

Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Entre lo performativo y el dispositivo

Natalia Taccetta

Resumen:

En relación con el pasado reciente argentino, el disputado espacio de la memoria encontró en el cine documental un terreno propicio para librar sus batallas en torno al problema de la representación de la última dictadura. En este sentido, desde fines de los años 1980, aparecieron films que, con operaciones más o menos convencionales o experimentales, inscribieron espaciotemporalmente lo testimonial, instalaron nuevos testigos autorizados o desafiaron la historiografía tradicional sobre la militancia política de los años setenta. Con dispositivos diversos a partir de los cuales inscribirse en el espacio axiográfico del film, los realizadores habitaron el espacio artístico con densas tramas simbólicas e interpretativas.

Analizar estos dispositivos hace posible evaluar, entre otras cosas, el tipo de subjetividad que queda construida en ellos. En este sentido y asumiendo la posibilidad de considerar a la última dictadura argentina como un acontecimiento modernista en los particulares términos del filósofo norteamericano Hayden White, se abordarán dos ejemplos: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría. Se intentará ver de qué modo estos films problematizan tanto el referente como las mismas condiciones de posibilidad del texto para dar cuenta de la subjetividad, más allá de las conexiones intrínsecas que cada director establece con el tema, así como también para cuestionar y habitar el espacio inverificable de lo que podría llamarse posverdad.

Acontecimiento modernista y subjetividad en el documental. Entre lo performativo y el dispositivo

En relación con el pasado reciente argentino, el disputado espacio de la memoria encontró en el cine documental un terreno propicio para librar sus batallas en torno al problema de la representación de la última dictadura. En este sentido, desde fines de los años 1980, aparecieron films que, con operaciones más o menos convencionales o experimentales, inscribieron espaciotemporalmente lo testimonial, instalaron nuevos testigos autorizados o desafiaron la historiografía tradicional sobre la militancia política de los años setenta. Con dispositivos diversos a partir de los cuales inscribirse en el espacio axiográfico¹ del film, los realizadores habitaron el espacio artístico con densas tramas simbólicas e interpretativas.

Analizar estos dispositivos hace posible evaluar, entre otras cosas, el tipo de subjetividad que queda construida en ellos. En este sentido y asumiendo la posibilidad de considerar a la última dictadura argentina como un acontecimiento modernista en los particulares términos del filósofo norteamericano Hayden White, se abordarán dos ejemplos: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría.

La naturaleza abyecta de los acontecimientos perpetrados durante la última dictadura puede pensarse en los términos de lo que para White son los acontecimientos modernistas. Esto implica aceptar que es la propia (i)lógica de estos hechos la que no permite que se expliquen o puedan representarse con las categorías convencionales heredadas, por lo que se produce un fuerte cuestionamiento sobre el estatus de los hechos con relación a los acontecimientos y, consecuentemente, a los modos de dar cuenta de ellos en una representación. Aceptando, entonces, que la última dictadura modifica la misma noción de acontecimiento histórico en el marco del pasado reciente argentino, también se asume que la lógica del relato sobre esos acontecimientos puede verse modificada.

Las reflexiones de White en torno al modernismo apuntan, fundamentalmente, a la disolución de la trinidad de acontecimiento, personaje y trama, con lo que se tambalea uno de los pilares fundamentales de la representación realista. Con operaciones diversas en esta dirección, el modernismo se enfrenta al problema de representar la realidad pero abandona la oposición entre hecho y ficción. La propia noción de ficción se ve modificada radicalmente dado que pierde todo sentido seguir marcando las diferencias entre las funciones referencial y poética del lenguaje. Este es el rasgo del modernismo que vuelve necesarios “nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista, tanto en forma visual como escrita, denominada de diferentes formas como *docudrama*, *faction*, *infotainment*, *la ficción del hecho*, *metaficción histórica*, etc.” (White, 2003: 218).

