subrayando el sentido del texto. En este contexto, la frase parece tomar forma en torno a una advertencia, a un “no te metas”. Sin embargo, cuando varios minutos más adelante descubramos la fuente original del fragmento, la misma cobrará otro sentido.

Un televisor, que aparece duplicado a través del reflejo en un espejo, muestra un video donde se ve a Jorge Zorreguieta desfilando en un auto junto a Jorge Videla. La imagen se repite una y otra vez. La cámara la toma en planos cada vez más cerrados. Sobre este material de archivo escuchamos un audio de una declaración de Zorreguieta en la que sostiene que no es responsable de la desaparición de Marta Sierra porque fue designado Subsecretario de Agricultura varios días después de sucedida la misma. “Esa pobre señora, que desapareció el 30 de marzo, no tiene *nada que ver* conmigo”, dice el ex funcionario. Si en un primer momento la frase del sobre impreso parecía subrayar un impedimento o una prohibición para avanzar en un tema espinoso, en este contexto el sentido toma otro rumbo y se relaciona con la refutación, por parte de Zorreguieta, de los cargos que se le imputan. Es también la inversión de la expresión “algo tuvo que ver” o “algo habrán hecho”, con que se justificaban los secuestros y las desapariciones de personas en el marco de la última dictadura (Aguilar, 2007: 180).

En otro momento del capítulo, mientras vemos al director caminando por la calle, se imprime en pantalla la oración: “Van dando vuelta el recuerdo”. En este contexto, la frase parece acentuar la idea de una rememoración continua acerca del pasado trágico por parte del hijo de Marta Sierra. Cuando más adelante en el filme el cineasta visite el Archivo Nacional de la Memoria, se revelará la fuente de dicho texto. Se trata de una declaración que le hace al realizador audiovisual una de las empleadas: “Nosotros trabajamos sobre los vistos de los liberados. Los años le van dando vuelta el recuerdo. Te dicen una cosa. Después vienen y te dicen: ‘¿Pero yo te dije eso?’”. El recuerdo del pasado vuelve una y otra vez a la memoria de sus protagonistas, es recurrente, pero a la vez, tal como plantea Maurice Halbwachs, es dinámico, se modifica a través del tiempo.

El segmento final de “1. El fin de los principios” muestra al protagonista recorriendo la Plaza de Mayo. Prividera recorre la zona. Mientras oímos un fragmento, leído por Jorge Videla, del primer comunicado emitido por la Junta Militar tras la toma del poder en marzo de 1976. El audio se interrumpe cuando un policía detiene a

Prividera y le advierte que no puede filmar ahí sin autorización. Así termina el primer capítulo de *M*, subrayando una vez más las trabas para acceder a la verdad que Prividera va encontrando a su paso.

Los restos de la historia

El siguiente capítulo se titula “2. Los restos de la historia” y tiene un tratamiento diferente. A lo largo de sus cuarenta y cinco minutos de duración el director se corre del centro de la escena y la historia se vuelve un relato coral acerca de circunstancias previas al secuestro de Marta Sierra. En los encuentros con los amigos, familiares y ex compañeros de su madre, Nicolás Prividera busca recabar información, preguntando a sus entrevistados, pidiéndoles precisiones y también cuestionado algunos de sus planteos. Su voz deja de ser omnipresente, y la película se abre a nuevas perspectivas.

Algunos entrevistados son individualizados: Isabel Gómez, una amiga íntima de Marta Sierra; Antonia, una empleada del INTA; o “Marquita” y Graciela, dos hermanas que trabajaban en INTA y participaban en el sindicato junto a Marta. La vinculación entre el director y otras personas que ofrecen testimonio las deducimos por contexto, como es el caso de su tía y abuela paternas. Ante la ausencia de las voces del padre o familiares de la madre, los dichos de estas dos mujeres configuran la “versión familiar” acerca del secuestro y el contexto en el que tuvo lugar. Muchos otros entrevistados quedan desdibujados dentro del grupo de antiguos compañeros de Sierra: integrantes del sindicato y hasta un ex alumno de ella en la escuela de alfabetización.

Además de recabar testimonios, el cineasta visita el INTA y allí, junto a ex compañeros de Marta Sierra, participa de una reunión de miembros actuales del sindicato y recorre el lugar donde trabajaba su madre, un monumento en homenaje a los desaparecidos y el jardín al que asistía de pequeño. Durante este capítulo también transita algunos lugares emblemáticos de la historia argentina: la Plaza de Mayo, el Centro Clandestino de Detención conocido como “El atlético” y el cementerio de Recoleta⁷³ donde visita, entre otros, el mausoleo de Pedro Eugenio Aramburu. Acerca estas imágenes de la necrópolis porteña, Gonzalo Aguilar propone que, “con fuerza pedagógica, todo este recorrido muestra el estatuto del lenguaje histórico en una sociedad en la que ha sido falsificado sistemáticamente con una monumentalización que a otros, como a su madre, no se les ha otorgado” (2007: 180).

⁷³ Este espacio, con todas las connotaciones históricas y simbólicas que encierra, será el eje del siguiente trabajo del director: *Tierra de Padres* (Prividera, 2011).

Durante este capítulo, además, vemos al director leyendo bibliografía alusiva a izquierda peronista que parece ser, de algún mudo, una sugerencia de lecturas para el espectador. En concreto, se lo ve hojeando *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70* de Pilar Calveiro (2005). Un plano detalle deja ver un fragmento subrayado del libro que dice: “Es necesario escrachar, poner en evidencia, impedir el disimulo de quienes se hacen los desentendidos en relación con las responsabilidades que le cupieron”. En el marco de la película el gesto toma forma de interpelación. Otro plano muestra una pila de textos temáticamente vinculados, entre los que reconocemos las portadas de *Perón o muerte* (Sigal y Verón, 1986), *Soldados de Perón* (Gillespie, 2008) y *Entre la Sangre y el Tiempo, lo Inconsciente y la Política* (Rozitchner, 1985). Las citas que aparecen no son solo bibliográficas, durante este capítulo también vemos, a partir del reflejo en un espejo de la pantalla de un televisor, la primera escena del filme *El ciudadano Kane*, al que ya hicimos alusión.

Por otra parte, se presenta un nuevo personaje que va cobrando relevancia al pasar de los minutos, “Chufó” Villareal, un compañero de militancia y amigo de Marta Sierra vinculado a la agrupación Montoneros. Acerca del rol protagónico que va cobrando en *M*, el director señala: “la película se maneja bastante por tensiones entre personajes. Siempre hay como dos personajes en tensión. En el caso de los desaparecidos son ellos dos que dibujan dos figuras no contrapuestas sino complementarias de la militancia. Cuando yo preguntaba por mi madre, todo el mundo terminaba hablándome de Chufó”. Mientras Chufó aparece como el “militante heroico”, la figura de Marta Sierra es menos nítida, su rol y desempeño político no pueden ser tan claramente especificados por los entrevistados. “Justamente, me interesaba mostrar esos grises, esas variaciones: cómo en realidad tendemos a construir cierta figura de la militancia y dejar otras en las tinieblas. Porque es más difícil de construir o porque tiene una solidez menos obvia” (Ranzani, 2007), concluye Prividera acerca de esta cuestión. A diferencia del padre de Nicolás, que es una de las grandes ausencias, la figura masculina del amigo de la madre aparecerá una y otra vez en el filme.

Son varias las temáticas que sobrevuelan este capítulo: el interrogante acerca el grado de participación política de Marta Sierra, el contexto previo y posterior a su secuestro en INTA y los silencios en torno a la militancia que el miedo imponía en dichas circunstancias. También hay, por parte del director y de algunos de los entrevistados, una crítica a las conducciones de las agrupaciones políticas de izquierdas de los ‘70 y a su opción por la violencia como medio de lucha política.

Tal como señalamos, una cuestión interesante que se plantea son los silencios en torno la militancia y a la pertenencia política que, por el temor a la creciente represión, se imponía en el período previo al golpe de Estado de 1976. Al respecto, las personas se movían en el ámbito social a partir de supuestos y sobreentendidos. Esto queda expuesto en dos momentos. En la charla entre el director y su tía, en la que ésta le dice que suponía que Marta militaba en Montoneros porque los que no lo hacían lo dejaban en claro (“Yo soy JP, no tengo nada que ver con nada’, te aclaraban”). Ante las preguntas incisivas de Nicolás, la mujer aduce que su suposición se basa en que ella percibía una actitud en Marta “de silenciar ciertas cosas”. “¿Qué cosas?”, insiste el cineasta. “Lo que pasa es que nadie hacía una pregunta directa”, finalmente le dice la tía. Esta cuestión reaparece en la charla con “Marquita”, durante la cual, al hacer referencia a “Chufó”, ésta recuerda que con Marta estaban convencidas de que él pertenecía la organización Montoneros: “Con Marta siempre decíamos ‘Es muy inteligente, debe tener una jerarquía alta’”. Sin embargo, no era algo que se conversara: “no se hablaba, no queríamos preguntar. Eso lo teníamos claro, que cuanto menos supieras vos era mejor”.

A partir de estos silencios pueden comprenderse las versiones encontradas en torno a la pertenencia política de Marta Sierra, su nivel de implicancia y la postura adoptada en relación a la lucha armada, que el filme intenta desentrañar. A lo largo del capítulo son cuatro las versiones que oímos al respecto. Una es la de Isabel Gómez, una amiga íntima de Marta, que la describe como “políticamente ingenua”. Al ser consultada sobre la opinión de Sierra respecto de la opción por las armas, recuerda una conversación con ella en la que ésta le habría dicho “jamás, Isabel, jamás pondría en riesgo a mi hijo”, si bien asegura que desconoce lo que sucedió después. Finalmente señala: “yo creo que fue un *perejil* más”, como se decía en aquel momento a quienes hacía trabajo de superficie en barrios y escuelas, entre otros espacios⁷⁴. “Maquita” se suma a esta versión cuando señala que el nivel de participación de Marta y suyo era “de colaboración”.

⁷⁴ A diferencia de los militantes que detentaban mayores jerarquías dentro de las organizaciones políticas y dedicaban su vida enteramente a eso, los militantes de base conservaban su trabajo, domicilio y el contacto con sus familias. En el caso concreto de Montoneros, esta situación los dejó desprotegidos al desatarse la represión estatal y al pasar la organización a la clandestinidad, en 1975. Tal como señala Gonzalo Aguilar, el término ‘perejil’ también “involucra al sujeto no como responsable sino como causante involuntario de su destino (‘ser perejil’ implica, por lo general, que uno es más tonto de lo que cree)” (Aguilar, 2007: 182).

El testimonio de la cuñada de Sierra al respecto es contradictorio. Y el director deja esta ambigüedad en evidencia. En un primer momento afirma que la familia conocía las actividades políticas de Marta: “Sabíamos que estaba metida en política, sabíamos que estaba militando y que estaba militando en Montoneros”. Incluso llega a decir que, luego del secuestro de Marta, alguien les comentó que ella era nada más y nada menos que “la cabeza de la zona oeste”. Pero más adelante, en la misma charla, duda: “Nunca supe si Marta estaba realmente en una organización. Porque el que era montonero te decía, yo soy Montonero. Vos te dabas cuenta por cómo hablaban, por su posición política y por su posición en la vida”.

Por su parte, el cineasta, más adelante deja en claro su punto de vista. En el marco de una reunión sindical en INTA, le dice a una mujer: “Nosotros no sabemos exactamente cuál era su militancia, por lo que hemos escuchado era como la de cualquiera medianamente comprometido en ese momento”. Desacreditando, de este modo, las versiones familiares que señalaban que Marta era una militante política de alto rango.

Son varias las personas que durante las conversaciones con Nicolás hacen referencia al aspecto y la personalidad de Marta Sierra. “Era muy discreta, femenina, muy bonita y luchadora en lo que le interesaba, muy madraza”, así la describe una amiga íntima. Otra entrevistada la rememora “delgadita, ojos celeste, medio callada”, “con un andar cansino”. El hijo, por su parte, confiesa no tener recuerdos de ella. Sin embargo, en el filme no da lugar a descripciones mayores acerca del temperamento, los gustos o la apariencia física de su madre. No es esto lo que le interesa conocer. Prefiere entender los motivos de su tardío interés por la política. A través de la charla con Isabel Gómez, persona muy allegada a Marta, conoce algunos detalles al respecto. Ella le cuenta que su madre empezó a involucrarse en política alrededor del año 1973, cuando tenía cerca de treinta años, una edad mayor que el promedio de los jóvenes que militaban en los ‘70. Este despertar se dio en el INTA Castelar, donde encontró a un grupo de compañeros con intereses similares. En especial, conoció a un amigo que estaba muy politizado y al que admiraba: “Chufu” Villareal.

