

Fragmentos de una generación: Los artistas-HIJOS en la Nueva Narrativa Argentina

Julieta Brenna* e Irene Valentina Consani**

Durante los últimos treinta y cinco años numerosos relatos han abordado las problemáticas vinculadas a la última dictadura militar en Argentina y a la militancia de los años previos. Estos relatos, que forman parte de los mecanismos por los cuales la sociedad problematiza, da forma y recuerda el pasado reciente, han ido variando en el transcurso de los años, la sucesión de gobiernos democráticos, las transformaciones sociales y políticas y la intervención de una nueva generación en el campo cultural. En las páginas que siguen se presentan algunas reflexiones basadas en el análisis de una serie de narraciones literarias y fílmicas que recientemente se han centrado en el período entre los años 70 y comienzos de los 80 en nuestro país.

Además de la coincidencia temática, las narraciones escogidas presentan una singularidad que las entrelaza de manera particular dentro del campo cultural actual. Precisamente lo que interesa aquí es desandar, o mejor, comenzar a pensar en torno a ese recorrido del que aún queda mucho por ver ya que las narraciones en cuestión son todas ellas relatos de artistas que conforman una generación actualmente en ciernes. Se trata de un grupo de escritores, directores que hoy rondan los 30 y 40 años, que comparten el hecho de ser todos hijos de militantes que resultaron víctimas del terrorismo de estado durante la última dictadura militar.

Las consideraciones que siguen se basan principalmente en el análisis de los relatos literarios *La casa de los Conejos* de Laura Alcoba, *Los Topos* de Félix Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez y los relatos fílmicos *Los Rubios* de Albertina Carri y *Papá Iván* de María Inés Roqué.

El conjunto de artistas mencionado está atravesado por su doble clivaje generacional: si por un lado conforman la generación de hijos de militantes de los 70, presentan a su vez la marca generacional de su época, esto es, comparten con los artistas que les son contemporáneos rasgos particulares. *Hijos de sus padres y también hijos de su época*. Por eso a la hora de pensar en este grupo de artistas es preciso tener en cuenta que sus narraciones están situadas en un determinado *campo cultural*, en el cual se

* Julieta Brenna es estudiante de la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra finalizando sus estudios, siguiendo una orientación propia basada en el pensamiento y la literatura argentina. Ha sido adscripta de dos materias de la carrera de Letras, Literatura Argentina I y Literatura Argentina II y ha participado activamente de reuniones de investigación ligadas a los temas que investiga.

** Irene Valentina Consani es estudiante de la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Sus temas de investigación son fundamentalmente la Filosofía de la Historia y el Pensamiento Argentino del siglo XX. Actualmente se encuentra finalizando su tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. Leticia Prislei, titular de la cátedra de Pensamiento Argentino en la Universidad de Buenos Aires.

establecen necesariamente vínculos entre cada una de las obras trabajadas con otras producciones del período en torno a cuáles son sus condiciones de producción y circulación y cuál es el lugar de sus autores dentro de dicho campo. Pues estas nuevas narrativas sobre el pasado reciente implican cambios formales que se asocian, por un lado, a la aparición de una nueva generación de artistas y, por el otro, al impacto de las nuevas tecnologías y el desarrollo de los medios de comunicación (tal como da cuenta el texto de Mariana Eva Perez que nació como un blog antes que como un libro) y a los cambios propios del campo cultural. Estas narraciones se asientan a su vez en el sentido común de cada época. Es desde ahí que debe pensarse el cine y narrativa de hijos de desaparecidos en el marco yuxtapuesto y tenso de las memorias (e historia de la memoria) del terrorismo de estado en Argentina, y en relación con el la producción cultural nacional contemporánea.

Para comprender la existencia de estas narraciones en el marco de un determinado contexto cultural, social e histórico en el que tienen lugar, para leerlas como parte del entramado de producciones de artistas que les son coetáneos, retomaremos algunos planteos presentes en el último trabajo crítico de Elsa Drucaroff.

Nueva Narrativa Argentina

En *Los Prisioneros de la Torre*, Drucaroff aborda lo que se denomina “Nueva Narrativa Argentina” en términos de narrativas de las generaciones de postdictadura. Los autores que incluye en su trabajo se organizan en dos grupos diferenciados que ella reconoce como las dos generaciones de postdictadura. Generaciones que no están determinadas al modo cientificista por la edad de sus integrantes sino más bien por el conjunto de vivencias significativas compartidas, por la pertenencia histórica a un contexto similar, por hitos históricos vividos y compartidos. La mirada generacional que Drucaroff adopta está basada -siguiendo los lineamientos de la teoría generacional de Karl Mannheim- en la pertenencia histórica y social de un grupo de hombres y mujeres coetáneos a un mismo territorio espacial y cultural. Establece así una primera generación de postdictadura formada por los escritores cuya conciencia ciudadana tendió a producirse frente a la guerra de Malvinas o frente al comienzo de la democracia. En términos etarios, se trata de escritores que nacieron aproximadamente entre 1961 y 1970. En la segunda generación de postdictadura reconoce a los jóvenes escritores que no habían llegado a la conciencia ciudadana durante los últimos años de dictadura e incluso en muchos casos, no la vivieron ya que nacieron en democracia. Este grupo tiene como efeméride fundacional de su despertar ciudadano el 19 y 20 de diciembre de 2001.