En consonancia con estas afirmaciones, habría que decir que el documental argentino de las últimas décadas ha intentado –más o menos conscientemente- dar cuenta de este problema y ha asumido –más o menos explícitamente- el carácter modernista de los acontecimientos de la dictadura. En los dos films elegidos, aparecen al menos dos problemas que se iluminan con estas consideraciones: en *Los rubios*, al que podría considerarse un docudrama posmoderno en términos whiteanos, “todo es presentado como si fuera del mismo orden ontológico, tanto lo real como lo imaginario –

¹ El neologismo que alude a la dimensión “axiográfica” se toma para este texto del crítico Bill Nichols, quien, en su libro *La representación de la realidad*, alude a esta noción para dar cuenta de la axiología en el espacio audiovisual que el documental construye.

realistamente imaginario o imaginariamente real, con el corolario de que la función referencial de las imágenes de los acontecimientos resulta descolorida-” (White, 2003: 220); y, en *Juan, como si nada hubiera sucedido*, se construye un dispositivo ficcional, la figura de un supuesto investigador, para que funcione como el alter ego del realizador del film que lo inscribe política, epistemológica e ideológicamente, pero al mismo tiempo lo mantiene a distancia. En ambos casos, podría decirse, lo fáctico y lo ficcional se mezclan hasta volverse indistinguibles.

Recogiendo estos cuestionamientos y a la luz de estas consideraciones, en los apartados que siguen, se indaga sobre lo que podría denominarse la dimensión performativa en el film de Carri y el dispositivo que Echeverría construye a partir del cual es posible explorar el modo en que la subjetividad queda inscripta textualmente. Problematicar estas cuestiones desvela que uno de los puntos fuertes del documental contemporáneo es indagar sobre nuevos modos de representar el yo, para los cuales las convenciones sobre documentación y experimentación necesitan adaptarse a un concepto de realidad contemporánea no-ficticia. Ambos films son, en algún sentido, ensayos cinematográficos que pueden verse como formas posdocumentales.

Lo performativo

Siguiendo la conceptualización de Stella Bruzzi, dado que los documentales no son más que una negociación entre autor y realidad, todos los documentales son en algún sentido una suerte de actuación frente al público y, por eso mismo, una *performance*. Sin embargo, como esta autora se apura en señalar, hay algunos documentales que tienen un poder realizativo mayor.

Siguiendo un paralelismo entre el espacio fílmico documental y la dimensión lingüística elaborada por J. L. Austin, Bruzzi parte del hecho de que el documental existe en tanto se enuncia, en tanto se ejecuta y “realiza” al director mismo en algunos casos. Algunos documentales vuelven visibles estas especificidades que surgen de la distinción entre los aspectos constatativos y performativos del lenguaje, es decir, entre sus posibilidades descriptivas y las realizativas. Esta diferenciación podría ser muy útil a la hora de explorar algunos de los mecanismos utilizados por Carri en su film.

Tal como Austin señala, los enunciados performativos no son verificables y no hay criterio correspondentista que pueda tener lugar, sino que vuelven evidente la inscripción de la subjetividad del documentalista que se impone incluso por encima de la mostración de los mecanismos de construcción de la película al ponerse de manifiesto la performance de la realizadora en el film. En *Los rubios*, Carri “actúa” de sí misma, se representa en escena y ocupa, por decirlo de algún modo, el espacio documental.

Interviene incluso doblemente al disponer la aparición de una actriz que, tal como anuncia al principio del film, interpreta a Carri. Esta operación está lejos de generar distancia, pues potencia el efecto de consciencia del espectador en relación con el carácter ficticio de lo que ve, al tiempo que subraya el carácter artefactual del texto. En relación con esta cuestión, se puede seguir a Bruzzi quien propone que es equivocado pensar que todo documental aspira a ser referencial o constatativo, es decir, a representar una relación puramente descriptiva entre el tema (realidad) y el enunciado (texto). Por ello, el documental performativo, lejos de adherirse comprometidamente a la realidad, constituye una extensión lógica no menos preocupada por la representación de la realidad que los textos más convencionales, e incluso más consciente de las subjetividades y falsificaciones que implica el pasaje al espacio discursivo. En esta línea está también Antonio Weinrichter quien ve al documental performativo como realizando el hecho de la comunicación, dejando de lado el vínculo entre objetividad/veracidad.