Durante la charla acerca de la iniciación política de la madre del director, aparecen *inserts* de fotos que la muestran paseando en algún lugar de Francia, posando sobre un puente donde se lee: “Seamos realistas; soñemos lo imposible”, emblema del Mayo francés. También viendo láminas en un negocio, entre las que reconocemos el rostro del “Che” Guevara. Por momentos también se suceden planos que muestran

diferentes documentos y carnets suyos, así como también cámaras subjetivas que recorren cartas escritas por Sierra, deteniéndose en palabras particulares tales como “aislados”.

Asimismo, a partir de diferentes testimonios la película reconstruye el contexto político que da lugar al secuestro. Según le cuentan varios entrevistados al cineasta, en el sindicato en el que participaba Marta estaban agremiados tanto obreros como profesionales del INTA. Por esta razón, a poco de ser fundada la filial, una de las primeras medidas fue crear una escuela de alfabetización para enseñar a leer y escribir a los afiliados de extracción obrera, llamada “Evita Combatiente”. Allí daba clases Marta Sierra. El lugar funcionaba, además, como sede de encuentros clandestinos donde ella y un grupo de compañeros con ideologías afines se juntaban a discutir de política. Las reuniones eran comandadas por “Chufo”, que bajaba la línea.

Todos los entrevistados hacen referencia al compromiso y la voluntad de cambio, característicos de la época. Sin embargo, la primavera política dura poco. Tal como relatan varias de las personas consultadas en el filme, paulatinamente van avanzando los grupos de derecha, tanto en el sindicato como en el INTA. En este marco, varios empleados combativos como “Chufo” son despedidos. Otros, como Marta, son removidos de sus tareas habituales para, de algún modo, ser forzados a renunciar. También intervienen el sindicato. El mismo 24 de marzo de 1976 hay un procedimiento en el INTA y una treintena de empleados son detenidos, para tiempo después ser liberados. A la madre del director la van a buscar a su casa a los pocos días.

Nicolás Prividera no comprende cómo en un año cambia tanto la situación, pasando de un momento de movilización plena a otro caracterizado por el miedo y represión. Durante una conversación, Graciela, una de las entrevistadas, le dice: “Lo que pasa es que vos ves (...) las cosas como uno lee la historia y en realidad las cosas no son lineales, porque uno lee la historia y uno piensa en los acontecimientos pero lo que pasa es que las cosas son confusas, nunca es algo total”. Este punto resulta interesante porque es uno de los pocos momentos en que el director muestra alguno de los cuestionamientos que otros le hacen a él.

Luego de la desaparición de Marta Sierra, en junio de 1976, se produce un hecho violento en el INTA que el documental retoma. Dos trabajadores, pertenecientes al Organización Comunista Poder Obrero, hacen un atentado en el que terminan matando al jefe del departamento de Suelos. Tras este asesinato, la familia del director recibe una

llamada anónima en la que le notifican la aparición de panfletos en el INTA haciendo referencia a este hecho como la venganza por lo sucedido con Marta Sierra.

Además de ser un eslabón en la historia de Sierra, otra de las razones por las que Nicolás Prividera parece decidido incluir este hecho en el filme es para realizar una crítica a la vía armada como medio para resolver los conflictos políticos. Durante el relato sobre el atentado al funcionario del INTA, Antonia, una de las entrevistadas, desliza al respecto: “era un poco la metodología de error que ellos siguieron”, para agregar luego, “yo creo que fue una cuestión de improvisación política, de infantilismo. Una cuestión seria política no pasa por ahí, por le voy a pegar un susto y después lo mato”. Prividera explicita su postura al respecto en otra parte del capítulo al decir: “se les dio una excusa perfecta (a los militares), al hacer ciertas acciones que políticamente no tenían sentido y eran más militares que otra cosa. Y las acciones militares, nada más que militares terminan fortaleciendo a los militares”.

En varios testimonios puede leerse, asimismo, una crítica al accionar de las conducciones. Perspectiva que evidentemente el director comparte. La primera en insinuar la cuestión es la tía de Nicolás Prividera, cuando dice: “A mí siempre me resulto muy curioso por qué Marta no se fue de la casa, se la llevaron, y como a ella a tantos. Y otros ¿Cómo se fueron? ¿Cómo se rajaron? ¿Se sabía antes? ¿No advirtieron a sus compañeros?”.

En la charla con “Marquita” y Graciela, el tema vuelve a aparecer. Allí se señala que los que se fueron del país antes del golpe de Estado de 1976 fueron aquellos integrantes de las organizaciones políticas que detentaban cargos altos porque eran quienes estaban más expuestos, “pero alguien tenía que quedarse”. Seguidamente, Graciela realiza una autocrítica al respecto: “hay que ver si el verticalismo no fue una estrategia de esta dirección traidora precisamente para tener más atrapados a los militantes”. Una reflexión similar puede oírse de la boca de otra de las entrevistadas que confiesa: “después vos desmenuzas las cosas y decís puta, a mí me usaron y yo participe, yo luche (...) Por ahí después decís, ‘¿valió la pena?’”

A continuación retomamos algunos momentos puntuales de este capítulo que son interesantes para analizar.

Luego de la charla con la tía, en la que ella le plantea que en determinado momento la familia cerró la búsqueda de Marta, entre otras cosas porque había perdido el contacto con sus compañeros de trabajo, el director decide retomar la posta. Revisa los contactos de una vieja agenda de su madre y buscan los nombres que va encontrando

en una guía telefónica. Luego de cruzar los datos, realiza varios llamados intentando fallidamente dar con ex compañeros de su madre hasta que finalmente logra contactarse con “Marquita”. Seguidamente, escuchamos la conversación que mantiene con ella en la que ésta le advierte que está enferma de cáncer y que el psiquiatra le recomendó no involucrarse con recuerdos tristes. Sin embargo, si bien esquivada el encuentro, le ofrece ponerlo en contacto con otras personas de INTA.

Seguidamente se desarrolla un soliloquio de Nicolás, frente a su hermano, en relación a la negativa de la compañera de su madre de conversar con él acerca de aquellos años de militancia compartida. “Me parece que quienes han sido adultos en esa época (...), que tenían uso de razón entonces y que lo tienen mucho más ahora, tienen que hacerse cargo de su historia, de cuando tenían 20, 30 o 40 años. No pueden simplemente (decir) ‘no, yo ya cerré eso, me olvidé o no me interesa’”, imputa Prividera. “Pedírselo se lo podés pedir igual”, le responde su hermano. “No es una cuestión de pedidos, me parece que debería partir de ellos directamente. Y en cuanto se enteran que alguien está buscando tendrían que aportarlo de entrada porque sino ya no le creo demasiado nada a nadie”, señala enojado Prividera, denunciando lo que para él es un deber moral.

El tratamiento de estas dos escenas le ha merecido a Nicolás Prividera varias críticas que vale la pena atender⁷⁵. Por un lado, porque quedan dudas acerca de si la amiga de su madre autorizó a hacer pública la charla telefónica en la que revela algo tan íntimo como su enfermedad. Además, porque a pesar de esta primera negativa, “Marquita” finalmente accedió a conversar con Nicolás, y la entrevista se incluye más adelante en la película, sin aclaración de por medio. Por otra parte, resulta llamativo que el cuestionamiento que se le hace en el filme se haga a sus espaldas, quitándole a la mujer el derecho a réplica. Se suma a esto la artificiosidad del diálogo entre los hermanos Prividera. La escena parece responder más a una necesidad narrativa de Prividera, que busca denunciar el comportamiento de algunos militantes de los ‘70, más allá de la compañera de su madre. También le sirve en algún punto para victimizarse.

Una escena simbólicamente rica abre el capítulo y descubre cuál será su objeto central. Vemos al realizador parado frente a una pizarra de corcho repleta de fotos e ilustraciones de algunas mujeres emblemáticas del imaginario femenino occidental:

⁷⁵ Una de las críticas puede leerse en el artículo “Lo que nos hacen”, de Gustavo Noriega. Entre otras cosas, en esa nota el periodista le imputa a Prividera que, “habría sido bueno que la tolerancia hacia su padre” –que se negó a participar del filme- “se extendiera hacia todos los que no quisieron hablar del tema” (Noriega, 2007: 35).

Venus de Milo, la Maja desnuda, Rita Hayworth, entre otras. Una a una va quitando las láminas hasta dejar el corcho vacío. En su lugar, en el centro, coloca una fotografía de su madre y se retira de cuadro. La cámara hacer *zoom in* sobre la foto mientras escuchamos el sonido de una locomotora avanzando. Sobre la misma aparece una máscara negra con letras caladas en blanco donde leemos: “Sabíamos que estaba en algo”. Nuevamente el recurso de los textos sobreimpresos. En este caso, se trata de un fragmento de la entrevista con la tía del director que se muestra a continuación.

Pero no es el único cartel. Dentro del capítulo aparecerán tres más: uno que dice “Inmadura”, otro “El preanuncio de algo más violento”, y el último que indica “La lógica falló”. El primero se imprime sobre la imagen de una ruta en la que se ve un cartel indicando la dirección a tomar para ir a Morón, antes de mostrar el testimonio de Antonia del que fue extraído. No hace referencia a la personalidad de Marta Sierra, como podría intuirse, sino al accionar de los dos militantes de la agrupación Poder obrero que asesinaron al funcionario del INTA.

El segundo cartel se estampa sobre la imagen del follaje de un árbol de mora, ubicado en el parque del INTA. Antes de eso vemos al director detenerse frente al moral, tomar una fruta, olerla y desarmarla entre sus dedos, cual magdalena proustiana. La tranquilidad actual de ese parque se contrapone a los violentos hechos pasados que recuerda Graciela, una de las entrevistadas, de cuyo testimonio se extrajo el fragmento de texto: “Cuando a mí me interviene el sindicato, yo pensé que era la gran derrota. Seis meses después desaparecieron a compañeros, desaparecieron a amigos y me di cuenta que yo me había hecho problema por una cosa que no era nada más que el preanuncio de algo más violento”.

El último texto sobreimpreso aparece en el marco de la charla con “Marquita” y Graciela, en la que ambas le cuentan la voluntad de cambio que reinaba en los ‘70. “Uno trataba de que las cosas fueran a buen puerto que es otra cosa que pensar ilusamente que las cosas iban ir a buen puerto”, dice Graciela y allí aparece el cartel apuntando: “La lógica falló”. Más adelante, el filme retoma a esta conversación y muestra a la misma mujer contando que muchos militantes de superficie al ver que la persecución y la represión crecían pensaron que como ellos no participaban en la lucha armada no los iban a ir a buscar. “Pero la represión funcionó así, fue encarnizarse más que nada con la base”, señala Prividera, a lo que la mujer le contesta afirmativamente: “Uno pensó una lógica, y la lógica fallo”.

A pesar de construir el relato sobre todo desde el discurso, este capítulo incluye dos interesantes recursos narrativos basados en la imagen, que vale la pena recuperar. Ambos funcionan a modo de cinta de Moebius, remitiendo del presente al pasado y viceversa. Uno de ellos aparece cuando el director regresa, luego de muchos años, al INTA de Castelar. Vemos una toma subjetiva, registrada desde el parabrisas de un auto, que muestra el ingreso al lugar. A continuación, prácticamente superpuesto en el montaje, un fragmento de película en Súper 8 exhibe lo que parece ser el mismo camino en el pasado. Este borramiento de las barreras temporales se logra a partir del uso del *raccord*⁷⁶ en el montaje. De este modo, se subraya la idea de un desplazamiento en el espacio que se traduce en un viaje espiritual al pasado.

El mismo recurso, pero esta vez construido con fotografías, es utilizado al mostrar el jardín maternal al que asistía Nicolás. El cineasta observa en un cartel la ubicación de la guardería. Luego se dirige a ella atravesando un tupido monte de vegetación. El recorrido es mostrado a través de una cámara subjetiva que nos pone en la piel del director y nos hace sentir la intensidad de este viaje hacia la infancia. A continuación, aparecen en pantalla, alternadas, tomas actuales del jardín de infantes y fotos antiguas tomadas en los mismos espacios. Se superponen así pasado y presente.