En relación a nuestro corpus, nuestros autores pertenecerían a esta nueva narrativa argentina -entendiendo que, más allá de que Drucaroff hable de ficciones literarias, las películas son otros modos de *narrar*. La presente propuesta implica así un *recorte* respecto del extenso corpus que encara Drucaroff: se trata de un conjunto de narradores que entrarían, preferentemente, dentro de la segunda generación de postdictadura y que tienen la particularidad de ser hijos de militantes y víctimas de la última dictadura militar. De hecho, Drucaroff menciona las dos obras literarias presentes en nuestro corpus: *La casa de los conejos* y *Los topos*. Pero más allá de la contextualización que presenta de ambas novelas, Drucaroff no realiza un trabajo diferenciado de las mismas por el hecho de ser escritas por hijos de desaparecidos. Para asentar su posición, parafrasea a Nicolás Prividera, director de la película *M.*, para quien tanto él como el resto de los hijos de víctimas de la dictadura no son diferentes del resto de su generación sino *apenas* una “hipertrofia” de los traumas que atraviesan a todos. Y es, precisamente, en este *apenas* donde creemos leer el intersticio para que algo más

pueda ser dicho: las páginas que siguen tienen como punto de partida el interrogante que abre esta posibilidad. En otras palabras, de lo que se trata es de dilucidar si dicha hipertrofia es meramente cuantitativa o, acaso, nombra un *plus*, una diferencia cualitativa respecto de otras producciones de miembros de su generación. Pues si tenemos en cuenta la comunidad de fechas, efemérides y vivencias en común de un grupo de personas, en el caso de estos artistas, ellos comparten *además* el hecho singular y para nada desestimable de ser hijos de víctimas del terrorismo de Estado, de haber crecido con el fantasma de sus padres desaparecidos mientras eran criados por sus abuelos, tíos y compañeros de sus padres.

Retomemos ahora la concepción generacional a partir de los hitos fundamentales que son vividos de modo similar por un determinado grupo de personas contemporáneas. Si el quebrantamiento político y social del 2001 fue la ocasión del despertar de la conciencia ciudadana de los autores de nuestro corpus como así también del resto de integrantes de la denominada segunda generación de postdictadura, todos ellos comparten a su vez una experiencia fundamental: la adolescencia y primeros años de madurez durante el menemismo. Sin desconocer la resistencia cultural y política que ofrecieron ciertos sectores de la sociedad a partir de los cuales se formaron no sólo revistas y centros culturales sino también espacios tan trascendentes para la política de Derechos Humanos como la agrupación H.I.J.O.S en 1995, es bien sabido el proceso de aislamiento más bien generalizado de artistas y la apatía extendida de una sociedad adormecida en términos políticos.

Sin duda el 2001 fue un quiebre en este sentido: los episodios de esos días dieron cuenta de la profunda crisis hegemónica que estallaba en nuestro país, derribando cimientos ideológicos e identitarios de nuestra cultura y política. El desenlace atroz de esos días provocó la reacción de esta joven generación de artistas que sintieron una profunda necesidad de *resistir*. Resistencia que tuvo lugar a partir de la confluencia de interrogantes que los interpelaban, en la reunión y puesta en discusión de sus percepciones de dicha coyuntura a través, por ejemplo, de la utilización de nuevas tecnologías como los blogs, revistas digitales, etc. Esta actitud despertó en estos jóvenes la posibilidad de pensarse a ellos mismos como partícipes de algo nuevo. La Historia no era algo culminado, la generación de sus padres no seguiría siendo ya el último eslabón de protagonistas de esa Historia con mayúscula: ahora *ellos* eran testigos directos de un posible cambio radical.

Ahora bien, las obras de nuestro corpus además de ser todas ellas posteriores a los hechos del 2001, no se escriben sino a partir del año 2003, año de asunción de Néstor Kirchner a la presidencia. Más allá de las diferentes valorizaciones que la crítica y los intelectuales en general presentan del fenómeno kirchnerista, lo que es indiscutible para casi todos ellos es el reposicionamiento del Estado que tuvo lugar desde el 2003 frente a las cuestiones de la memoria y frente a los reclamos de justicia por los crímenes cometidos por la dictadura. En este sentido, entendemos que las producciones artísticas del período que abordamos se encuentran íntimamente ligadas a los cambios que se producen en las políticas públicas y los discursos sociales asociados a ellas a partir de entonces. El ámbito cultural actual está atravesado por el diálogo con esos otros discursos que, a su vez, son susceptibles de verse modificados por dichas producciones artísticas. Los diversos discursos en diálogo y las versiones en disputa que se presentaron desde entonces se producen en el marco de sucesivas modificaciones en las condiciones sociales de *audibilidad* de determinadas cuestiones vinculadas a las experiencias traumáticas del pasado reciente. Del mismo modo que se reconoce que en estos últimos diez años debieron darse ciertas situaciones en lo político y en lo social para que se ampliara el campo de lo "escribible" sobre los desaparecidos. Esto se

patentiza en novelas como la de Félix Bruzzone, *Los topos*, donde la ironía, el delirio y las contradicciones rondan en torno a las figuras que se funden unas en otras: desaparecidos que se convierten en delatores, torturadores en amantes, amantes en hermanos apropiados, etc. En este sentido, nos distanciamos de la interpretación de Drucaroff que, si bien menciona y reconoce los cambios a partir de las políticas en torno a la memoria, no otorga al fenómeno kirchnerista relevancia como efeméride constitutiva de la segunda generación de postdictadura. A nuestro entender, en cambio, la irrupción del kirchnerismo, o los cambios mencionados que implicó esta novedad política, forma parte, junto con la experiencia adolescente durante el menemismo y los hechos de diciembre de 2001, del conjunto de efemérides fundacionales a tener en cuenta a la hora de abordar la nueva narrativa argentina. Como sostiene Mariana Eva Pérez en una entrevista realizada, precisamente, a artistas hijos de desaparecidos, “el hecho de que empiece a haber justicia permite que haya lugar para la crítica, para la desacralización y hasta para el humor. Hubiera sido muy difícil abordar la figura de los desaparecidos desde otro lugar en un contexto de impunidad. Hace diez años, no había nada de que reírse”¹. (Wajszczuk: 2010)