En *Los rubios*, hay un desvío evidente de las cualidades referenciales del documental hacia la experiencia observable de la directora, es decir, de su cuerpo desdoblado en una actriz, de sus disposiciones psicológicas en el supuesto “detrás de escena” del documental y de sus actitudes frente al recuerdo de sus padres secuestrados.

No se trata simplemente de un documental subjetivo o de un texto que sobreactúa la inscripción del yo por distintos mecanismos. No es siquiera un film que intenta representar la realidad, sino una documental que hace hincapié en el estatuto real de la representación. Es la realizadora (y su doble) la que produce la realidad fílmica y lo que se presenta como real para el espectador.

Nichols define los documentales performativos en tanto el texto, además de un abordaje subjetivo del tema documental, trae al documentalista (su cuerpo y su voz), sus cuestionamientos y su subjetividad textual hacia el centro de la escena. En el caso de *Los rubios*, Carri es personaje protagónico y secundario de su película además de realizadora, camarógrafa, guionista, investigadora y, en definitiva, el tema de la representación.

En el marco de los documentales sobre dictadura, se trata de una película que instaura una dimensión afectiva nueva que transforma a la subjetividad en la lógica dominante, además de recurso ocasional y dispositivo documental. *Los rubios*, en tanto auto-representa a la documentalista como personaje, pone de manifiesto su autoconsciencia sobre la artificialidad en la construcción del concepto documental de verdad. Y es, precisamente, esta condición desvelada de artificio la que construye la credibilidad del texto, que no aspira a ser más que el giro reflexivo de la realizadora sobre sí misma, su lenguaje fílmico y su historia personal (ni la de sus padres, ni la de la militancia política, ni la de su generación).

En *Los rubios* se produce una suerte de dislocación de la autoridad textual, pues ya no tienen autoridad ni los actores sociales, ni la realizadora solamente, ni el espectador de manera exclusiva, sino que la dirección del documental se produce en el interjuego entre múltiples instancias, a partir del cual cada agente va tomando alternativamente posiciones distintas propiciadas o no por el texto, mientras el documental no se convierte en más que un documento de sí mismo.

Tal como Nichols lo entiende, el documental performativo plantea ciertas preguntas sobre el estatuto epistemológico del texto. En este sentido, un film como *Los rubios* trabaja sobre la experiencia, la memoria y la emoción más que sobre algún fragmento del mundo histórico y el conocimiento que se construye en y por el texto tiene más que ver con la imaginación y la invención que con los documentos y la *mímesis* en términos de copia de la realidad y sentido común compartido. En relación con documentales de este tipo, Nichols asegura que “nos comprometemos con su representación del mundo histórico pero oblicuamente, vía la carga afectiva que proponen” (Nichols, 2001: 132). Siguiendo este razonamiento, Nichols señala que este tipo de documentales intentan corregir el sentido común del documental convencional proclamando, en vez de algo así como “Te hablamos sobre ellos a vos”, una afirmación del tipo “Te hablamos sobre nosotros mismos”. Esto implica, en última instancia, que se adopta un modo de representación que sugiere que el conocimiento y la comprensión requiere una forma totalmente diferente de compromiso y, sobre todo, un pacto de no-ficción basado en la dimensión artístico-representable del imaginario infantil y las emociones.

Siguiendo la premisa de representar de modo renovado acontecimientos que no pueden seguir siendo contados de la misma forma, es que un film como *Los rubios* mezcla técnicas expresivas y da al espacio textual la densidad y textura que tienen las ficciones. Asimismo, en tanto documental, se vuelve *performance* en un contexto de disputas políticas e ideológicas para llamar la atención sobre las imposibilidades de la

representación documental “auténtica” en un sentido muy general. En todo caso, justamente representa “auténticamente” la ficcionalización performativa.