Casi al final del capítulo nos topamos con otro uso poético de la imagen. Prividera, retomando el ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto, proyecta en una pared fotos de su madre y las interviene colocando delante su figura, dando forma a uno de los momentos más estremecedores del filme. En la primera imagen vemos un primer plano de Marta Sierra, que mira al frente, y a su lado Nicolás, que imita el gesto y se mantiene imperturbable. La imagen parece realmente una foto, “un plano fijo que marca el reencuentro imposible pero metafórico del proceso de identificación al que estamos asistiendo” (Kriger, 2007b). Sin embargo, en determinado momento Prividera gira la cabeza y se coloca de perfil mirando a su madre. La ilusión se rompe, la distancia se pone en evidencia. El hijo mira desde el presente a su madre, que se haya detenida en el tiempo gracias a la magia de la fotografía. Van pasando así fotos de Marta en diversas situaciones: de vacaciones en Venecia, posando con un paisaje montañoso de fondo, sentada en el bar de una estación de ómnibus, tomando un café en su casa. Su hijo está visiblemente emocionado. En un momento, algo curioso sucede. Una de las fotografías muestra a la mujer recostada en el césped,

⁷⁶ “*Raccord* en la acción: Cortar de un plano a otro de la misma acción de forma que la acción parezca continua y el corte resulte invisible” (Königsberg, 2004: 463).

junto a ella un hombre, que intuimos se trata del padre del director, está en cuclillas mirándola. El director lo tapa con su sombra, ocupando su lugar. Esa figura, una vez más, es retaceada de la historia.

El retorno de lo reprimido

En el tercer capítulo (“El retorno de lo reprimido”), que dura alrededor de 45 minutos, se profundizan los temas planteados en el segmento anterior: clima de época, unión obreros-estudiantes, contexto político en el INTA, crítica a las conducciones. En relación a la historia de Marta Sierra, aparecen nuevas versiones acerca de su militancia y se narra el momento del secuestro. También el destino final de “Chufó” Villareal, que termina suicidándose con una pastilla de cianuro, ante su inminente detención.

Se incorporan nuevos personajes a la historia, vinculados a Marta Sierra: Ana, una ex compañera, y su hija; “Tino”, un obrero del INTA que militaba en el sindicato, y su esposa; Morelo, un antiguo jefe; Rodolfo y Verónica, un matrimonio de militantes de izquierda que compartió diversas actividades gremiales con ella; y Haydee, la directora de la guardería del INTA, último lugar donde trabajó Marta. En algunos de esos testimonios, pueden reconocerse las marcas del pasado en el presente⁷⁷.

Además de las entrevistas, durante este capítulo vemos al director visitar varios espacios vinculados a su historia personal (la escuelita donde su madre desarrollaba tareas de alfabetización) y a la memoria del país (el CCD conocido como “El olimpo”, la Comisión Provincial por la Memoria y el Parque de la Memoria).

Asimismo, Prividera echa mano a dos materiales de archivo para contextualizar diferentes momentos de la historia argentina: un extracto del discurso en el que Juan Domingo Perón expulsa a Montoneros de la Plaza de Mayo durante el acto del 1º de mayo de 1974, y un fragmento de la declaración a la prensa del 14 de diciembre de 1979 en la que Rafael Videla habla por primera vez públicamente de los desaparecidos⁷⁸. También incorpora planos detalles de cartas personales de Marta Sierra, para contextualizar su situación laboral y anímica. En algunos pueden leerse palabras sueltas como “peligro” y en otros fragmentos más largos⁷⁹.

⁷⁷ El testimonio de “Tino” es elocuente en este sentido. De su boca oímos palabras en las que resuenan otros tiempos (“cajetilla”, “cumpa”, “amedrentar”, “activismo político”).

⁷⁸ Ambos archivos son piezas recurrentes en los trabajos que abordan el pasado reciente del país.

⁷⁹ “Estoy absolutamente sin laburo y me siento como en la cárcel. Teniendo que cumplir un horario y no haciendo nada”, escribe Marta en una de las esquelas.

Otro interesante recurso visual que utiliza Nicolás Prividera en este capítulo es la intervención de una foto de su madre y sus compañeros más allegados, redondeado los rostros con un marcador y escribiendo a su lado los nombres de cada uno⁸⁰. También incorpora autorretratos. En varias oportunidades el director graba su imagen reflejada en un espejo, como dejando en claro que al documentar la historia de su madre está trabajando también sobre su propia identidad.

Por otro lado, en dos momentos del filme se evidencia el poder de los archivos fotográficos y audiovisuales como catalizadores del recuerdo. En uno, el director les muestra a Rodolfo y su esposa una película, registrada por su madre, en la que aparecen varios de los compañeros del grupo que Marta integraba en el INTA comiendo un asado. A partir de ese material ellos van rememorando características e historias de cada una de esas personas. A su turno Morelo, el director del Departamento de Ecología del INTA, en el que trabajaba ese grupo de personas, va reconociendo en una foto a los diferentes integrantes y contando cuál fue el destino de ellos luego de que se produjera el golpe de Estado de 1976.

A continuación, retomamos varios momentos relevantes de este capítulo así como también, las principales líneas narrativas que se desarrollan.

Durante las charlas con Ana, una compañera de Marta, y su hija, se vislumbran las heridas del pasado que aún supuran. Luego de recibirlo con un abrazo que se extiende por largos segundos, en el que de algún modo está abrazando a su amiga, Ana le confiesa a Nicolás: “Cuando los llevaron a los chicos me morí. Me morí mil veces en esta casa”. Recorren juntos la “escuelita” donde “Marquita” y Marta alfabetizaban a adultos y donde también se realizaban diversas actividades políticas vinculadas al sindicato. “Ella a veces te llevaba y vos corrías contra los árboles. ¿Vos de eso no te acordás nada?”, le dice Ana a Nicolás, quien le responde negativamente mientras vemos en pantalla imágenes en Súper 8 donde se lo ve corriendo en un bosque. Aquí aparece algo de lo reprimido, aludido el título del capítulo del filme.

Tal como se desprende de las diversas entrevistas, este lugar estaba catalogado por las fuerzas represivas como un “foco subversivo”. Por lo cual, al poco tiempo de ser declarado el golpe de Estado, los militares ingresaron al lugar buscando armas, pero no encontraron nada. “Los montoneros iban a la escuela”, se lee en uno de los carteles *godardianos* que aparecen en este capítulo. Frase extraída del relato de “Tino”, otro

⁸⁰ De manera similar a lo que realiza el fotógrafo Marcelo Brodsky en su ensayo *Buena memoria*.

compañero de Marta, al referirse a cómo los militares veían las actividades que allí se realizaban.

Estas historias pasadas se contraponen con el aspecto actual del lugar, que deja entrever el paso del tiempo. Este espacio, además del valor que tiene en la historia personal del director, funciona en el documental como metáfora de un proyecto de país que no fue y del cual solo quedan vestigios.

Ana le muestra a Nicolás una marca borrosa en el piso de la escuela que indica la fecha de la fundación, el 19 de mayo de 1974. Esta seña material, que apenas llega a vislumbrarse, se contrapone a las perdurables marcas que aquel período histórico dejó en la memoria de sus protagonistas. En ocasiones, luego de hechos traumáticos, las personas no pueden ejercer un olvido liberador y quedan rumiando el pasado. Algo de esto hay en las declaraciones de la hija de Ana, que en un momento de la charla le dice a Nicolás: “me tendría que sentar y creo que me acordaría paso a paso, todo. No sé si repetí la historia tantas veces”. “¿Con quién la repetiste?”, le pregunta el cineasta. “Con el que se me acercara. Es algo que no puedo evitar. Y a la vez me permitió tener todo fresquito todo, todos los recuerdos esos. Que los tengo, y los repito cada vez que puedo. Me gusta repetirlos. (...) No quiero que se me olvide nada”. No por casualidad el director, que propone a lo largo de la película ejercer una revisión crítica del pasado en vez de repetir un relato petrificado, subraya la frase como síntoma “Repetí la historia tantas veces” en uno de los carteles sobreimpresos que aparece en este el capítulo.

En la charla con Ana también surge el tema de la militancia de Marta Sierra. Según le cuenta, ella se sentía ideológicamente cercana a “Marquita” y Marta porque al igual que ellas tampoco se consideraba peronista: “yo no era peronista confesa (...) Apoyaba las cosas que me parecían buenas y las que me parecían malas las criticaba a muerte”. En esa charla también sostiene que en el grupo de compañeros, todos sabían qué pertenencia política tenía cada uno. Incluso “Chufó” se reconocía montonero. Nótese la gran contradicción entre sus declaraciones y las de “Marquita”, incluidas en el capítulo anterior.

Otras versiones sobre el tema aparecen en las entrevistas con “Tino” y Rodolfo, así como también en un mail de Silvia Tolchinsky, quien fuera la esposa de “Chufó”. Ella escribe al respecto: “Marta y Chufó estuvieron juntos en la JTP (Juventud Trabajadora Peronista), que era la agrupación sindical que representaba los lineamientos políticos de M. Seguramente él insistía en convencerla políticamente (ella tenía reticencia, pero él siempre fue muy insistente) y tu madre guardó el secreto de que

Chufo era montonero... En realidad, no sé si Chufo se lo dijo o no, pero esta pertenencia siempre era discreta, o debería haberlo sido”. Rodolfo, en cambio, no recuerda que Marta haya participado en la JTP. Y “Tino”, por su parte, la ubica en los grupos de apoyatura de Montoneros dentro del INTA, que realizaban panfleteadas o pintadas anónimas en contra de algunos directivos de la institución.

Por su parte, Morelo, antiguo jefe de Marta, relata que el grupo de trabajo al que pertenecían ambos, era visto como “zurdo” dentro del INTA. Había mucho contraste con el resto de los trabajadores de la institución por edad y por ideas. “Nosotros dependíamos de un centro y el director del centro era la ultraderecha ganadera”, cuenta mientras vemos en pantalla imágenes en Súper 8 que muestran a varios hombres faenando una vaca⁸¹. Y agrega más adelante que “la actitud de ellos era que estaban preparados para hacer profundos cambios en el país que querían hacer... En un sentido casi misionario. Ellos estaban convencidos de que iban a ganar”. Sin embargo, asegura que finalmente terminaron acorralándolos.

A continuación, el filme profundiza las actividades gremiales que el grupo desempeñaba en la Juventud Trabajadora Peronista (JTP). Para ello el director entrevista a dos de sus integrantes: Rodolfo, un técnico, y “Tino”, un obrero. Las diferentes procedencias sociales de ambos dan cuenta de la unión obreros-estudiantes a la que refiere en un momento de la charla la mujer de Rodolfo⁸². Sus testimonios aparecen en el filme a través de un montaje paralelo. Acerca de aquella experiencia “Tino” cuenta: “Yo creo que nos detectaron a nosotros, uno bruto, bastante impuro y porque teníamos ascendencia sin saberlo sobre los compañeros. Entonces éramos el factor de nucleamiento. Ellos le sumaron a eso la claridad del análisis político, nos fueron educando, fuimos aprendiendo. Y además le sumaron la otra parte que es saber leer y escribir. En la medida que daban clases explicaban el proceso social”.

A su turno, Rodolfo recuerda que en un primer momento el reclutamiento de gente para la estructura político militar de Montoneros se hacía dentro de la estructura de superficie. Sin embargo, eso fue cambiando cuando la situación social se puso más violenta. “Por ejemplo ‘Chufo’ Villareal fue un compañero que estuvo toda una etapa

⁸¹ Las imágenes remiten al cortometraje *Faena* (Humberto Ríos, 1961) cuyas tomas aparecen a su vez en un documental mítico de la filmografía argentina *La Hora de los Hornos*, del grupo Cine Liberación.

⁸² Estas diferencias de origen social quedan expuestas en una frase que pronuncia “Tino” al recordar a Marta: “Yo la empecé a identificar cuando de pronto la vi rubia, de ojos celestes y que llegaba a nosotros con la misma humildad con que nosotros luchábamos”. En *Los rubios* oímos una descripción física similar, referida a la familia Carri, en boca de una vecina del barrio en el cual fueron secuestrados los padres de la directora.

trabajando con nosotros en superficie como agrupación JTP pero después, en un momento dado, fue desapareciendo de esa función y fue entrando a actuar como oficial del organismo político militar de Montoneros”, dice al respecto.

Nuevamente, se desarrolla en esta parte del documental una crítica a la conducción política, encarnada sobre todo en “Tino” y en el propio director. El primero reflexiona: “Esa elite, que supuestamente tenía que enfrentar los riesgos más grandes, dejó morir a un montón de compañeros por la violencia (...) del régimen, del poder económico que está bancado en miles y miles de mercenarios que son los milicos”. Prividera, por su parte, en la conversación con Rodolfo y su esposa cuestiona que los dirigentes de Montoneros no hayan podido leer correctamente el contexto político latinoamericano, sobre todo en Chile y en Uruguay, que daba cuenta de un proceso político de avance de la derecha. “Que nosotros nos equivocamos, que subestimamos la fuerza del otro, sí. Pero no siempre en esa mescolanza y en ese movimiento en la calle la derecha tuvo la manija”, le replica la mujer.