La misión generacional: una cita con el legado

Lo visto hasta aquí remite en la teoría de Mannheim a la “posición generacional” que implica una comunidad de fechas de nacimiento, pero también un ámbito socio-histórico compartido. Su noción de “conexión generacional” implica un paso más en el establecimiento de vínculos concretos: supone que el vínculo potencial de una “posición generacional” se hace efectivo mediante la participación real en un *destino común*.

De lo que se trata entonces es de vislumbrar en el caso de la selección que realizamos, si además de la “posición generacional” compartida existe efectivamente una “conexión generacional”, esto es, algo que opere como destino común, como una misma presencia activa en un determinado contexto socio-histórico.

Empecemos por abordar la cuestión comprendiendo los artistas de la serie en el marco generacional más amplio al que pertenecen, a la llamada segunda generación de postdictadura. Con el único fin de establecer un interrogante que nos sirva de punto de partida, tomemos una imagen ex temporaria de nuestra cultura: si la denominada generación de 1837, heredera de la generación protagonista de los acontecimientos de 1810, consideró que su misión era completar con la pluma la revolución que sus predecesores sólo habían *iniciado* a través de la espada, cabría preguntarnos, más allá de lo anacrónico de la comparación, cómo se posicionan a partir de sus narraciones estos nuevos artistas respecto de la generación que los precede, en qué medida proponen una continuación o una separación del legado recibido.

En el caso de los narradores de nuestro corpus, en tanto miembros de dicha generación de artistas jóvenes, podríamos decir que estos artistas son hijos biológicos pero también *simbólicos* de sus padres: no sólo se identifican con los integrantes de H.I.J.O.S sino que además pueden ser pensados como los herederos del *legado simbólico* de la generación de intelectuales y militantes que fueron sus padres. Pues ellos se inscriben con sus narraciones -junto con la del resto de artistas contemporáneos a ellos- en la historia de nuestra cultura, en la saga de artistas e intelectuales argentinos que bien podría narrarse como una historia de los legados. Si de lo que se trata es siempre de lidiar con la herencia, de hacer o escribir a partir de ella, de *transformarla*, la historia de nuestras letras es la historia de las herencias; o mejor, la historia de las generaciones y su legado. Y estos jóvenes artistas no son una excepción, también ellos

¹ Sería interesante también reparar en los quiebres que introduce el *Diario de una princesa montonera*, única obra de la serie escrita después de la muerte de Néstor Kirchner.

han de vérselas con su legado. Pues si bien toda la generación de artistas jóvenes (sean o no hijos de militantes de los 70) pueden ser pensados como herederos de ese legado generacional, el presente recorte intenta plantear el modo en que un grupo específico de esa generación lidia de modo particular con dicho legado. A diferencia de Drucaroff, la intención aquí es detenernos en la posibilidad de una diferencia que pueden llegar a representar los *artistas-hijos* dentro de dicha generación. Diferencia que encontramos en el testimonio del mismo artista-hijo que Drucaroff citó para sostener su posición: como señala el ya mencionado Prividera, “Si toda generación se define por oposición a la anterior, en nuestro caso es difícil “matar a los padres” cuando el Estado lo ha hecho literalmente por nosotros”. (Drucaroff, 2011:378)

Desde ya, con lo anterior no se sugiere que los artistas-HIJOS estén más autorizados que el resto de sus contemporáneos a hablar de esos años, al trabajo con la memoria. Aun cuando esta autorización simbólica haya tenido efectivamente lugar en nuestra sociedad, aquí se parte de la convicción de que la herencia es algo que se juega en lo colectivo, en el modo en que una sociedad procesa el pasado desde un presente determinado. En todo caso, de lo que se trata es de ver si a partir de la efectiva legitimidad simbólica de la que han sido depositarios los hijos de desaparecidos, estos artistas utilizaron esa fuerza como medio para elaborar nuevos sentidos de un modo particular, nuevas maneras de narrar el pasado, nuevos instrumentos para lidiar con lo que implica, como sociedad, recordar y pensar el pasado reciente. Y esto no por un mero acto de voluntad sino porque las suyas son escrituras atravesadas no sólo por el discurso público sobre la dictadura, por las diversas interpretaciones que circulan en el ámbito público de dicha experiencia, sino también -y quizás fundamentalmente- por el quebrantamiento en el ámbito privado que la dictadura implicó para todos ellos. Las preguntas de los hijos, formuladas públicamente, insertan su historia personal y enigmática en el enigma mayor que la sociedad carga sobre esa historia. En otras palabras, insertan la historia personal propia del tiempo privado en la sucesión de acontecimientos de ese tiempo anónimo sobre el cual transita la “corriente de la historia”. Cada respuesta a cada pregunta tiende a desandar la clausura que pesa sobre el tema.