El dispositivo

En su libro *New Documentary*, Stella Bruzzi señala dos tipos de documentales que podrían ser considerados performativos: por un lado, aquellas películas que retratan aspectos subjetivos y cuyos aspectos visuales son claramente estilizados; por otro lado, aquellos films que son inherentemente performativos y retratan la intrusiva presencia del realizador. Sin forzar demasiado las categorías, podría decirse que, si *Los rubios* ha perseguido la performatividad y puede ser visto en sí mismo como una *performance*, el caso de *Juan, como si nada hubiera sucedido*, es diferente sin duda pero no escapa a la mentada intrusión del realizador y a la puesta en evidencia de que “el *ethos* detrás del documental performativo moderno es presentar a los sujetos de modo tal que se acentúe el hecho de que la cámara y el equipo son inevitables intrusiones que alteran cualquier situación” (Bruzzi, 2006: 190). En el ámbito de las disputas por la memoria, esta intrusión del documentalista se vuelve eminentemente política.

El problema de la presencia del *autor* es una cuestión que tiene, según la perspectiva que aquí se sigue, el corolario de aceptar que el documental no puede sino realizar (*perform*) la interacción entre la realidad y su representación. Esto implica aceptar también que el documental, como la ficción, está firmado por alguien, es un discurso que, en tanto que tal, irrealiza lo presentado. Para pensar el modo en que este “alguien” se introduce en el espacio documental que construye y a fin de contemplar la dimensión política de los textos documentales, el caso de *Juan...* se vuelve particularmente relevante.

En 1987, Carlos Echeverría terminó *Juan, como si nada hubiera sucedido* aunque nunca tuvo estreno comercial. En sus dos horas cuarenta de duración, *Juan...* reconstruye una investigación posible sobre el único desaparecido de Bariloche, Juan Marcos Herman, en julio de 1977. Las principales fuentes documentales son los testimonios de la familia Herman -especialmente su padre- y las entrevistas que Esteban Buch –una suerte de *alter ego* del realizador- va haciendo a los responsables militares de distintas dependencias oficiales de Bariloche durante los años de la dictadura.

Buch –de 22 años y especialista en música, tal como él mismo explicita- conduce la investigación en primera persona, como si fuera su propia iniciativa, representando a Echeverría, el verdadero investigador. Durante gran parte del proceso, Echeverría/Buch son acompañados además por Horacio Herman, hermano de Juan Marcos, que aparece en algunas secuencias del film. Como si hubiera querido prefigurar sucesores y jugando con el carácter sustitutivo de toda representación, en *Juan...* aparece una figura vicaria ocupando el lugar del realizador, como lo sería –aunque de modo más extremo y explícitamente anunciado- Analía Couceyro en *Los rubios*.

Juan... combina el recurso convencional de la voz *over* con la argumentación que surge de la interacción de Buch con los actores sociales, sumadas a sus reflexiones más aparentemente subjetivas, aunque guionadas por Echeverría. En este film, hay un trabajo sobre la representación que, si bien no usa herramientas vanguardistas como lo hacen los “nuevos documentales” o las “metaficciones historiográficas”,² construye un dispositivo a partir del cual Echeverría puede introducirse en espacio documental pero a través de la figura de Buch que compone un personaje para la investigación que se pone en escena. Este dispositivo de mediación hace que se conjuguen las estrategias más convencionales de representación documental con otras más subjetivas. En relación con

² Entre otros lugares, la alusión a las metaficciones historiográficas aparece en Hutcheon, Linda 1988 *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge).

las primeras, *Juan...* entrelaza entrevistas, expone documentos, trabaja sobre material de archivo y fotografías; respecto de las segundas, el personaje que guía la trama documental transmite las reflexiones de Echeverría sobre los acontecimientos y los agentes involucrados en el caso desdoblado lo subjetivo y desplazando las afirmaciones políticas hacia el terreno del dispositivo ficcional generado como vehículo documental. En este sentido, los aspectos más reflexivos del film son aquellos en los que, aparentemente, la investigación se “va construyendo” y así se ve a Buch analizando pruebas, escuchando grabaciones, trabajando sobre los documentos, descubriendo detalles en las fotografías, etc.