La opinión del director queda explicitada además en un intercambio con su hermano que se acerca más a un monólogo, donde Nicolás arguye sus ideas y Guido escucha pasivo, que a una charla. El tono es similar al soliloquio que aparece en el capítulo anterior. Ahora el cineasta relata un encuentro que mantuvo con un ex militante de la Juventud Peronista de Morón. No queda claro si se refiere a Rodolfo o a otra persona. “Tenía ese discurso que tienen siempre ‘Nos mandamos algunas cagadas’. Y cuando uno quiere ahondar en eso de cuáles fueron las cagadas te dicen ‘No... bueno... no es momento de hacer autocrítica para no hacerle el juego a la derecha’”, cuenta vehemente el documentalista; y agrega: “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”. Vinculado a esta cuestión sostiene más adelante: “busco a los responsables, quien se hace responsable, por lo menos se hace cargo de algo. En un país donde nadie se hace cargo de nada”.

A continuación, relata que al final del encuentro el ex militante le dijo que su madre había tenido “mala suerte”, como si su muerte hubiera sido producto de un accidente. En cambio, él señala que, a diferencia de las conducciones, su madre al igual que muchos compañeros otros estaba expuesta. “Los que volvieron y los hicieron venir estaban en una situación peligrosa, los que estaban acá y quedaron sin cobertura estaban en una situación peligrosa, los que eran militantes de base y pensaron que estaban seguros porque ellos no habían hecho nada, estaban en una situación peligrosa. Ahora,

es increíble como nadie vio eso o nadie lo quiso ver”, indica. Y remata su desarrollo con una pregunta retórica: “¿Ceguera, ingenuidad, estupidez? ¿Un poco de todo?”. El hermano, que había permanecido prácticamente en silencio agrega: “y una gran pizca de ‘hijoputismo’ de algunos”. Este momento deja entrever, además de la opinión de Prividera, la bronca y el dolor por lo sucedido.

Seguidamente, el director recorre el Parque de la Memoria y se para frente a una escultura que irónicamente se llama Victoria. Tras lo cual oímos el relato de la muerte de “Chufo” que, al verse cercado por agentes que pretenden secuestrarlo, toma una pastilla de cianuro y llega muerto a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Al respecto “Tino” reflexiona: “Me pareció que no supo interpretar porque murió de forma estúpida, le sirvió al sistema que él se matara y el campo popular quedo vacío”.

Prividera evita las imágenes tranquilizadoras acerca del secuestro y posterior desaparición de su madre. Como si en este hecho traumático, que atravesó durante su infancia, hubiera algo de lo irrepresentable. Por lo menos, esto es lo que se desprende de la resolución estética que le da al suceso en *M*. Una cámara subjetiva, en blanco y negro, recorre la casa del realizador. Se mueve nerviosamente, y prácticamente no deja ver más que fragmentos del espacio: una ventana, fotos tiradas en el suelo, una habitación, un cuadro. Finalmente, hace un *travelling* desde el living del departamento hasta la puerta tijera del ascensor. Luego, una pantalla blanca va dando paso a la imagen de un televisor donde titilan puntitos blancos y negros. La toma se extiende por varios minutos, todo lo que dura el relato del secuestro contado por la tía y la abuela del cineasta.

Aquella noche Marta se encontraba en el departamento de su madre, ubicado en el mismo edificio que el suyo pero un piso más abajo. La abuela del director la estaba ayudando con el cuidado de su hijo más pequeño. El marido estaba en su casa, junto a Nicolás, cuando varios hombres armados ingresaron a la fuerza. Luego de preguntar insistentemente por Marta, y apuntar con un arma al director, que permanecía dormido, van a buscarla a la casa de su madre, donde finalmente la mujer se entrega.

En el capítulo aparecen dos hipótesis acerca de la identidad del posible delator de Marta Sierra. Sin embargo, el filme no se inclina por ninguna, dejando la decisión final en manos de los espectadores. La tía y la abuela del director insinúan que una hermana de Marta y su marido, abiertos defensores de la dictadura, podrían haberla denunciado. Antonia y Ana, en sus correspondientes entrevistas, deslizan otra posibilidad. Ambas señalan a Haydee, última jefa de Sierra en la guardería del INTA, como quien podría

haber incluido su nombre dentro de las listas de empleados que las autoridades de la institución buscaron eliminar. Prividera incluye el testimonio de esta mujer en el documental. A diferencia de María Inés Roqué, que en *Papá Iván* entrevista a las personas que supuestamente “señalaron” y festejaron la muerte de su padre y les pregunta acerca de los hechos que se les imputan, Nicolás indaga a la última jefa de Marta sin enfrentarla a los rumores que la señalan como su posible delatadora.

Consultada acerca de la situación en el INTA previa al golpe de Estado de 1976, Haydee relata que el gremio ATE molestaba a las autoridades del INTA con sus constantes reclamos, entonces buscaron separar a los empleados de cada sección que estaban más políticamente comprometidos. “Tiene que haber habido delaciones, información de la SIDE, información del peronismo de derecha que estaba en contra del peronismo de izquierda, información de otros gremialistas que no estaban en otro gremio (...). Llegó un momento en que no podías confiar en nadie”, señala durante la entrevista. Y agrega que bastaban hechos mínimos para ser señalado, tales como repartir panfletos en apoyo a la revolución cubana o defender al Che Guevara. “*Bastaba eso (...) para limpiar*”, asegura. El director subraya esta última frase en uno de los carteles sobreimpresos que aparecen durante el capítulo, haciendo notar un retorno al pasado a través del lenguaje. Al respecto Gonzalo Aguilar advierte: “¿Qué significa esa palabra, ese eufemismo de ‘secuestrar’ o ‘desaparecer’, que remiten tanto a la ‘basura’ que había que eliminar en los setenta y a la seguridad que hay que defender a todo costo treinta años después (como cuando se dice que lo bueno del alcalde Giuliani fue que, con su política de tolerancia cero, ‘limpió Nueva York’, y nadie quiere decir con esto que puso cestos en las esquinas)? ¿Quién habla por medio de Haydeé, qué tipo de discurso es ese que está todavía vivo e irrumpe casi sin hacerse notar?” (2007: 176).

Otro de los carteles que aparecen en el capítulo reza “Infiltrados”. Aparece sobre la imagen de un televisor que reproduce fragmentos del discurso de Juan Domingo Perón que marca el quiebre de su relación con Montoneros. “Sin que todavía haya tronado el escarmiento”, se escucha decir a Perón. Luego vemos un plano de la Plaza de Mayo vaciándose. La última palabra, “escarmiento”, se repite tres veces seguidas en pantalla. Volviendo al término “infiltrados”, éste aparece por lo menos en tres momentos diferentes del capítulo. Rodolfo, por su parte, desestima la presencia de infiltrados dentro del INTA: “Yo no creo que haya habido infiltración así deliberada, gente puesta por los servicios. Me parece que fue la misma conducción, unos cuantos

profesionales, unos cuantos jefes que se prestaron para hacer listas e identificar a gente comprometida”.

El tema reaparece cuando Nicolás visita la Comisión Provincial de la Memoria, en La Plata. Allí una empleada le explica que, en el período previo a la dictadura militar y durante la misma, la policía recopilaba información acerca de las personas a partir de agentes que estaban infiltrados en diferentes organismos (fábricas, centros de estudiantes, partidos políticos). De esos informantes algunos eran policías, otros eran colaboradores civiles que recibían un pago a cambio de sus servicios y otros eran informantes inconscientes. A continuación, le muestra un legajo con información de Marta Sierra, confeccionado por uno de esos agentes, pocos meses antes del golpe de Estado⁸³.

Finalmente, otra referencia surge durante la charla con “Tino”, cuando Prividera le consulta si conoció a la esposa de “Chufu” Villareal. “Sí, me enteré con enorme sorpresa que se casó con un represor en España”, le responde éste mientras vemos en pantalla un *insert* de una entrevista en un diario a Silvia Tolchinsky que se titula “Yo no sé si hubo o no infiltraciones”.

Luego de desplegar diferentes hipótesis acerca de la militancia de Marta Sierra y las causas de su desaparición, el capítulo termina con un desenlace abierto. En la secuencia final aparecen varios fragmentos de películas hogareñas donde se los ve a Nicolás y su madre juntos y felices. Juegan y ríen. Luego observamos la fotografía de Marta colgada en el tablero de trabajo del director y varios planos más de ese corcho, repleto de información. A continuación, oímos un fragmento de un discurso de Rafael Videla en el que hace alusión a la postura del gobierno militar frente a los desaparecidos⁸⁴. Mientras aparecen, como al final de *El ciudadano Kane*, diferentes papeles quemándose: una composición escolar sobre los soldados que luchan en Malvinas; varias tapas de diarios donde puede leerse los apellidos Bignone, Alfonsín y Menem; y una página de un libro que dice “Final abierto”.

A continuación, se suceden en pantalla varios planos del Río de la Plata, similares a los del comienzo del filme, y del director parado sobre su costa. Se intercalan varios

⁸³ En una de las paredes del edificio la cámara toma un cartel que es por demás de elocuente respecto de las pautas de trabajo del accionar policial: “el postulado parte de la base de saber quién es quién, es decir, tener registrado a los buenos para saber quiénes son cuando dejan de serlo”.

⁸⁴ El fragmento que se escucha es el siguiente: “(...) es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X, si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z, pero mientras sea desaparecido no puede tener un tratamiento especial es un desaparecido, no tiene entidad no está ni muerto ni vivo, está desaparecido, frente a eso no podemos hacer nada”.

fragmentos de películas que muestran a Marta, en actitud similar a la de su hijo, mirando el agua del río. Finalmente aparece el mismo plano que daba comienzo a *M* pero con el sentido inverso: una toma del río en la que la cámara cambia de foco y muestra un tejido de alambre que se extiende por delante. Se subraya así la idea de que, a pesar de que el director haga todos los esfuerzos por conocer la verdad acerca del destino final de su madre, hay algo que le estará siempre vedado. Luego, sobre una pantalla blanca leemos en letras negras “Epílogos”.

Epílogos

La última parte del filme está compuesta de dos segmentos bien diferenciados, y da cuenta de las marcas y las fisuras de aquel pasado traumático en el presente.

Primeramente, Nicolás Prividera registra el reencuentro de un grupo de antiguos compañeros que pertenecía al grupo de su madre: Roberto y Verónica, y Tino y su familia. “Compañeros” indica un texto sobreimpreso sobre la imagen. Acá el director se corre del lugar de inquisidor y elige no intervenir. La cámara registra, cual mosca en la pared, los diferentes tintes que va tomando la reunión.

Después de un saludo afectuoso se produce un encendido debate político acerca del gobierno de Néstor Kirchner, presidente al momento de filmación del documental. En la charla participan también dos de hijas de “Tino” que, al igual que su padre, critican a la gestión kirchnerista y a varios de los integrantes de su gabinete⁸⁵. Rodolfo, por su parte, ensaya una defensa a la gestión que el montaje retacea. Tal como señala Prividera, en esta escena queda en evidencia que: “las diferencias, que ayer no importaban, hoy son insalvables” (D’Esposito, 2007).

El segundo epílogo es el registro de un acto en el INTA durante el cual se coloca una placa en homenaje a Marta Sierra sobre un monumento dedicado a los desaparecidos pertenecientes a dicha institución. De la ceremonia participan Nicolás y Guido Prividera, Ana, “Marquita” y Rodolfo, representantes de ATE y Nora Morales de Cortiñas de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, entre otros. El acto es emotivo e incluye las instancias típicas de este tipo de ceremonias. Diferentes personas van

⁸⁵ “Trajimos a un Perón fósil y la extrema derecha en el poder, y aniquiló a lo mejor que teníamos que era una gran parte de la juventud. Pero también, de esa gran parte de la juventud hubo traidores, de alto nivel ideológico, que se fueron al extranjero, que vivieron como reyes, que vinieron y que ahora están manejando estratégicamente ciertos hilos que parecían conducir hace un proceso de mejora (...)”, le oímos decir a “Tino” en un momento determinado.

pasando por un escenario para decir unas palabras, que el filme registra de modo fragmentario.