Además, si de lo que se trata es de discernir dicha conexión generacional entre los artistas del corpus, encontramos algunos indicios en las modalidades en común existentes más allá de las diferencias y tensiones que implican las distintas búsquedas personales. Se puede distinguir especialmente en el “compartir” no sólo a través de las agrupaciones como H.I.J.O.S -a partir de acuerdos/desacuerdos políticos- sino también en la dinámica de sus relatos, en los sentidos que se cruzan cuando nombran la palabra *hijos*, o incluso en la autocensura de ciertos significantes demasiado cargados que, como señala la Princesa Montonera, conforman una lista de palabras que los “*hijos*” no pueden usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique, etc. O en la insistencia de una *pregunta* que se formulan sabiendo la imposibilidad de hallar una respuesta última por ser una búsqueda de lo que insondable, un interrogante que no puede hallar interlocutor alguno; la búsqueda de lo que no está, de lo desaparecido. Y esto implica una pregunta que va mucho más allá del paradero de sus padres, es una búsqueda infinita que trasciende cualquier respuesta posible. Para vislumbrar esa búsqueda basta reparar en las formas que retornan en cada una de estas obras, en los recuerdos sobre hechos o prácticas compartidos, en todos aquellos elementos que expresan los puntos de encuentro y las tensiones, los intersticios entre lo individual y lo colectivo, entre el presente y el pasado.

Respecto de este *destino común* que interpela a toda generación, la principal hipótesis de Drucaroff sostiene que en la nueva narrativa argentina se puede distinguir

cierta *entonación* compartida, una *tendencia* comprobable más allá de las diferencias estéticas o de los estilos personales. Dicha tendencia común se percibe en el modo en que esta narrativa elabora la ausencia, el silencio, el pasado tabú que representa todo lo sucedido *antes* de 1976. Para la autora, el peligro de nuestra sociedad no está en olvidar el horror de 1976, eso lo recuerdan todos, sino que el problema reside en el tabú que reina sobre todo lo sucedido en los años previos al golpe militar, esto es, principalmente, los años de militancia efervescente. De este modo, las nuevas generaciones vivirían el año 1976 como límite del imaginario histórico, como único comienzo de la tragedia argentina. Drucaroff aclara que esta tendencia no significa referencias temáticas directas sino antes bien una entonación que da cuenta de una *presencia sutil* de ese trauma social (argentino) en las narraciones de estos escritores. Se trata del *fantasma* que recorre sus escritos y se esconde tras las apariencias de los significantes.

Cabe señalar en este punto que en nuestro corpus, al tratarse de textos que explícitamente refieren tanto a la dictadura como a la militancia de los años previos, el tabú o trauma al que alude Drucaroff no estaría escondido, disimulado como lo *ominoso* que no se deja ver pero persiste tras el velo de lo visible. Antes bien, se encuentra expuesto, descarnadamente revelado. El fantasma en estos casos pierde su condición fantasmagórica, pierde su fuerza en tanto lo *otro* de lo visible, deja de ser tabú. No se trata aquí de cuestionar la hipótesis de Drucaroff, ello exigiría un análisis de todo el corpus que ella trabaja lo cual excede -ni tiene que ver con- las pretensiones de este trabajo. Simplemente distinguimos que, a raíz de la diferencia de las series analizadas en su trabajo y el nuestro, su hipótesis nos resulta inconducente. Además, nuestro interés no reside en confirmar la insistencia del tema (sea la dictadura, sea lo que paso antes de 1976) en las narraciones consideradas: se parte de la evidencia de que esa presencia temática -traumática o no- *está* para intentar percibir qué dicen esos textos de sus propios autores, qué revelan respecto del pasado, qué señalan de un posible futuro. En otras palabras, lo que se intenta es dilucidar de qué modo estas narraciones pueden ser pensadas como una parte significativa y distinguible de un fenómeno más amplio que está teniendo lugar actualmente, esto es, *la incipiente construcción de una identidad generacional propia de un determinado grupo de artistas a partir de la relación/tensión con la generación que los precede*.

Ellos protagonistas: la pregunta por el sentido

Algunos ejemplos que tomaron el formato de género documental bastante clásico son las películas *Papá Iván* y *Los Rubios*. Sus directoras se ven obligadas a hurgar entre huellas e indicios para reconstruir el pasado desde su mirada irremediadamente nueva. De allí la densidad de la confesión de María Inés en el film: “Una vez dije que prefería tener un padre vivo que un héroe muerto (...) Hice la película para entender por qué él había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso”. (Roqué 2004)

La de María Inés es parte de las voces nuevas que preguntan y responden desde esta otra temporalidad, portadora de lo privado, hacia esa historia anónima que todos cargamos hacia el futuro, construyéndola. Miran al pasado cargándolo del hoy, atravesándolo por la lente del presente. Estas voces, signadas por la pérdida personal, retoman las preguntas por la violencia y el sacrificio pensando en las muertes propias. En ese contexto privado también está implicado el dominio público: las desapariciones de sus padres les pasaron *a ellos*, personalmente, como familiares, como víctimas; pero también nos pasaron a todos los argentinos. Por eso sus películas funcionan como vectores que posibilitan lo que el ensayista búlgaro Todorov define como memoria

ejemplar, es decir, permiten el traspaso de la experiencia única y privada hacia la esfera pública.

Los directores comparten, además, su juventud; y ser joven es una cuestión temporal pero no física, sino de un tiempo social, un tiempo construido por la historia y la cultura como fenómenos colectivos y también, por la historia cercana, la de la familia, el barrio, la clase. Los hijos son jóvenes y eso provee otro marco desde donde mirar sus películas. Se podría decir que hacer cine es su forma de tomar la palabra y hablar por sí mismos, como hijos y como artistas. Y esto está vinculado a un debate siempre abierto sobre quiénes deben testimoniar y poner en escena discursos sobre el pasado reciente: ¿quiénes lo vivieron? ¿las víctimas? ¿los jóvenes? ¿los intelectuales? ¿los artistas?