El film comienza con el testimonio del padre de Juan, el Dr. Herman, que recuerda cuando seis hombres se llevaron a su hijo después de irrumpir violentamente en su casa. A partir de entonces, Buch se presenta como autoridad textual a la vez que como un mecanismo que utiliza el film para reflexionar tanto sobre los resultados parciales de la investigación, como sobre las consecuencias del silencio y la complicidad que puede percibirse entre los militares, cuyos testimonios también van integrando el tejido fílmico.

Como disparador de su investigación –la de Buch, la de Echeverría- la voz *over* de Buch pregunta: “¿Qué pasó con el estudiante Juan Herman en la noche del 16 de julio de 1977?”. A partir de entonces, Buch entrevista desde el periodista radial que publicó una nota el día posterior al secuestro hasta quienes parecen ser, en los esquemas axiológicos que el film va trazando ineludiblemente, los culpables de la desaparición de Juan.

Siempre provisto de una cámara y un trípode (y, evidentemente, siempre acompañado de Echeverría, el documentalista), Buch logra irritarlos a todos, tal vez por su tono neutro, su rostro inexpresivo o, simplemente, por remover los velos del secreto mejor guardado de Bariloche. La lógica que está por detrás de este recorrido es la dimensión reflexiva del film, es decir, la del desdoblamiento entre realizador (Echeverría) y personaje (Buch), que se vuelve perceptible en aquellas secuencias en las que el film pretende una relación más estrecha con el espectador, en las que se aborda el metacomentario y se pone toda la atención en el texto y su construcción.

Dice Buch irónicamente: “¿Qué hizo la ciudad por él?”, “Juan... ¿una equivocación o un ‘subversivo’?”. Guiado por preguntas de este tipo, el film construye un espectador que abandona su lugar pasivo y no espera que se le cuente una historia cerrada. Se trata de un espectador que asiste críticamente a las entrevistas que Buch hace a los hombres de la represión en Bariloche, que se muestran incómodos por las preguntas o las evaden asegurando total desconocimiento. El espectador que queda inscripto en el texto es también capaz de acompañar a Buch en los recorridos por el pobrerío, que nada tiene que ver con la bella postal de Bariloche, y de asentir frente a las reflexiones de Buch sobre la brecha social amplísima, característica de la población de esa ciudad.

Hacia la mitad del film, *Juan...* viaja a Buenos Aires, donde Buch/Echeverría esperan encontrar elementos “clave” para la investigación. En esta parte, se concentran algunas de las entrevistas más interesantes del film. Es el caso del testimonio del general de brigada Castelli que había estado a cargo de la Escuela de Instrucción Andina –hoy Escuela Militar de montaña- entre 1975 y 1977. Echeverría divide este testimonio en dos partes: la primera vez que aparece, Castelli se esfuerza en asegurar que no sabe ni sabía nada y responde con desgano a las incisivas preguntas de Buch; en la segunda aparición, Castelli está furioso e intenta deshacerse infructuosamente de Buch. Sostiene de modo firme no querer “prestarse a nada”, especialmente después de haber reflexionado y haberse dado cuenta que “ningún militar comprometido lo hace”. En su vocación por no declarar nada comprometedor, Buch logra que Castelli no deje de hablar: “Cada vez que voy a Bariloche a esquiar o a ver a mis nietos, aparecen los

Derechos Humanos, la Comisión de Derechos Humanos, y de pin, pun, pan...”, se queja. Y prosigue explicando a Buch los motivos de su silencio: “¿Quién me dice que no sos de la Comisión de Derechos Humanos? ¿O que no sos un subversivo?”.