El director, que una vez más aparece acompañado de su hermano al que no oímos, o la película no lo muestra hablando, pronuncia un discurso en el que reaparecen varias de las ideas planteadas a lo largo del relato audiovisual. En especial, la necesidad de denunciar a los responsables civiles cómplices de la dictadura militar, “que siempre estuvieron aquí, entre nosotros, haciendo su trabajo como si nada hubiera pasado”. También apela a ejercer una mirada crítica acerca del pasado para poder construir un futuro mejor: “la memoria no es, o no debería ser, simple rememoración, sino una condición para la acción”. Finalmente, llama a evitar el silencio porque “mientras callamos, hoy como ayer, somos nosotros los borrados, los desaparecidos”. Sobre su imagen aparece el último cartel del documental donde leemos: “Vomitamos broncas viejas”. El discurso cierra con un aplauso legitimador por parte de los concurrentes. A continuación, se destapa la placa conmemorativa.

Respecto de esta secuencia, el cineasta señala que frente a la imposibilidad de tener una tumba, este tipo de marcaciones en el espacio público permiten realizar un duelo simbólico. “Tiene un valor porque se propone como objeto público, devuelve el lugar personal a una instancia de debate público” (Kairuz, 2007), aduce en este sentido.

Luego de estos dos epílogos, la cámara hace un travelling por el departamento del director, que es interrumpido por una secuencia de fragmentos de películas de Súper 8 donde aparece Marta Sierra, en primer plano. La edición, que recuerda al final de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), reúne trozos que la muestran en diversas situaciones, vital, bella, joven. El director subraya así el vacío provocado por su ausencia. Un conmovedor final que da cuenta de un duelo que nunca acaba: “se hace una especie de duelo sustituto, vicario, al intentar saber más, seguir revolviendo este cajón, dejarlo abierto para que siempre quede algo por descubrir, por investigar. Puede que hacer *M* sea mi duelo simbólico más importante” (Kairuz, 2007).

5. Análisis final y conclusiones

“Lo que has heredado de tus padres, conquistalo para poseerlo”

Fausto, Johann Wolfgang von Goethe

5.1 Desde dónde pensar el corpus

Una de las primeras cuestiones que surge al enfrentarse al corpus del presente trabajo es desde dónde pensar estos documentales autobiográficos sobre la última dictadura en Argentina, dónde ubicarlos para poder desarrollar a partir de allí el análisis. La propuesta de Nicolás Casullo se nos presenta, en este sentido, clarificadora. “La revolución yace hoy a espaldas de la actualidad, es pretérito. Es tradición moderna consumada, en relación con lo que ciertamente fue la revolución obrera popular o comunista como porvenir aguardando y a la orden del día en tanto puro futuro de un mundo que pasaría a manos proletarias” (2007: 18), sostiene el autor. Pensar la **revolución como pasado**, y desde allí los documentales que analizamos, este será el norte de estas páginas.

M, *Los rubios* y *Papá Iván* reconstruyen las historias personales de sus directores, caracterizadas por la presencia de hechos traumáticos durante los primeros años de su infancia: la desaparición de uno o ambos padres en manos de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Se trata de **memorias traumáticas** en las que están imbricados el pasado reciente del país y la trayectoria familiar de cada uno de los cineastas. Sus historias personales son síntomas de la historia argentina. Por esta razón, al realizar sus documentales autobiográficos ellos intervienen también en la construcción de la **memoria colectiva** de aquel período histórico. Vinculando las esferas privadas y públicas estos filmes se constituyen en **vectores de la memoria**. Al respecto, Lorena Verzero escribe: “El entramado político en que se generaron los traumas y las pérdidas individuales de los años ‘70 construyen un terreno en el que convergen lo individual y lo colectivo. Los trabajos de duelos personales y el proceso social de restauración del pasado encuentran puntos de intersección y de interacción mutua” (2009: 190).

Detrás de estos trabajos pueden reconocerse diferentes motivaciones. Hay, por un lado, una necesidad de simbolización, una búsqueda de dar un cierre parcial al proceso de **duelo irresuelto** que impone la ausencia de un cuerpo⁸⁶. A través de la elaboración

⁸⁶ “No tengo nada de él, no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto”, confiesa María Inés Roqué en un tramo de *Papá Iván*.

de sus obras autobiográficas estos jóvenes cineastas buscan poder poner en palabras lo acontecido y, de algún modo, aliviar los dolores ocasionados por la pérdida. Hay una voluntad de dejar atrás el pasado. Sin embargo, en los tres casos, este objetivo sólo lo lograrán a medias. “Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente. Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles. Quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días. Y parece que no puedo” expresa María Inés Roqué hacia el final de *Papá Iván*. Nicolás Prividera, por su parte, confiesa: “se hace una especie de duelo sustituto, vicario, al intentar saber más, seguir revolviendo este cajón, dejarlo abierto para que siempre quede algo por descubrir, por investigar. Puede que hacer *M* sea mi duelo simbólico más importante” (Kairuz, 2007).

Esta dificultad en dar por clausurado el duelo de sus padres se traduce en las tres obras en finales abiertos que hablan de un cierre parcial, de un **trabajo elaborativo** que no cesará. Esto no significa, sin embargo, que no puedan establecer una cierta distancia con los hechos lacerantes. Al respecto, Ana Amado señala: “desde ese incumplimiento, sus propuestas no parecen caer en la identificación melancólica, sino que insinúa otro punto de partida, quizás un modelo de relevo diferente entre las generaciones” (Amado, 2004: 79)⁸⁷.

Por otra parte, se evidencia en estas realizaciones audiovisuales una voluntad de esculpir la propia **identidad**, *subjetivando* la herencia brindada por quienes antecedieron a estos cineastas en su linaje. Un deseo de “abandonar (el pasado) para (mejor) reencontrarlo” (1996: 17), como propone Jacques Hassoun, quién señala en este sentido: “desprenderse de la pesadez de las generaciones precedentes para reencontrar la verdad subjetiva de aquello que verdaderamente contaba para quienes, antes que nosotros, amaron, desearon, sufrieron o gozaron por un ideal, ¿no es lo que podemos llamar una transmisión lograda?” (1996: 18). Esta afirmación personal es lo que les permitirá seguir adelante, mirar hacia el futuro. Y en este sentido, no es casual que la cercanía a la edad en que desaparecieron sus padres haya servido en cada uno de ellos como disparador de su obra personal.

⁸⁷ Gonzalo Aguilar, por su parte, plantea que Albertina Carri es la única de los tres cineastas que puede dar por superado el duelo porque “frente a las acciones heroicas del pasado (se la jugaron, dieron la vida por lo que creía), en las que late le remordimiento de que hoy no hay ninguna instancia histórica por la que valga la pena dar la vida, *Los rubios* muestra un presente vital, doloroso pero sin culpas, con una actividad (hacer cine) no menos digna que la de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso (hacer la revolución)” (Aguilar, 2010: 179).

Sobre todo, lo que exponen estos filmes es la dificultad de construir la propia identidad sin la mirada paterna y/o materna. Al respecto, la directora de *Los rubios* le hace decir a la actriz que la representa en un tramo de su película: “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 cotidianeidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”. Algo similar plantea María Inés Roqué en su obra cuando confiesa: “Siento que lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Y eso es... es como crecer a ciegas”.

Tal como se desprende de los tres relatos, otro factor influyente en la constitución de la propia identidad es la mirada de los otros. Al respecto, las directoras de *Los rubios* y *Papá Iván* plantean la fuerte carga que significó para ellas, sobre todo durante la niñez pero también en el presente, la presencia de ciertas miradas estigmatizantes. “Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto porque me pasó la vida en México y las veces que fui a Argentina conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe”, dice en este sentido Roqué. Por su parte, Albertina Carri señala en su filme: “Dice Regine 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 amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia, en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo, y hoy, decir mi apellido en determinado círculos, todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad”. En *M Nicolás Prividera* no pone de manifiesto esta cuestión, sin embargo, sus autorretratos silenciosos frente al espejo dan cuenta, de un modo metafórico, que al indagar en la historia de su madre está trabajando también sobre su propia identidad.

Tal como plantea Michael Pollak, las identidades se construyen en torno a recuerdos vinculados a personas, acontecimientos y lugares, ya sean reales o imaginarios, conocidos directa o indirectamente (2006: 34 y 35). Para quienes tienen padres desaparecidos y, al no conservar prácticamente recuerdos propios, deben recurrir a terceros para reconstruir una imagen de ellos, esta tarea se presenta como un trabajo laborioso y constante. Sus indagaciones se desarrollan, por lo general, en tres líneas: “lo que la represión hizo con el padre o la madre militante, la militancia y lo personal – es decir, referencias sobre la vida cotidiana, el trabajo, los gustos, donde se destaca la relación con ellos” (Oberti, 2006: 85). Los directores conversan con familiares y antiguos compañeros, amigos o conocidos de sus padres. En estas charlas aparecen

ciertas imágenes míticas, tales como la del héroe o la víctima, de las que los hijos deberán buscar distanciarse para no quedar fijados al pasado (Verzero, 2009: 208).

Además de la indagación testimonial, los directores también regresan a diferentes lugares que marcaron sus vidas: los edificios donde trabajaban sus padres, antiguas casas familiares, los lugares donde vivieron su infancia. Algunos de los espacios que marcaron sus historias personales son significativos para toda la sociedad. En ese caso estamos frente a “lugares de la memoria”, tales como el Centros Clandestino de Detención donde estuvieron secuestrados los padres de la directora de *Los rubios* o el memorial instalado en el INTA que homenajea a los empleados de dicha institución que, como la madre del director de *M*, fueron desaparecidos.

Las esferas públicas y privadas se entremezclan permanentemente en estas historias personales que fueron sacudidas por acontecimientos históricos. Y es que al decidir difundir sus historias íntimas, estos jóvenes no solo dan cuenta de su propia interioridad sino también **intervienen en la esfera pública**. Ya sea porque no se sienten representados por las obras existentes hasta el momento sobre una determinada temática o porque pretenden que su punto de vista sobre alguna cuestión en particular sea públicamente conocido. En este sentido, sus representaciones del pasado (donde se cruzan arte, mercado y política), no están ajenas a las **disputas de poder** desatadas en torno a las lecturas divergentes que diferentes actores sociales hacen de la historia. Son filmes dialógicos que remiten a otras obras fílmicas y teóricas acerca de la construcción de memoria en torno al pasado reciente. Ofrecen una nueva **mirada generacional** acerca de la militancia, la lucha armada y de un proyecto de país que no fue. A pesar de ciertas constantes, cada búsqueda delinea ciertos particularismos.

Papa Iván, el primer documental autobiográfico en ver la luz, es el que menos parece plantearse objetivos por fuera de la realización del documental en sí. María Inés Roqué regresa a Argentina de su exilio mexicano para desentrañar las confusas circunstancias de la muerte de su padre, Julio Roqué, un alto mando de Montoneros, sucedida en el marco de un enfrentamiento armado con fuerzas represoras. En este sentido, la directora se enfrenta con la necesidad de desmontar la imagen heroica que rodea a su padre. También busca desentrañar la historia del quiebre familiar que desató el pase a la clandestinidad de su padre⁸⁸. Respecto de su película, María Inés señala que

⁸⁸ Al pasar a la clandestinidad “Iván” abandona a la madre de María Inés y forma una nueva pareja con una compañera de la organización a la que pertenecía, con quién también tiene un hijo.

le permitió organizar sus recuerdos y construir su propio punto de vista acerca de su pasado familiar.

Los rubios presenta una situación distinta. Este documental no fue hecho sólo para investigar el destino final de Ana María Caruso y Roberto Carri, integrantes de Montoneros y padres de la directora. Albertina parece haber realizado una vasta pesquisa al respecto de la que solo elige mostrar al público determinados elementos. Durante el filme no vemos tanto el proceso a través del cual la realizadora va recabando nuevos datos, como sus reflexiones en torno a las marcas que la ausencia de sus padres ha provocado en ella. Se trata de una película política que entabla discusiones por varios frentes. Por un lado, discute con los militantes de los '70, los compañeros de Caruso y Carri. A ellos la directora les reprocha pretender ser dueños de una historia que no les pertenece, no poder abandonar el tamiz político a la hora de hablar del pasado y la imposibilidad de ejercer una mirada autocrítica respecto de la experiencia de la lucha armada.

La obra también cuestiona a los documentales sobre la última dictadura existentes al momento de su estreno que, a través de diversos testimonios, pretendían reconstruir la trayectoria de determinada persona desaparecida y ofrecían una mirada tranquilizadora del pasado. Carri sostiene, en cambio, que con la vida de aquellos que ya no están se ha ido también la posibilidad de reconstruir de manera completa sus biografías, sus deseos, sus miedos. La cineasta plantea que es imposible un relato total del pasado, solo podemos rescatar fragmentos. *Los rubios* enarbola una mirada generacional y claramente subjetiva. Invirtiendo el movimiento de muchas películas temáticamente afines, cuyos relatos van de lo público a lo privado, Albertina desarrolla algunos puntos de su historia privada y, a partir de allí, ensaya algunas reflexiones en torno a las fisuras que el pasado traumático ha dejado en el entramado social de nuestro país.