Las distintas películas que en estos años han dirigido hijos de desaparecidos aportan una variedad de miradas, abordajes temáticos y posibilidades estéticas; en general se trata de documentales pero también aparecen procesos de ficcionalización donde se pone en crisis la posibilidad de hacer una película sobre sus padres, pues la desaparición del cuerpo, la falta y la ausencia requieren partir del vacío como premisa. Aunque el cine sea una búsqueda para la elaboración del duelo, cada proceso mostrará esta imposibilidad. “Yo pensé que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, nunca es suficiente”, relata la directora en el final de *Papá Iván*.

En dicha película, un elemento que se reitera y cobra importancia en el armado del rompecabezas identitario son las fotografías. Susan Sontag señala en su libro *Sobre la fotografía*, que las fotos son una adquisición en varias formas: permiten la posesión substituida de una persona o cosa querida, el consumo de experiencias propias o ajenas y, en su forma más extendida, la obtención de información. Aquí, las imágenes rescatadas abandonan el soporte papel para volcarse al fílmico y sortear el espacio individual inmiscuyéndose en lo colectivo. Si bien las películas argentinas realizadas en torno al tema de la construcción identitaria de los hijos no son narradas tomando solamente como base las fotos del pasado, éstas no dejan de estar presentes en casi todas ellas. Hay una elección de las fotos familiares como el casamiento de los padres, cumpleaños, nacimientos, vacaciones, o bien, imágenes de la vida cotidiana, instantes espontáneos, que trascienden la intimidad para configurar un espacio grupal, generacional. En los filmes las fotos quedan inmersas en un mundo de significaciones que las contienen y les dan sentido, recuperando su poder narrativo. Ya no son esos fragmentos dispersos del pasado, ahora recobran su contexto al montarse con testimonios orales, imágenes de lugares, de personas, de objetos. Y es la realizadora quien impone el tiempo exacto de contemplación. Es ella quien elige reparar en ciertos detalles, quien determina, a través del manejo de la cámara cómo ver la foto, desde qué punto debemos comenzar, qué nos tiene que emocionar, sobre qué detalles tenemos que prestar atención.

Papá Iván comienza con un plano que presenta a María Inés revisando unas fotos y papeles de su familia. Allí comienza la lectura de una carta que dejó su padre, donde relata el significado del compromiso con la lucha revolucionaria. Esta carta reaparecerá a lo largo del film sostenida por la voz en off de María Inés, con la intención de componer ese ritual social a través del cual los sujetos hurgan sobre los tesoros del pasado para reescribir una vez más la historia familiar o individual. Este momento para María Inés es la película.

Los recuerdos, las anécdotas de la niñez, las rupturas en la vida familiar, se irán organizando, como también lo hacen esas fotos desordenadas, sin ninguna clasificación que inician la búsqueda. Ahora la oralidad que reclamaban esas fotos "sueltas" que se muestran en el plano inicial, la necesidad urgente de un relato, se disuelven en el propio

film. La realizadora reordena -clasifica- las fotografías como si estuviera armando un álbum de su niñez. María Inés se filma en ese "momento himnico" del que habla Walter Benjamín. Este momento no implica una mirada nostálgica; es más bien un momento de actividad del sujeto en el cual se libera encontrando las raíces en su presente y escoge deliberadamente las imágenes del pasado que le permiten colocar su experiencia íntima en un contexto más amplio.

Un punto importante a destacar en la reconstrucción que hace Roqué es el hecho de que la visión romantizada de la lucha guerrillera y la idealización de la figura del revolucionario propia del imaginario social de los 70, se reproducen en la escritura de Roqué y en varios de los testimonios de sus compañeros, familiares y conocidos. Con ellos confronta abiertamente el testimonio de Azucena, ex-esposa de Roqué y madre de María Inés. El contrapunto que construye el montaje de entrevistas enfrenta el discurso de los compañeros de militancia de Iván que lo ennoblecen y la mirada crítica de su madre. Opuesta a la violencia en todas sus formas, Azucena se negó a unirse a la lucha armada tanto como a acompañar a su marido en su pase a la clandestinidad.

Papá Iván deja ver hasta qué punto el ámbito privado estaba impregnado y fracturado por la cuestión política-ideológica en la década de los 70. La desavenencia vivida a nivel familiar puede proyectarse a nivel nacional, desde el momento que el uso de la violencia fue un punto crucial en el rechazo a la guerrilla por la sociedad civil y un eje de discusión entre sus simpatizantes y colaboradores. Esta tensión que complejiza el discurso épico del padre desaparece cuando concluyen las imágenes de la madre hacia el final del documental. Sobrevuela a lo largo del film el reclamo de Roque a su padre desaparecido por optar por la vía armada. Y el enfrentamiento es de algún modo también con quienes fueron sus compañeros de militancia. Pero el padre no es investido, como vimos, sólo de esa figura "abandónica". En enigma *es* el padre. La angustia de la directora por no haber podido resolver su conflicto interno con el padre se expresa a través de sus palabras, cargadas de consternación, con las que cierra el film. El documental termina pero las preguntas que impulsaron su realización persisten. El rol de la hija niña también continúa. Incluso después de todo el proceso de investigación llevado a cabo por María Inés, su actitud de perplejidad no se ha disipado. Sin asumir una posición clara, dice haber entendido a su padre pero prefiere enfatizar los interrogantes que aún la inquietan y cuyas respuestas son casi imposibles de discernir.