A este testimonio, lo siguen el del capitán Goity, que asegura no saber nada y que tiene un gran recuerdo de toda la gente de Bariloche, quienes, según dice, “hacían las cosas muy bien”. También aparece el testimonio del entonces responsable del aeropuerto de Bariloche, que no para de contradecirse en su afán de negarle a Buch toda posibilidad de revisar los archivos de registros de aviones que pudieran haber partido de Bariloche a Buenos Aires en la noche del secuestro (y deja entrever que podría haber ocurrido que los aviones no salieran del aeropuerto de acuerdo a los registros oficiales). Otro testimonio importante es el del coronel Fernando Zárraga, jefe de Inteligencia durante la desaparición de Herman, que asegura no saber nada y que no quiere emitir juicio valorativo –tal como insiste en varias oportunidades; el de Barberis, por entonces intendente militar en Bariloche, devenido empresario, que deja fluir su conciencia y dice “Lo lamentable es que sucedió en Bariloche”. La voz de Buch va señalando las contradicciones entre los testimonios y lo hace incluso volviendo a oír algunos de ellos para evidenciar omisiones, posibles equivocaciones y complicidades. También señala estas contradicciones ilustrando irónicamente las entrevistas con fotografías que comprometen seriamente la veracidad de los testimonios.

Otras voces son destacables: la de Miguel Ángel D’Agostino, quien compartiera celda con Juan en el centro clandestino de detención El Atlético y la de la vecina que había reconocido el Peugeot de un conocido suyo, un militar, en la noche del secuestro de Juan. El conocido era el mayor Miguel Isturi y la secuencia en la que Echeverría lo entrevista es particularmente interesante para pensar los modos de inscripción del documentalista y la construcción de la subjetividad en el documental. La entrevista a Isturi tiene al menos dos notas relevantes: en primer lugar, habría que decir que se produce con una cámara oculta lo que implica cuestionamientos severos en relación con la dimensión ética del espacio documental (y potencia lo reflexivo del texto, pues Isturi se da cuenta y promete represalias); en segundo lugar, porque es la única vez en todo el metraje del film que Echeverría –director- se convierte en personaje –hasta entonces Buch. Es Echeverría y no su doble quien habla y se entrevista con Isturi; es decir, el realizador coloca la importancia de esta entrevista por encima de mantener la coherencia del dispositivo construido para el film. Aquí se vuelve evidente la paradójica cercanía/lejanía de Buch/Echeverría como las dos caras para inscribir/inventar un “yo” documental.

Sin duda, *Juan...* puede ser considerado un documental de investigación que configura su tema a partir de la idea de una búsqueda. Pero, podría decirse, es, además, mucho más que eso, pues tiene un valor realizativo de “escrache fílmico” que reenvía a la pregunta por la performatividad documental. Frente a la cámara de Echeverría, los actores sociales que Buch entrevista, antes poderosos, se vuelven vulnerables en su situación de cuestionados y su condición de sospechosos. Por otra parte, en relación con las potencialidades de intervención política del film (en el particular contexto de fines de los años 1980, no hay que olvidar), habría que hacer una mención especial en el informe de televisión que con el que se cierra la película. Se trata de un informe en el que Raúl Alfonsín anuncia el proyecto de las leyes de Punto final y se ve a continuación la absolución de Astiz.

“Mi ciudad ha abandonado a su hijo desaparecido”, dice Buch. “[las generaciones futuras] ¿no nos verán como encubridores del crimen?”, se lamenta. Con la elección de este final, *Juan, como si nada hubiera sucedido* deja planteada, de alguna manera, la pregunta por la responsabilidad colectiva y las identidades sociales que los agentes

representados en el film corporizan. Son esas identidades conflictivas y su problemática inserción en el espacio público-artístico del cine las que reaparecen en documentales de los últimos diez años, como es el caso de *Los rubios* de Albertina Carri.