Si *Papa Iván* es la más catártica de las tres películas que integran del corpus y *Los rubios* es quizás la más experimental y provocadora, *M* es claramente la más política. Nicolás Prividera, su director, realiza una búsqueda en la que intenta conocer nuevos datos acerca del destino final de su madre, de la cual, luego de ser secuestrada de su domicilio, nunca se supo más nada, ni siquiera en qué centro clandestino de detención pasó sus últimos momentos. Esta situación marca algunas de las características particulares de este trabajo, sobre todo su hincapié en la necesidad de conocer la verdad acerca del destino final de los desaparecidos y obtener justicia.

Se trata de una película donde lo privado y lo público tienen igual peso. Al enmarcarla en el ámbito social, la historia de Marta Sierra funciona metonímicamente como reflejo de otras búsquedas. Es el puntapié inicial a partir del cual el director plantea otras cuestiones que le interesan: realizar una crítica a la violencia armada como medio de lucha, denunciar a la conducción de Montoneros por dejar en una situación de desprotección a los militantes de base, exponer a los cómplices civiles que colaboraron o formaron parte de la última dictadura en Argentina, y exigir al Estado y a los organismos de DD. HH. mayor compromiso en el esclarecimiento de los delitos de lesa humanidad. Si bien expone una nueva mirada generacional acerca de la militancia de los '70, su objetivo no se limita a eso. Además de participar en los debates acerca de la representación del pasado reciente, interpela a los espectadores y exige que cada cual se haga cargo de su accionar en la historia.

A diferencia de lo que sucede en *Los rubios* y *Papá Iván*, donde lo social aparece como correlato de las historias particulares, la propuesta de *M* se acerca más al cine militante de los años '60 y '70 donde, a través de historias mínimas, los cineastas daban cuenta del conjunto social. Al respecto Lorena Verzero señala: “Mientras que en los años setenta el privilegio de lo particular en la dialéctica público/privado intentaban vehicular la toma de conciencia social, en los noventa/dos mil la preeminencia de lo íntimo es el reflejo de una interioridad, de una política que se desarrolla ‘foucaultinamente’ en microespacios” (2009: 195 y 196).

A pesar de las diferencias, las tres obras coinciden en explicitar el **punto de vista subjetivo** de sus directores. Fueron hechas desde iniciativas particulares y no como parte de un colectivo de pares, tal como H.I.J.O.S. Usando la cámara como escudo protector, estos cineastas se enfrentan al mundo, a sus historias y a quienes ya no están⁸⁹. Carri, Roqué y Prividera rescatan, buscan, cuestionan, enuncian desde un “yo” aquel “nosotros” tras el cual sus padres militantes se desdibujaban como parte de un proyecto colectivo. El lenguaje evidencia así las fisuras del pasado.

5.2 *El difícil diálogo entre generaciones*

El vínculo de Carri, Roqué y Prividera con sus padres es contradictorio. Por momentos, los cineastas rescatan el gesto rebelde, admiran la sensibilidad social de

⁸⁹ Además de las cercanías anteriormente señaladas, es curioso que haya coincidencia también la pertenencia política de los padres de los tres documentalistas, que se vincula al peronismo revolucionario en sus diferentes expresiones: Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Montoneros y Juventud Trabajadores Peronistas (JTP).

quienes los antecedieron o los homenajean incorporando textos de ellos en sus obras, ya sean cartas personales o escritos teóricos. En otros casos, los cuestionan abiertamente por sus decisiones personales o sus elecciones políticas. Con los familiares y los compañeros de militancia de sus padres también establecen un vínculo que deja entrever sentimientos encontrados.

El diálogo entre generaciones se presenta como algo difícil y a la vez necesario. Una de las principales causas de esta dificultad es que, en la mayoría de los casos, la mentira aparece como estructurante de las relaciones familiares. Al respecto, Alejandra Oberti señala: “En muchos casos el secreto consiste en que durante una parte considerable de la vida no supieron lo que había sucedido con el padre, con la madre o con ambos, o que -en el caso de aquello que dispusieron de mayor información acerca de las circunstancias de la muerte, de la desaparición, del exilio o de los cambios de domicilio intempestivos- lo que conocían no eran más que versiones parciales de las razones por las cuales habían debido huir , habían sido perseguidos, exiliados, asesinados o desaparecidos” (Oberti, 2004: 83 y 84).

Frente a estas situaciones, la principal tarea de los hijos consiste en desmontar las narrativas familiares. En *Los rubios*, Albertina Carri refiere a las mentiras que la familia construyó durante su infancia en relación al paradero de sus padres: “Primero me dijeron que estaban trabajando en otro país (...) algo de todo eso me resultaba sospechoso”. María Inés Roqué en su obra confiesa haber descubierto el engaño de su madre que, frente a sus insistencias, la instaba a inscribir cartas dirigidas a su padre que éste nunca recibiría. También le cuestiona a su padre haberse ido siempre de noche sin que ella pudiera reclamarle que se quedara, o despedirse.

En *Los rubios* y *Papá Iván*, las directoras les reclaman a sus padres haber colocado la política por delante de los afectos, poniendo la vida en riesgo a pesar de que tenía hijos y familias consolidadas⁹⁰. Lorena Verzero vincula este fuerte reclamo por parte de los hijos de desaparecidos con la importancia que tenía el tema, durante los ‘70, para los militantes. Ellos se planteaban, “por un lado, la necesidad de tener hijos para asegurar la continuidad de la revolución y, por el otro, hacer la revolución para los hijos; crear un mundo diferente para las generaciones posteriores y, al mismo tiempo, educarlas en la revolución” (Verzero, 2009: 210). La importancia que le daban a la

⁹⁰ En *Los rubios* y *M* dos testimonios hacen referencia a reuniones políticas entre militantes donde estaban presentes sus hijos, a pesar del riesgo que eso representaba y de la presencia de “fierros”. En *Papá Iván* la madre de la directora recuerda haberse asustado al descubrir que su marido había escondido armas en la casa que compartían junto a sus hijos.

cuestión era tan grande que frente a su ausencia posterior, resulta comprensible que el tema genere sentimientos encontrados en los hijos que pretenden entender sus elecciones desde las lógicas y valores del presente.

Al enfrentarse a un discurso paterno que parece sin fisuras, tanto Carri como Roqué se preguntan si en determinado momento sus padres se cuestionaron lo que estaban haciendo. “Me cuesta entender la elección de mamá. ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez, o a veces me pregunto, ¿por qué me dejó acá, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y recuerdo a Robertito (mi padre) y su ira, o su labor incansable hasta la muerte”, oímos en *Los rubios* mientras vemos imágenes de la actriz que representa a la directora, gritando desconsoladamente en el medio del campo.

La crítica también se desarrolla en torno a la opción por las armas. En *Papá Iván* esta cuestión queda planteada a partir de la incorporación de la perspectiva de la madre de la cineasta que, en contraposición a la visión paterna, critica la lucha armada y en cambio defiende a la política como medio de resolución de conflictos. En *M* el director explicita su postura en la misma dirección al sostener que: “se les dio una excusa perfecta (a los militares), al hacer ciertas acciones que políticamente no tenían sentido y eran más militares que otra cosa. Y las acciones militares, nada más que militares terminan fortaleciendo a los militares”.

Los hijos también presentan algunas dudas respecto del proyecto político de sus padres en otros aspectos. Tanto en *M* como en *Los rubios* los directores reflexionan acerca de la unión que estos jóvenes, provenientes de las capas medias y altas, establecían con el movimiento obrero. Masa que en los ‘70 daba carnadura al proyecto revolucionario en sus diversas versiones. Carri considera que hubo algo de ingenuidad o de forzamiento en la decisión de sus padres de irse a vivir a un barrio proletario. Sobre todo en el hecho de no notar que, a pesar de su deseo de borrar las diferencias sociales, siempre fueron percibidos por los vecinos como “extranjeros”. Prividera no critica la estrategia política en sí, más bien constata la ruptura de esa unión en el presente. En un encuentro donde reúne a antiguos compañeros de su madre, un matrimonio de extracción obrera y una pareja de profesionales, se produce una fuerte discusión política que deja entrever que aquella alianza de clases hoy ya no es posible.

A aquellos compañeros de sus padres que sobrevivieron, los cineastas les reclaman que abandonen las miradas anquilosas del pasado y que ejerzan una crítica sobre lo actuado. También les exigen que brinden su testimonio para garantizar una

continuidad con las generaciones más jóvenes. Albertina Carri cuestiona el silencio en torno al accionar guerrillero por parte de quienes en su momento tomaron las armas. En este sentido señala: “nadie habla del fracaso del proyecto”. Nicolás Prividera, por su parte, critica a quienes al ser consultados sobre el pasado reeditan una versión mil veces repetida y no pueden tener una mirada cuestionadora sobre sí mismos. “Ser de izquierda es ser autocrítico”, dispara en este sentido el documentalista.

A pesar de los fuertes cuestionamientos, los relatos de estos ex compañeros de sus padres son centrales en la reconstrucción de las historias de estos jóvenes. Explícita o implícitamente ellos les reclaman el deber de dar testimonio sobre lo acaecido. “Los testimonios de los sobrevivientes cuentan con una responsabilidad incalculable: la de narrar su propia historia y la de los que no pueden dar testimonio porque desaparecieron” (Verzero, 2009: 198). Permiten obtener información que no fue registrada por otras fuentes y adentrarnos en la dimensión subjetiva de la experiencia militante (Oberti, 2004).

Frente a la negativa, ellos optan por el “escrache”. En *Los rubios*, la única sobreviviente del centro clandestino de detención donde estuvieron secuestrados los padres de la directora se niega a ser entrevistada para el documental. “Ella no quiere hablar frente a la cámara, se niega a que la 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 lo sé”, señala irónica la voz en *off* de la actriz que representa a Carri. El director de *M* también pone en evidencia a una compañera de su madre que se niega a hablarle sobre el pasado, faltando a lo que para él es un deber moral. Al respecto desliza enojado: “me parece que quienes han sido adultos en esa época (...) no pueden simplemente (decir) ‘no, yo ya cerré eso, me olvidé o no me interesa’ (...) No es una cuestión de pedidos, me parece que debería partir de ellos directamente”.

También hay una mirada crítica, por parte de estos jóvenes cineastas, respecto de las relaciones sociales entre compañeros, entre vecinos, entre familiares. Esto se desprende del lugar central que ocupa el tema de las traiciones en sus relatos. La delación aparece en los tres trabajos autobiográficos como causa de los secuestros de los padres de los directores. A Roberto Carri lo termina “entregando” una vecina que involuntariamente lo señala como integrante de la familia de “los rubios” que habitaba en el barrio. A Julio Roqué lo delata un compañero que se “quiebra” en la tortura e

indica su localización, tras lo cual es acorralado por fuerzas represivas. En tanto, acerca de las causas del secuestro de Marta Sierra, hay diversas versiones. Los familiares sostienen que su hermana y su cuñado, abiertos defensores de la dictadura, podrían haberla denunciado. En tanto dos compañeras suyas señalan a su última jefa en el INTA como posible delatora.

La traición está presente, asimismo, entre antiguos compañeros. Tanto *M* como *Papá Iván* dan cuenta de un tema controversial, los casos de militantes que luego de ser detenidos y torturados pasaron a colaborar con los militares o incluso formaron pareja con sus verdugos. En *Papá Iván* también se hace referencia a una traición en la esfera íntima, la del Julio Roqué hacia su esposa, al establecer una nueva relación en la clandestinidad y, a partir de ello, abandonarla.

5.3 *Encontrando la mejor forma*

Los diferentes objetivos perseguidos por cada cineasta a la hora de emprender sus proyectos autobiográficos se traducen en elecciones formales también distintas. Cada cual estructura su relato de un modo particular, hace uso de determinados recursos y resuelve de qué manera poner el cuerpo frente a la cámara y contar su historia.

Papá Iván narra la vida de Juan Julio Roqué de manera **cronológica**, desde el inicio de su relación amorosa con la madre de la María Inés hasta los últimos instantes de su vida. Para ello la directora se sirve, por un lado, de la carta que le legó su padre y, por el otro, de testimonios de familiares, alumnas, amigos y compañeros de militancia de su padre. Muchas veces estos relatos se contraponen. Son justamente estas contradicciones las que hacen avanzar a la historia.

