

Problemas y tensiones en la representación documental de la generación de los “hijos”

Omar Murad*

No es un secreto que la representación de los acontecimientos límite ocurridos durante la última dictadura ha sido recientemente renovada por la generación de los hijos de desaparecidos. Si bien, sólo pueden ser considerados como un colectivo en términos generacionales, puesto que sus obras no forman un todo homogéneo, es posible, sin embargo, hallar en ellas la recurrencia de ciertos problemas y tensiones que permiten reconocerlos en su especificidad.

En este trabajo nuestra intención es describir algunos de los problemas y tensiones que mencionamos anteriormente, tales como la constitución de la identidad a través de la reconstrucción de la vida de los padres y la tensión que dicha reconstrucción implica con la generación que los precede. Particularmente, nuestro interés recae en señalar dos cosas: la primera de ellas es que la generación de los hijos establece, mediante el uso de diversas representaciones, un diálogo con la generación anterior a partir del cual se constituyen identitariamente como un “nosotros”. La segunda es que la diversidad de estrategias narrativas puestas en juego sorprende por su variedad y su uso de los recursos expresivos disponibles. En este sentido, algunas de las obras proponen una fructífera discusión enriqueciendo el espacio público, a la vez que se proponen como una experimentación estética. Con el propósito de confrontar nuestro punto de vista, tomaremos como referencia los siguientes documentales: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007).

I. Reconstrucción autobiográfica

Se ha señalado la persistencia de la subjetividad y la autobiografía en el cine de ficción y documental actual, subrayando que en la autobiografía coinciden autor, narrador y protagonista. Sin embargo, esta descripción no tiene en cuenta la diversidad de medios utilizados en las diferentes prácticas autobiográficas, resultando por ello demasiado esquemática y deshistorizada. Si abordamos la cuestión en el cine documental, como señala Michael Renov “las nuevas relaciones sociales y las transformaciones tecnológicas son las propias condiciones de existencia de esas nuevas formas de inscripción de la subjetividad”. (Renov, 2011: 194) Por un lado, los medios de reproducción técnica y, por el otro, la sociedad y sus conflictos resultan ser la precondition de la aparición de la subjetividad en la autobiografía audiovisual. De este modo, la subjetividad se

* Omar Murad es profesor en Filosofía por la UNMDP y becario del CONICET, doctorando en Filosofía en la UBA y maestrando en la UNQ. Es integrante de “Metahistorias”, grupo de investigación sobre Nuevas Filosofías de la Historia. Además, es adscripto graduado en la cátedra de Filosofía de la Historia de la carrera de Filosofía de la UNMDP.

constituye a través de prácticas significantes que atienden tanto a los medios de producción como al contexto social y cultural en el que estos medios son utilizados.

El caso del cine documental sobre la última dictadura argentina, encontramos dos grandes momentos que pueden corresponderse con los intereses generacionales de sus realizadores. Al primer momento, corresponden trabajos como *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1995) o *Montoneros una historia* (Andrés Di Tella, 1994) que se interesan principalmente por visibilizar la militancia de los desaparecidos durante la década del '70. En el segundo momento, el cine documental de la generación de los hijos se presenta como una reconstrucción de la militancia y la desaparición de sus padres que es, al mismo tiempo, una *reconstrucción autobiográfica*. En este caso, la reconstrucción se inicia como una investigación o una búsqueda en su intento por comprender -no sin dificultad- a la generación anterior, constituyendo su propia identidad a partir del juego de las diferencias entre dos subjetividades separadas generacionalmente.¹

En la memoria de la militancia que emerge en los testimonios de documentales como *Cazadores de Utopías* o *Montoneros una historia*, la verdad del relato se legitima en la experiencia directa de la militancia, la desaparición y la tortura. El caso de los hijos es diferente, su relato está mediado por testimonios que les permiten reconstruir una historia que es, al mismo tiempo, parte de su propia historia. De esta manera, su experiencia se constituye en la de búsqueda misma, en la cual aparece como correlato su particular vivencia de la violencia política de los '70.

Así, por ejemplo, *Los rubios* comienza evocando el campo donde Carri pasó su niñez, tanto en una ficción animada con playmovils como con imágenes del campo en cuestión. Este lugar representaría el espacio donde Carri pasó una infancia feliz después del violento secuestro de sus padres. En *Papá Iván* la realizadora entrevista a su propia madre en busca de precisiones sobre la relación con su padre e indaga particularmente sobre sus últimos momentos antes de emigrar a México, frente al inminente peligro de la represión dictatorial. En *M* Nicolás Prividera dice no tener recuerdos de su madre. Una de las primeras entrevistadas, Isabel Gómez, quien se presenta como íntima amiga de su madre, le pregunta casi al pasar si se acuerda de ella y ante un breve silencio, la entrevistada -casi invirtiendo los roles con el entrevistador- repregunta: “¿nada de nada?”