La posibilidad de narrar el vacío

Hasta el momento que se exhibió *Los Rubios* nunca antes un documental sobre el tema de desaparecidos había revolucionado a tal punto la forma y el contenido del género. En todos los documentales anteriores predominaba, en mayor o menor grado, fuertes reminiscencias del estilo clásico. Documental subjetivo hecho en primera persona. *Los Rubios* integra al documental la ficcionalización, es decir a la presencia/protagonismo de la directora en la película, suma una actriz, Analía Couceyro, que interpreta a Carri; y también recurre a la animación con Playmóviles para contar desde el punto de vista infantil la desaparición. Para Martín Kohan "los ojos de este niño despolitizan el secuestro"², así como también la opción de poner los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres siempre mediados por la pantalla del televisor mientras la actriz escribe en la computadora o hace otras tareas, siempre de espaldas a ellos y el final de la película con el equipo de filmación caminando por el campo con pelucas rubias.

² Kohan, Martín, "La apariencia celebrada", en *Revista Punto de Vista*, n°78, Abril 2004.

Los Rubios narra la experiencia perceptiva de Albertina Carri frente a la ausencia de sus padres. Aunque no es una película sobre sus padres ni sobre la militancia de los 70: “habla de dos desaparecidos, pero que lejos de intentar recuperar sus historias o reivindicar la lucha política por la cual sufrieron la represión, pone en escena el vacío que provocaron su secuestro y muerte”. Historia de lo que excede, de lo que no hay, historia del vacío. (Noriega, 2009)

La casi inexistencia de recuerdos sobre sus padres llevan a Albertina a hacer una reflexión profunda y descarnada sobre los límites de la memoria. Muchos testimonios tienen valor por su capacidad de hacer visibles las contradicciones e invenciones de las que se nutren sus versiones. Carri busca así exponer la fragilidad del recuerdo y la dificultad de llegar a reconstrucciones veraces y fieles del pasado.

Para narrar Carri apela a tres formatos: el documental, el ficcional y la animación. Las partes documentales tienen un marcado matiz reflexivo, por lo tanto, abundan las escenas con los preparativos del equipo y sus comentarios sobre el rodaje. Los cortes y las versiones corregidas que quedarían fuera del film en la sala de edición, están incluidas. De modo que podemos escuchar dos o tres veces seguidas el mismo texto, alcanzando con ello un efecto de desdramatización. El constante pasaje de un formato a otro y la manera intensa en que el documental interviene en la ficción y viceversa logran el efecto de *distanciamiento brechtiano* sobre el espectador, no permiten que se envuelva en la trama y deje de pensar sobre ella. La forma segmentada en que Albertina cuando niña organizaba su deseo antes de soplar las velitas: “*que vuelva mamá, que vuelva papá y que vuelvan pronto*”, que era un solo deseo pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza, se reproduce en la forma de narrar su experiencia personal en el documental. Albertina elige una actriz para que la represente a fin de evitar la “lágrima fácil” que en su opinión provocaría en el público si fuese ella quien hablase. Así ella puede posicionarse en el lugar de la directora de cine, eligiendo el lugar de la afiliación al de la filiación. No obstante, es obligada a asumir su papel de hija de padres desaparecidos en la confrontación con el discurso de los otros: los vecinos del barrio donde fueron secuestrados sus padres. Finalmente, la narración neutra de la voz over nos permite adentrarnos en los recuerdos y pensamientos más íntimos de la hija y la directora indistintamente, como sucede en *Papá Iván*.

Si el personaje de María Inés Roqué se mantiene invariable e indivisible durante todo el documental, el estilo fragmentado de Carri nos obliga a pensar en la construcción de más de un personaje. Carri se presenta como una hija niña, una hija apática, una hija crítica y una hija sensible. Estos papeles muestran distintas facetas de la misma persona, dando como resultado un personaje complejo y en el caso de Carri, sumamente polémico. La perspectiva infantil de la hija niña se presenta en la animación hecha con los muñecos playmóvil que muestra fragmentos de la vida familiar y el secuestro de sus padres. La mirada despolitizada de la hija niña se plantea como la única mirada posible al pasado militante de sus padres: “a los 12 años me explicaron sobre unos señores malos y unos buenos, algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los montoneros, no entendí nada de todo lo que me dijeron”. La hija niña crea respuestas elaboradas desde su propio mundo infantil para mitigar el dolor de la pérdida. Pese a la evidente despolitización que conllevan, son ejemplos eficaces para dimensionar la resistencia infantil a interiorizar la atrocidad del mundo de los adultos.

La gran repercusión que ha tenido el trabajo político de H.I.J.O.S en los últimos años ha provocado que se haya homogenizado la percepción de qué significa ser parte del colectivo de hijos e hijas de familias con desaparecidos. Se ha aceptado la idea de que ser “hijo/a” significa militar, ser activamente político/a y reivindicar el discurso de

la “generación perdida”, es decir, la generación de sus padres. Esta visión homogénea empezó a presentar fisuras cuando Albertina Carri sacó a la luz su film, enfatizando que hay muchas maneras de recordar, que hay muchas maneras de ser hijo/a y que la identidad no tiene por qué inscribirse exclusivamente en un marco político. Como señala Javier Trímboli, *Los Rubios* en cierta forma se pelea contra cierto mandato, con ese de hacer memoria de recordar, pero más que eso cuestiona la suposición de que hacer memoria sea un ejercicio fácil, confiable, transparente, incluso posible³.