Los Rubios y *M* están narradas, en cambio, de manera **fragmentaria**. Son como ensayos cinematográficos donde los directores van reflexionando sobre diversas cuestiones. La primera película va presentando las secuencias de manera arbitraria. Sin embargo, tiene de algún modo una estructura circular. En la escena inicial del filme oímos un diálogo entre dos mujeres en la cual una le enseña a otra a montar un caballo. Como espectadores no entendemos bien de qué se trata lo que estamos viendo. Hacia el final aparece nuevamente la misma situación pero en este caso vemos y escuchamos a Albertina Carri junto Analía Couceyro, la actriz que la representa en la película, andado a caballo. Las imágenes fueron hechas en el campo donde la directora vivió gran parte de su infancia. El formato circular parece dar cuenta de una historia que no termina.

M presenta otras particularidades. Está estructurada, a semejanza de un libro, por capítulos. La historia se focaliza en un período determinado de la vida de Marta Sierra, la madre del director, desde que comienza a involucrarse en política hasta el momento de su secuestro. También retoma algunas cuestiones de lo que sucedió después de su desaparición. Sin embargo, la manera en que el director elige contar la historia no responde a la cronología de los hechos pasados ni al orden de su investigación. El ordenamiento de los materiales parece estar hecho, en cambio, en función de los diferentes tópicos que el cineasta quiere desarrollar. También hay, como en *Los rubios*, una circularidad en su estructura al utilizar imágenes similares del Río de la Plata al comienzo y al final del filme⁹¹. Una metáfora que simboliza una herida que no cierra. Un final abierto que, como en las otras dos obras, da cuenta de un duelo en suspenso.

A pesar de diferir en las estructuras narrativas elegidas, los tres directores coinciden en elaborar **relatos narrados en primera persona**⁹². La ausencia de sus padres desaparecidos parece ser lo que dicta esta necesidad de colocar el propio cuerpo ocupando momentáneamente ese lugar. Y es que, como señala acertadamente Gonzalo Aguilar, “estos cuerpos se mueven entre fantasmas” (2007: 172). Cada uno elige hacerlo a su manera. María Inés Roqué manifiesta su punto de vista mayoritariamente a través de la voz en *off*, mediante la cual conocemos sus reflexiones en torno a su búsqueda personal. También lo hace a través de sobreimpresos en los que refiere a su vínculo con los diversos entrevistados con los que va contactándose (“era mi tío preferido...” leemos, por ejemplo, durante una de las entrevistas). Su figura y su rostro también aparecen en pantalla pero de un modo esquivo, a través de planos breves, imágenes movidas o borrosas. Albertina Carri, en *Los rubios*, opta por un narrador desdoblado. A su presencia en pantalla le suma, además, la de una actriz que la representa. El empleo de este recurso de distanciamiento da como resultado una variedad de situaciones: por momentos, la actriz personifica a Carri en diferentes escenas o le pone voz a sus pensamientos, en otros casos la directora y la actriz aparecen juntas en pantalla, y en otros, Albertina aparece sola acompañada por su equipo. En *M* Nicolás Prividera toma otro rumbo. Él opta por construirse como un personaje, con tintes detectivescos. El

⁹¹ Las imágenes del Río de la Plata, tumba simbólica de gran cantidad de desaparecidos que encontraron muerte en sus aguas, es un elemento visual que se repite en los documentales sobre la dictadura. En nuestro corpus, además de en *M*, aparece en *Papá Iván*, cuando la directora desarrolla las versiones de la muerte de su padre.

⁹² Parece ser el tema de la ausencia el que dicta la forma, porque en los trabajos posteriores estos directores no recuperan la primera persona a la hora de narrar sus historias. La modalidad performativa es menos la marca de un estilo personal que una necesidad dictada por el tema.

relato avanza a partir de las charlas que mantiene con diversas personas que conocieron a su madre o mediante sus recorridos por diversas instituciones públicas y espacios vinculados a su historia personal. “La puesta en cuerpo de estos documentales genera un *yo vicario* desde el que se piensa la posibilidad de la memoria y de lo político” (2007: 174), reflexiona al respecto Gonzalo Aguilar.

Si bien los tres cineastas exponen ciertos aspectos de su búsqueda personal, eligen presentarse de diversa manera ante el público. Mientras Carri y Roqué, en determinados momentos de sus filmes, hacen públicos sus temores o dudas sobre la correcta resolución de sus trabajos, Prividera se construye a sí mismo como un personaje que parece no tener fisuras, con certezas y objetivos claros. Esta postura probablemente se deba a que su filme se presenta como abiertamente político.

Los tres **documentales autobiográficos** recuperan algunos aspectos de lo que Bill Nichols caracteriza como **modalidad de representación performativa**, que detallamos a continuación. Tanto *M*, como *Los Rubios* y *Papá Iván* ofrecen un tipo de saber concreto y marcadamente subjetivo. No solo apelan a un compromiso racional por parte de los espectadores sino también a establecer un vínculo emocional. A partir de historias particulares desarrollan cuestiones que afectan a la sociedad en su conjunto.

En las tres películas que integran el corpus los directores son sujetos de acción que van construyendo sus obras y reflexionando en torno a las mismas a medida que las van haciendo. Los vemos en diversas situaciones vinculadas a la realización sus filmes: haciendo entrevistas, leyendo bibliografía, hurgando en documentos personales, recorriendo locaciones, etc. También exponen las dificultades con las que se van encontrado a medida que intentan avanzar en la realización de sus obras. Una escena emblemática en este sentido aparece en *Los rubios* cuando la directora conversa con su equipo de realización sobre la decisión del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de no brindarle un subsidio para poder realizar su obra autobiográfica.

Papa Iván y *M*, por su parte, comparten la decisión de volver públicos los registros familiares, tanto fotográficos como filmicos. Estos materiales se incorporan en los relatos para dar cuenta de determinados climas personales y para mostrar, de un modo vital, a quienes ya no están. Son una puerta de entrada directa al pasado.

Otra cuestión presente en los tres trabajos, que es característica de la modalidad performativa, es la incorporación del tiempo como un elemento narrativo central, en especial, a través de imágenes de viajes que funcionan como metáfora de una vuelta al

pasado. Son recurrentes las imágenes de desplazamientos en tren, en auto o a pie, así como también, las tomas movidas tomadas desde las ventanillas de algún vehículo. Vinculado al tiempo pasado, se explicita en los tres trabajos la experiencia de la pérdida. Al respecto Clara Kriger señala: “los protagonistas se enfrentan con lo que ya no está o no encuentran, y no esquivan la falta sino que la subrayan, a veces de manera melancólica, otras furiosa o con resignación” (2007: 45).

Finalmente, se evidencia en los tres trabajos una elección por formas de representación poéticas, a través de recursos propios del cine ficcional. En *M*, por ejemplo, el director utiliza tomas subjetivas para mostrar la búsqueda que realiza entre los papeles personales de su madre; también incorpora, al igual que Albertina Carri, estructuras narrativas no lineales (características del cine ficcional) para contar su historia. Carri, por su parte, hace uso de la técnica de animación *stop motion* para dar cuenta de sus fantasías y recuerdos infantiles, y no duda en incorporar una actriz a su película para que la represente.

En sus documentales autobiográficos, cada uno de los tres cineastas también pone en juego recursos característicos de otras modalidades documentales de representación. Tanto María Inés Roqué, en *Papá Iván*, como Nicolás Prividera, en *M*, recuperan de la **modalidad interactiva** el lugar central que le dan a las entrevistas en sus relatos, así como también su rol activo durante el rodaje de las mismas. Ambos directores parecen considerar que la información no es algo que el testigo brinda sino que es el resultado de un encuentro donde el entrevistador ocupa un lugar central al interrogar, discutir, acusar, cuestionar, apoyar o compartir sus opiniones con el entrevistado. Una situación ejemplificadora al respecto aparece en la obra de la cineasta argentino-mexicana, cuando interroga a un ex compañero de su padre y lo enfrenta a las versiones que señalan que participó del procedimiento en el cual falleció Julio Roque, colaborando con los militares. Su rol en ese momento del diálogo es central. Por otra parte, en ambos trabajos audiovisuales los testimonios de quienes conocieron a sus padres tienen un lugar medular en la evolución de la historia.

Cabe destacar que a pesar que los tres trabajos autobiográficos incorporan el recurso narrativo de la entrevista, se percibe en los directores una cierta desconfianza en la veracidad de los testimonios. Esto se traduce en la utilización de varias fuentes para reconstruir un mismo hecho y en la explicitación de los puntos de vista contrapuestos acerca de los tópicos que se desarrollan. Si bien hay una necesidad de recurrir a los relatos de quienes conocieron a sus padres, también hay una cierta sospecha respecto de

los mismos, sobre todo, en lo que respecta a sus desvíos ficcionales. En *M* esta cuestión queda explicitada cuando una empleada de un organismo estatal le comenta a Prividera que su trabajo consiste en recopilar información a partir de los recuerdos de quienes fueron secuestrados y luego liberados. “Los años le van dando vuelta el recuerdo. Te dicen una cosa. Después vienen y te dicen: ‘¿Pero yo te dije eso?’”.

Volviendo a la tipología de Bill Nichols *Los rubios*, por su parte, pone en juego diversos recursos narrativos propios de otra modalidad, la **reflexiva**. Sobre todo aquellos que buscan producir un efecto de “distanciamiento brechtiano”. De este modo, la directora pretende interrumpir la identificación emotiva e interpelar al espectador desde un plano racional. Entre los recursos reflexivos que Carri recupera sobresale la incorporación de una actriz, que la representa en el filme. Se corre así del lugar de víctima y busca que los espectadores presten atención a sus argumentos, más allá de la trágica situación que atravesó durante su infancia. Por otra parte, son recurrentes las escenas donde se pone de manifiesto la presencia del cine dentro del cine, a través de imágenes del *backstage*. La cineasta denuncia así la presencia del dispositivo cinematográfico y deja en evidencia que aquello que se está viendo es una construcción personal, una versión de los hechos de las tantas posibles.

Con fines similares, otro recurso que la película de Albertina Carri recupera de la modalidad reflexiva es la utilización de un tipo de montaje que busca romper con la enunciación transparente. A través de la edición se presenta en pantalla una seguidilla de tomas prácticamente iguales, o una misma situación es mostrada sucesivamente desde puntos de vista diferentes.

5.4 Representar el horror

En la trágica experiencia del secuestro o la muerte de los padres de Roqué, Prividera y Carri hay algo de lo **inenarrable**. Por esta razón, es interesante analizar el modo en que cada uno de los artistas da cuenta de esta cuestión en sus documentales.

María Inés Roqué opta por narrar el momento de la muerte de “Iván” a partir de diversos puntos de vista: el de Miguel Bonasso, que rescata el accionar militar de su padre y reconstruye el hecho colocándolo en el lugar de héroe; del dueño de la casa donde ocurre el enfrentamiento armado; y de un militante de Montoneros que supuestamente habría participado en el procedimiento colaborando con los militares. Se presentan versiones contrapuestas de la muerte de Julio Roqué. Una señala que falleció por el fuego enemigo y las otras dos se inclinan por el suicidio, ya sea inmolándose con

una granada o ingiriendo una pastilla de cianuro. La directora presenta las diversas hipótesis y le brinda a los espectadores los elementos para que éstos saquen sus propias conclusiones. La resolución que elige, que incluye tomas de la casa donde fallece Roqué y de ella en esa locación, es quizás la menos original de las tres propuestas audiovisuales.

En *Los rubios*, tras el relato de los vecinos del barrio donde fueron apresados los padres de Carri, oímos los difusos recuerdos de la directora en la voz de la actriz que la representa. A continuación, aparece la controversial animación en *stop motion* que recrea el secuestro desde la perspectiva fantástica de una niña. En ella, una pareja de muñecos *Playmobil* es interceptada, en su vehículo, por una nave espacial que la abduce. De este modo, Carri opta por narrar el hecho trágico a partir de la mirada inocente de la niña que era cuando tal suceso tuvo lugar. Finalmente en *M*, el director se aleja de las imágenes tranquilizadoras y busca inquietar al espectador. A través de una toma subjetiva, vamos viendo un recorrido nervioso de la cámara por el departamento del realizador hasta llegar a la puerta del ascensor. Solo vemos fragmentos. A continuación, mientras oímos el relato del secuestro contado por familiares de Nicolás, aparece la imagen de un televisor donde titilan puntitos blancos y negros. No hay imagen posible para el horror parece decirnos a través de esta elección estética el artista.

5.5 A modo de cierre

Nicolás Prividera, Albertina Carri y María Inés Roqué son parte de una generación que privilegia el lenguaje visual como medio de expresión (cine, fotografía, teatro, pintura) (Amado, 2004: 49). Resulta lógico entonces que, al momento de decidir emprender sus trabajos autobiográficos, hayan elegido el lenguaje audiovisual como medio a través del cual embarcarse en sus travesías personales. La cámara funciona para ellos como un escudo que los protege a la hora de enfrentarse al pasado doloroso. También permite hacer visible las ausencias paternas y dar un testimonio íntimo que funcione como disparador de nuevos debates en torno al pasado reciente y como un legado hacia las nuevas generaciones.