Posmemoria y posverdad

La noción de posmemoria de Marianne Hirsch podría sumar algunos aspectos a tener en cuenta en relación con las reflexiones sobre la subjetividad de y en el documental. Dicho sucintamente, la autora distingue la memoria de los sobrevivientes (vehiculizada a través de dispositivos diversos como fotografías o documentos) y la posmemoria, con la que se refiere a la memoria de la generación de los “hijos”. Se trata de lugares de remembranza (*remembrance*), lo que Pierre Nora ha llamado “lugares de la memoria” (*lieux de mémoire*). Se puede decir, entonces, que con la noción de posmemoria se alude a documentos y objetos en los que se encuentran hibridadas la vida y la muerte. En este sentido, se trata de superficies de distinto tipo donde tiene lugar la esfera intermedial de los fantasmas, lugares y objetos de recordación “en el límite entre memoria y posmemoria, y también, aunque de forma diferente, entre memoria y olvido” (Hirsch, 2002: 22).

A la luz de estas consideraciones y tomando al documental como un espacio donde la subjetividad puede ser inscripta de modo privilegiado, se vuelve interesante pensar a este tipo de entramados culturales como mediatizaciones posibles de la memoria individual y colectiva. Hirsch señala que la posmemoria “caracteriza la experiencia de aquellos que han crecido dominados por las narrativas que precedieron su nacimiento, aquellos cuyas historias son evacuadas por las historias de la generación previa formada por eventos traumáticos que no pueden ser ni comprendidos ni recreados” (Hirsch, 2002: 22) y es, justamente, esta experiencia atravesada por los relatos de “otros” la que un film como *Los rubios* intenta esquivar para que, en el desplazamiento de elementos convencionales, aparezca la trama irónica de un relato absolutamente personal, subjetivo y performativo.

El caso de *Juan...* no es muy diferente dado que Echeverría, estrictamente, también es parte de la generación de los “hijos de desaparecidos” aunque ningún miembro de su familia o entorno haya sido secuestrado. Su film se inscribe en el contexto de fines de los años 1980 como pivote a partir del cual comienzan en el ámbito cinematográfico las narraciones de la posmemoria y los demás géneros testimoniales que proliferarían años después.

En un sentido general, tanto *Los rubios* como *Juan...* son exponentes de la posmemoria, es decir, la memoria de la segunda generación. Funcionan precisamente como *médium* a partir del cual –desde la particular posición de hija de desaparecidos o de documentalista comprometido- se conecta –desde o hacia lo individual o lo colectivo- la memoria de los sobrevivientes y sus relatos con la necesidad de romper con ellos para construir un espacio de performatividad renovado.

La noción de posmemoria ha surgido en el ámbito del análisis cultural para dar cuenta de la perdurabilidad de los hechos traumáticos y las formas diversas que adquieren las experiencias historiográficas y artísticas. En este sentido y si se acepta la importancia innegable que tiene la mediación cultural en los procesos memorísticos, se aceptará también que estos films –el primero, por un lado, y uno de los más controversiales, por otro- permiten y se permiten recordar y cuestionar la experiencia intersubjetiva de lo social como proceso.

Ambos films problematizan tanto el referente como las mismas condiciones de posibilidad del texto para dar cuenta de la subjetividad, más allá de las conexiones intrínsecas que cada director establece con el tema –desde la orfandad o desde el

reclamo de hijo de la ciudad que produjo un desaparecido y siguió como si nada hubiera sucedido- así como también cuestionan y al mismo tiempo usan el dispositivo para habitar el espacio disputado e inverificable de lo que podría llamarse posverdad.

Bibliografía

- Bruzzi, Stella 2006 (2000) "The Performative Documentary" en *New Documentary* (Nueva York: Routledge).
- Hirsch, Marianne 2002 (1997) "Mourning and Postmemory" en *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*" (Harvard University Press)
- Nichols, Bill 1994 "Performing Documentary" en *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Indianapolis: Indiana University Press).
-2001 "What Types of Documentary are There?" en *Introduction to Documentary* (Indianapolis: Indiana University Press).
- Scheibler, Susan 1993 (1991) "Constantly Performing the Documentary: The Seductive Promise of Lightning Over Water" en Renov, Michael (ed.) *Theorizing Documentary* (Nueva York: Routledge).
- Weinrichter, Antonio 2005 *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (Madrid: Ed. T & B).
- White, Hayden 2003 "El acontecimiento modernista" en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (Buenos Aires: Paidós).