Las alternativas como las de Albertina Carri al discurso establecido o políticamente correcto (pensemos en las dicotomías víctima-victimario, buenos-malos que en el film se desdibujan) no han sido siempre bien recibidas. La misma Carri habla en su film de cómo su proyecto fue desde el primer momento rechazado por el INCAA por considerar que no representaba fielmente la historia de la generación de sus padres. Esto nos permite remitirnos a lo que aquí nos interesa pensar: la mirada puesta sobre un sujeto que carga (padece, sostiene, porta) el film, la peculiar condición de “hijos de desaparecidos” de ese sujeto, la decisión de hacer algo con esa identidad, desde esa identidad y la idea de una mirada que se aleja de toda pretensión de “objetividad”, marcadamente enojada o marcadamente distante pero en ningún caso cómoda.

Por su parte, la novela de Félix Bruzzone *Los Topos* (2008) -como así también la reciente publicación de Mariana Eva Perez- comparte con *Los Rubios* el intento de presentar una versión diferente de la experiencia de ser “hijo”, desde un punto de vista que está fuera de los imaginarios políticos dominantes. Los cinco años que separan a esta novela del film de Carri son significativos: el gesto de Bruzzone no sufrió la reprobación de la crítica “ofendida” que pesó sobre Carri. *Los Rubios*, sin duda, allanó el camino para las intervenciones artísticas de otros hijos que aparecieron posteriormente.

En el caso de *Los Topos*, el gesto predominante no implica la actitud de eludir la carga y responsabilidad que la propia condición de hijo de desaparecidos conlleva. El escritor provoca, no consuela, y lo hace colocando al lector fuera del control sobre la historia y sobre sus significados. No se enfoca en la recuperación histórica o política, sino en la exploración de la continuidad de la violencia en su presente. Su discurso es anti-redentor porque su narrativa no otorga sentido al pasado, a la desaparición, a la represión o a la lucha política, sino que lleva al lector a través de un viaje alucinado por el presente guiado por un personaje nómada, imprevisible y en constante mutación. Bruzzone pretende evitar los parámetros éticos y estéticos que el discurso de la memoria impone en los textos que abordan el tema de la desaparición y ha llegado a afirmar: “como escritor no me interesa tomar partido”. Tanto en sus novelas como en las entrevistas que se le han realizado se vislumbra la insistencia por ese desapego: ser hijo de desaparecidos en su caso no lo hace ni más comprometido con causa alguna ni le da autoridad para hablar sobre la época de sus padres. La suya es, o pretende ser, antes bien la intervención de un artista que intenta reparar en ese pasado en busca de alguna respuesta sobre sus padres y sobre la ausencia que atravesó su vida.

Madre hay una sola

³ Trímboli, Javier, *Los Rubios y la incomodidad*. Guión de la intervención realizada acerca de la película "Los Rubios" en clase plenaria del módulo "En torno a la Argentina, entre 1965 y principios de este siglo", Buenos Aires, 2006.

En una entrevista para Página 12⁴, Lola Arias, directora de la obra de teatro *Mi vida después* en donde un grupo de jóvenes reconstruye la historia de sus padres durante los años de la dictadura, confirma algo que se vislumbra a lo largo de toda la obra y en las historias de sus distintos integrantes: el lugar de los padres no es equivalente, hay una línea paterna que marca el compás de la obra. Los relatos están signados por la participación o no de los padres antes que por la de las madres. No es que no se hable de ellas, que no sean protagonistas del relato. Pero la imagen que prepondera en la obra es de la madre como una figura preocupada principalmente por sus hijos, la madre que toma una decisión distinta a la del padre; *las madres como contrafigura del padre*. “Hay momentos en la obra donde se ve a las madres protegiendo o escapando y permitiendo de esa manera que la historia continúe” confirma la directora.

La misma sensación se percibe a lo largo del film de María Inés Roqué. Entre los testimonios, el que prepondera es el relato de la madre. Una madre con la voz quebrada, una madre y mujer dolida que reconstruye la noche en que su marido decide pasar a la clandestinidad. Ella en cambio es la que se quedó con sus hijos, la que esperó durante meses a su marido. Es la madre abandonada, mujer traicionada por su marido que ya tiene otra compañera. La empatía de María Inés con su madre radica en ese abandono. Mientras la madre es representada principalmente como la que se queda y protege a sus hijos, el padre es el que dejó a su hija sin que ella pudiera pedirle que no se fuera, “Nunca me dio la oportunidad. Siempre se fue de noche. Nunca me pude despedir (...) ¿A quién le voy a reclamar?”. Porque ese también es un lugar vacío que deja el padre, el del reclamo, no hay a quien reclamar, no hay a quien llorar por la ausencia, no hay donde llorarlo. Del padre no queda nada, no se tiene nada. O a lo mejor sí, pues en torno a la figura del padre en este y otros casos se entretajan las preguntas. El padre como enigma, la Ley ausente. En *Diario de una princesa montonera* la necesidad de reconstruir esa imagen del padre que es la que siempre falta recorre todo el texto. Dice en una de las entradas, “Es 1995 y te escribo: mi imagen de vos se compone de miles de vidrios fragmentados-hoy escribiría vidrios estallados y que no componen nada”. Fragmentos que son relatos de otros, fotos ajenas, anécdotas repetidas pero siempre desconocidas. (Perez, 2011:25)

En *La casa de los conejos* de Laura Alcoba la imagen de la madre no coincide en esta caracterización como contrafigura del padre. Esta novela abiertamente autobiográfica está relatada desde la mirada de una niña de siete años y en su relato la madre dista mucho de ser una figura protectora: la lleva a vivir a una casa operativa de Montoneros cuya fachada es la cría y venta de conejos en la parte de adelante mientras la misma madre tiene pedido de captura y su foto aparece en todos los diarios. La novela disimula en la voz de una niña el reclamo a esa sobreexposición y al temor constante e incluso a la culpa que los adultos pretendían infundirle porque cualquier descuido producto de su inocencia infantil podía significar la muerte de todos.