Tanto *M* como *Papá Iván* y *Los Rubios* dan cuenta de búsquedas identitarias y trabajos elaborativos. En este sentido, funcionaban como puentes que conectan dos tiempos. Sus directores transitan entre fantasmas del pasado y heridas que aún supuran, sin embargo, eligen conectarse, sin dejar de lado la crítica, con el aspecto más vital del pasado de sus padres: el deseo como motor de cambio.

Son obras valientes donde los tres directores exponen sus historias privadas, marcadas por la desaparición traumática de sus padres, y al hacerlo dan cuenta de la trayectoria de la sociedad argentina. Son testimonios que nacen del seno de una sociedad doliente y piden ser escuchados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (2003), “Dossier Educación y memoria. Cine y memoria 1ra. Parte”, en *Los Puentes de la memoria*, N° 10, Año 3, La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.

AA.VV. (2004), “Dossier Educación y memoria. Cine y memoria 2 da. Parte”, en *Los Puentes de la memoria*, N° 11, Año 4, La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.

AA.VV. (2005), “Cine documental: la objetividad en cuestión”, en *Punto de vista*, N° 81, Buenos Aires: Siglo XXI.

Achugar, Hugo (2003), “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos” en Jelin, E. y Langland, V. (comps.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid: Siglo XXI.

Aguilar, Gonzalo (2007), “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre M de Nicolás Prividera”, en Sartora, J. y Rival, S. (comps.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.

- (2007a) “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente”, en Moorem, M.y Wolkowicz, P. (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires: Librería.

- (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcor.

Amado, Ana (2004), “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en Amado, A. y Domínguez, N. (comps.): *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.

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

Apra, Gustavo (2004): “Los documentales y la noción de dispositivo”, ponencia en las Jornadas de Política y Cultura, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento; Recuperado de: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf>

- Arendt, Hannah (1967), *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Lumen.
- Austin, John (1991), *Cómo hacer cosas con palabras*, España: Paidós.
- Barnouw, Erik (2005), *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: Gedisa.
- Beceyro, Raúl (2008), *Manual de cine. Cómo se hace un filme*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Belaunzarán, Jorge (2007, 13 de septiembre), "Creo que el Estado aún nos debe una respuesta", en *Subjetiva*, recuperado de: <http://subjetiva.com.ar/spip/spip.php?article1476>
- Bergala, Alain (2008), "Si 'yo' me fuera contado" en Gutiérrez, G. (ed.): *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B.
- Bernini, Emilio (2004), "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 5, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- (2008), "Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 7, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bianco, Ana (2005), "Entrevista a María Inés Roqué y Natalia Bruschtein", *Arte una*, recuperado de: http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Bianco.htm
- Bonasso, Miguel (2010), *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires: Planeta.
- Brecht, Bertolt (2004), *Escritos sobre el teatro*, Barcelona: Alba.
- Brega, N.; Campero, A. y Porta Fouz, J. (octubre 2013), "Identidad", en revista *El amante*, N° 138.
- Breschand, Jean (2004), *El documental: La otra cara del cine*, Barcelona: Paidós.
- Calveiro, Pilar (2005), *Política y/o Violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires: Norma.
- Carri, Albertina (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales.
- Carri, Roberto (2001), *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.
- Casullo, Nicolás (2007), *Las cuestiones*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cerruti, Gabriela (2001), "La historia de la memoria", en *Los Puentes de la memoria*, N°3, La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.
- Huyssen, Andreas (2000), "En busca del tiempo futuro", en *Los Puentes de la memoria*, N°2, La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.

- Colacrai, Pablo (2010), "Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva", en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 14, Rosario: UNR.
- CONADEP (1984), *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires: Eudeba.
- D' Esposito, Leonardo (2007, 28 de agosto), "M: sobre ausencias, memorias y lugares comunes", *Terra*, recuperado de <http://www.terra.com.ar/canales/cine2/166/166478.html>
- E.G. (2004, 29 de julio), "Fragmentos de memoria", en suplemento *No*, diario *Página 12*.
- García, Jorge (2007), "Hay que salir de lo personal para tratar de entender la historia", en revista *El Amante*, N°179, Buenos Aires.
- García, Lorena (2003, 23 de abril), "La ausencia es un agujero negro", en suplemento *Espectáculos*, diario *La Nación*.
- Gelman, J. y La Madrid, M. (1997), *Ni el flaco perdón de dios*, Buenos Aires: Planeta.
- Gillespie, Richard (2008): *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gillis, John (1994), "Memory and identity: The history of a relationship", en Gillis, J. (ed.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Estados Unidos: Princeton University Press (Traducción: Natalie Abad de Ruhr), recuperado en: <http://cholonautas.edu.pe/memoria/gillis.pdf>
- Guarini, Carmen (2008), "De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina", en Russo, E. (comp.), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- (2009), "El 'derecho a la memoria' y los límites de su representación", en Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- Halbwachs, Maurice (2004), *Los marcos sociales de la memoria*, México: Anthropos.
- (2004a), *La memoria colectiva*, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hassoun, Jacques (1996), *Los contrabandistas de la memoria*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Huyssen, Andreas (2000), "En busca del tiempo futuro", en *Los puentes de la memoria*, N°2, Año 1, La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.
- (2004) "Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público", Conferencia, INTERCOM, Porto Alegre, recuperada de:

http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1068/conferencia_andreas_huyssen.pdf?sequence=1

Ivachow, Lilian Laura (2004), “Las formas de la memoria”, en revista *El amante*, N° 148, Año XXIII, Buenos Aires.

Jauretche, Ernesto y Levenson, Gregorio (1998), *Héroes: historias de la Argentina revolucionaria*, Buenos Aires: Colihue.

Jelin, Elizabeth (2000), “Memorias en conflicto”, en *Los Puentes de la memoria*, N° 1, La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.

- (2002), *Los trabajos de la memoria*, España: Siglo XXI.

Jelin, E. y Langland, V. (2003): “Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, en Jelin, E. y Langland, V.: *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid: Siglo XX.

Kairuz, Mariano (2007, 18 de marzo), "La pesquisa", suplemento *Radar*, diario *Página 12*.

Kaufman, Susana (1998): “Sobre violencia social, trauma y memoria”, trabajo presentado en el seminario: Memoria Colectiva y represión, Montevideo, recuperado de: <http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GKaufman.pdf>

Kohan, Martín (2004): “La apariencia celebrada”, revista *Punto de Vista*, N° 78, Año XXVII, Buenos Aires.

Konigsberg, Akal (2004), *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid: Akal.

Kruger, Clara (2007), “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”, en Moore, María José y Wokowicz, Paula (eds.): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires: Librería.

- (2007b) Análisis sobre *M* de Nicolás Prividera recuperado de: <http://documusak.es/m-nicolas-prividera-2007/3>

- (2007c), “Subjetividad y documental contemporáneo”, material de capacitación editado por el Fondo Editorial de la ENERC/Cefopro, Buenos Aires, 2007

Laplanche, J. y Pontalis, J.,(1971), *Diccionario de psicoanálisis*, España: Labor.

Lerman, Gabriel (2007), “Aire de familia. Notas sobre memorias y subjetividades”, en revista *Pensamiento de los confines*, N° 21, recuperado de: <http://www.rayandolosconfines.com.ar/tradu4.html>

Moreno, María (2003,19 de octubre), “Esa rubia debilidad”, suplemento *Radar*, diario *Página 12*.

- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press (traducción propia).
- (1997), *La representación de la realidad*, España: Paidós.
 - (2001), *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press (traducción propia).
- Nietzsche, Friedrich (2006), *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Nora, Pierre (2008), *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo: Trilce
- Noriega, Gustavo (2007), “Lo que nos hacen”, en revista *El Amante*, Nº 183, Año XV, Buenos Aires.
- (2009), *Estudio crítico sobre Los rubios*, Buenos Aires: Picnic.
- Oberti, Alejandra (2004), “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones”, en Amado, A. y Domínguez, N. (ed.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*, Buenos Aires: Paidós.
- (2006), “La memoria y sus sombras”, en Jelin, E. y Kaufman, S. (comp.): *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Orozco, Olga (1995), *También luz es un abismo*, Buenos Aires: Emecé.
- Peña, Fernando Martín (2007), “La llave del arcón”, en Carri, A., *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales.
- Pittaluga, Roberto (2007), “Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)”, en Franco, M. y Levín, F. (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.
- Pollak, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, La Plata: Ediciones al Margen.
- Ranzani, Oscar (2007, 27 de agosto): “Aquí todavía hay mucho por debatir”, suplemento *Cultura y espectáculos*, diario *Página 12*.
- Renov, Michael, “New Subjectivities, Transformations in filme as reality”, en *Documentary Box*, Yamagata International Documentary Film Festival (traducción propia), recuperado de: <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>
- Ricoeur, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, España: Ediciones de la Universidad autónoma de Madrid.
- (2000), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

- Rouso, Henry (2012), "Para una historia de la memoria colectiva: la post- Vichy", en revista *Aletheia*, Volumen 3, Número 5, La Plata.
- Roza, Roger (2007, 25 de julio), "M, de Nicolás Prividera: La voluntad de saber", en *Ojos abiertos*, recuperado de: <http://ojosabiertos.wordpress.com/2007/07/25/entrevista-a-nicolas-prividera-director-de-m>
- Rozitchner, León (1985), *Entre la Sangre y el Tiempo, lo Inconsciente y la Política*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sánchez Biosca, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona: Paidós.
- Sarlo, Beatriz (2006): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sigal, S. y Verón, E. (1986): *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Legasa.
- Todorov, Tzvetan (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- Traverso, Enzo (2007), "Historia y memoria. Notas sobre un debate" en Levín, F. y Franco, M. (ed.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.
- Trímboli, Javier (2005), "Los jóvenes: entre el pasado y el presente", desgrabación de capacitaciones brindadas a docentes en el marco de actividades desarrolladas por el Área de Desarrollo Profesional Docente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, recuperado de: http://www.me.gov.ar/curriform/publica/rubios_trimboli.pdf
- Vallejo Vallejo, Aída (julio 2007): "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", en *Doc On-line*, N°2, recuperado de: www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf
- Verbitsky, Horacio (1995), *El vuelo*, Buenos Aires: Planeta.
- Verzero, Lorena (2009), "Estrategias para crear el mundo: la década del '70 en el cine documental de los dos mil" en Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.): *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- Wieviorka, Annette (1998), *L'ère du témoin*, París: Plon.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1993), *Adiós al otoño*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

ANEXO

1. Dvd con los documentales del corpus

2. Ficha técnica de Papá Iván

Dirección: María Inés Roqué

Producción: Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro y Hugo Rodríguez

Productor asociado: David Blaustein

Guión: María Inés Roqué

Música: Pablo Flores Herrera

Sonido: Lena Esquenazi

Fotografía: Hugo Rodríguez y Carlos Arango

Montaje: Fernando Pardo

Países: Argentina - México

Año: 2000

Género: Documental

Duración: 55 min.

Idioma: Español

3. Ficha técnica de Los rubios

Dirección: Albertina Carri

Asistentes de dirección: Santiago Giralt y Marcelo Zanelli

Producción: Barry Ellsworth

Diseño de producción: Paola Pelzmajer

Jefatura de producción: Paola Pelzmajer

Producción ejecutiva: Pablo Wisznia

Guión: Albertina Carri

Música original: Gonzalo Córdoba

Música: Charly García, Virus y Ryûichi Sakamoto

Dirección de sonido: Jesica Suárez

Fotografía: Catalina Fernández

Cámara: Carmen Torres y Albertina Carri

Montaje: Alejandra Almirón

Diseño de títulos: Nicolás Kasakoff

País: Argentina

Año: 2003

Género: Documental

Duración: 89 min.

Idioma: Español

4. Ficha técnica de M

Dirección: Nicolás Prividera

Producción: Pablo Ratto - Nicolás Prividera

Producción ejecutiva: Vanessa Ragone y Pablo Ratto

Asistentes de producción: Nahuel Machesich y Carolina Urbieto

Guión: Nicolás Prividera

Sonido: Damián Lorenzatti

Postproducción de sonido: Rubén Piputto

Cámara: Carla Stella, Josefina Semilla y Nicolás Prividera

Montaje: Malu Herdt

País: Argentina

Año: 2007

Género: Documental

Duración: 140 min.

Idioma: Español