La novela está teñida por el esfuerzo que la nena hace, a pesar de los resultados, por “estar a la altura” de las circunstancias, por comportarse y responder como lo haría un adulto. Algo imposible sin duda y que a lo largo del texto entra en tensión con el hecho de que ella no puede (ni quiere) dejar de ser lo que es, una niña: “Hoy es el día que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche”. (Alcoba, 2008:84)

La madre en este caso es quien atenta contra esa posibilidad, la de la infancia. Todo el relato gira en torno a esta tensión de una nena que tiene y piensa como alguien

⁴Entrevista a Lola Arias, en Diario *Página 12*, 12/03/2009.

de siete años y que a su vez sabe demasiado, ve demasiado, se le pide demasiado. La foto en la tapa del libro lo confirma: allí vemos a una nena de esa edad en la vereda; de un lado una pared con la sigla PRT escrita con aerosol y del otro un Ford Falcon estacionado. En este sentido, la novela no se pregunta como en otros casos de relatos de hijos por qué sus padres la dejaron sola, sino más bien por qué su madre decidió incluirla a ella en esa lucha, por qué ella tuvo que ser testigo directo y partícipe de esas escenas, por qué es la nena de la foto entre la militancia y el terror, entre la fidelidad a una causa que no era (porque no podía serla a los siete años) la suya y la amenaza constante de un desenlace aterrador.

Consideraciones finales

El tema de los desaparecidos durante la Dictadura Militar no pertenece a un grupo, sector o institución, sino a toda la sociedad argentina. Todos los ciudadanos padecemos en el presente el peso y las consecuencias del pasado. Estos artistas proponen una mirada plural sobre la experiencia tanto dictatorial como de militancia, mirada que está atravesada por sus propias experiencias personales lo cual, como han intentado mostrar estas páginas, imprime marcas distintivas -dadas principalmente por la superposición de lo público y lo privado en sus obras- en el conjunto de obras que forman dentro de la generación de postdictadura. Las suyas son de este modo miradas que, *entre otras*, contribuyen al armado del rompecabezas que es nuestra historia.

A través de una nueva mirada generacional, estos artistas plantean con una manera sincera, novedosa y directa, la posibilidad de discutir desde el presente, la revisión del pasado y promover el debate sobre la sociedad futura. Lo que se encuentra expuesto es la necesidad de la memoria como condición para la acción y como respuesta última a un diálogo generacional y a su vez de estos artistas con la generación precedente, la de sus padres muertos por un ideal en el que creyeron y que supieron sostener hasta las últimas consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

I. Corpus

Relatos Literarios

- Alcoba, Laura 2008 La casa de los conejos (Buenos Aires: Edhasa)
- Bruzzone, Félix 2008 Los topos (Buenos Aires, Mondadori)
- Pérez, Mariana Eva 2012 Diario de una princesa montonera (Buenos Aires, Capital Intelectual)

Relatos Fílmicos

- Carri, Albertina 2003 Los Rubios. Cartografía de una película (Buenos Aires, Ediciones del BAFICI)
- Roqué, María Inés 2004 Papá Iván, Documental (Buenos Aires)

II. Bibliografía

- Amado, Ana 2009 *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires, Colihue)
- Bourdieu, Pierre 1967 “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pouillon, J. y otros, *Problemas de estructuralismo* (México, Siglo XXI)
- Bruzzone, Félix 2011 “Milpalabras”, en Revista *Otra Parte*, N°24, primavera 2011 (Buenos Aires)
- Drucaroff, Elsa 2011 *Los prisioneros de la torre* (Buenos Aires, Emecé)
- Gimenez, Paula 2010 “A la izquierda del padre” (Entrevista a Vanina Falco, protagonista de *Mi vida después*), en Suplemento *Soy* del diario *Página 12*, 19/03/2010.
- Kohan, Martín 2004 “La apariencia celebrada”, en Revista *Punto de Vista*, n°78 (Buenos Aires)
- Lucero, Guadalupe y Galazzi, Laura 2008 “Bajo influencia”, en Revista *El río sin orillas*, n°2 (Buenos Aires)
- Mannheim, Karl 1928 “El problema de las generaciones” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n°62, 1993.
- Moreno, María 2009 “Padres nuestros”, en Suplemento *Radar* del Diario *Página 12*, 26/04/2009.
- Noriega, Gustavo 2009 *Estudio crítico sobre Los Rubios* (Buenos Aires, Editorial Pic Nic)
- Ortega y Gasset, José 1923 (1946) “La idea de las generaciones”, en *El tema de nuestro tiempo, Obras completas. Tomo III*, (Madrid, Revista de Occidente)
- Papaleo, Cristina, “Entrevista con el escritor argentino Félix Bruzzone”, www.dw.de
- Rosso, Laura 2009 “La mujer Orquesta” (Entrevista a Lola Arias), en Suplemento *Las 12* del Diario *Página 12*, 13/03/09.
- Sarlo, Beatriz 2005 *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires, Siglo XXI)
- Trímboli, Javier 2006 “Los Rubios y la incomodidad”, clase plenaria del módulo "En torno a la Argentina, entre 1965 y principios de este siglo", Buenos Aires.
- Wajszczuk, Ana 2010 “Aparecidos”, en Diario *La Nación*, 10/12/2010.