En todos los casos, las reconstrucciones autobiográficas están atravesadas por sentimientos encontrados. A diferencia de la generación anterior, el discurso se despliega más desde los afectos que desde la política. Por ello, en las representaciones de la memoria construidas por los hijos se

¹ En palabras de Ana Amado: “Su identidad [la de los hijos de desaparecidos] se cimienta con la cadena múltiple que los liga tanto a los propios padres que los preceden como a los miembros de su propia comunidad que los reemplazan”. (Amado, 2003: 55-63)

refuerza una interpelación a las elecciones políticas de la generación anterior, no desde la política (entendida como ideología) sino, más bien, desde sentimientos como la bronca o el desamparo.

Por ejemplo, casi al comienzo del documental *M* uno de los primeros entrevistados es el mismo Nicolás Prividera. En éste se le pregunta si está enojado, a lo que responde que por supuesto que lo está, dice: “creo que todos deberíamos estar enojados, esta es la cuestión. No es un enojo personal, por algo que *me* hicieron”. Podríamos inferir de frases como estas la manera en que los afectos personales se entrelazan con reivindicaciones colectivas de memoria y justicia. La búsqueda personal es concebida como una reivindicación colectiva.

La reconstrucción autobiográfica responde al establecimiento de los hechos que, como reclama en varias ocasiones Nicolás Prividera, pero que también aparece en los filmes de Roqué y Carri, es en parte una tarea de registro y entrecruzamiento de datos que aún se está realizando. Esta reconstrucción obedece al intento de revertir el borramiento puesto en práctica por el mismo poder desaparecedor. (Calveiro, 2008: 23-28) El corte violento impuesto por la dictadura a su identidad biológica, cultural y familiar se reconstituye a partir de una poética que pone en juego diversos recursos que, como señala Ana Amado, son a menudo “episódicos”, “fragmentarios”, “vuelto sobre sí mismos, literalmente enlazados con un pasado al que mitifican, pero al que simultáneamente acosan y desafían”. (Amado, 2009: 161) La restitución de la subjetividad de los padres, mediante la reconstrucción autobiográfica a través de indicios, pero también de ficciones, inscribe en la memoria colectiva una versión de los padres que se entrecruza con la historia personal de los hijos. Estas representaciones de la memoria de los hijos construyen, pues, un “otro” en el que aparece también el “nosotros” de su propia generación.

II. Figuración modernista

El Filósofo de la Historia Hayden White, en sus últimos trabajos, señala la pertinencia del uso del estilo literario modernista para narrar acontecimientos límite como el Holocausto o también, los ocurridos durante la última dictadura argentina. El modernismo tiene ciertas características formales tales como 1) la ausencia del narrador de hechos objetivos, mientras lo expuesto aparece como una reflexión de la conciencia de los personajes; 2) la ausencia de un observador fuera de la acción de los personajes; 3) el predominio del tono de duda e interrogación; 4) el empleo de dispositivos como el flujo de la conciencia o el monólogo interior que oscurecen u ocultan la impresión de una realidad objetiva; 5) el uso de nuevas técnicas para representar la experiencia del tiempo, tales como

la eliminación de la distinción entre tiempo exterior e interior o la irrupción de ocurrencias fortuitas para liberar los procesos de conciencia. Estas características del modernismo, para Hayden White, forman un estilo narrativo que permite representar las experiencias límites. White utiliza la noción de “estilo” para señalar los modos particulares de combinar lo que comúnmente se denomina el contenido y la forma de un discurso. El modernismo, considerado como un estilo, tiene sus propias reglas de composición, su forma distintiva y su particular manera de organizar la experiencia. En este sentido, representa la unión de la forma y el contenido en un discurso, “como la marca de un individuo y del grupo, como un proceso de componer en un discurso y como atributo de la composición acabada”. El estilo, entonces, habilita a condensar en un discurso narrativo el contenido y la forma a través de un proceso que “es el movimiento de las posibilidades figurativas que ofrecen los tropos del lenguaje”. (White, 2011: 318-319) De este modo, podemos pensar en la “figuración modernista” como aquella en la que cierto uso de los *tropos* en un discurso permite dotar de marcas distintivas a un individuo y un grupo a través del proceso mismo de narración.

Un ejemplo de la utilización de la figuración modernista en el ámbito de la memoria lo encontramos en el registro audiovisual; particularmente, no en la ficción sino en el documental. Recordemos que este tipo de narrativas audiovisuales es especialmente pertinente si tenemos en cuenta que comparten el pacto de lectura entre el autor y el lector de la novela histórica del siglo XIX que suponía que este último podría distinguir entre “acontecimientos reales e imaginarios, entre hecho y ficción y, por lo tanto, entre vida y literatura”. (White, 2011: 220) Los documentales analizados, en cambio, invierten esta relación volviendo indistinguible lo real y lo imaginario, presentando todo como si fuera del mismo orden ontológico.² Por ejemplo, los documentales de la generación de los hijos de desaparecidos que venimos mencionando: *Papá Iván*, *Los Rubios* o *M*, fueron filmados con la voluntad expresa de sus realizadores de alcanzar una comprensión de lo sucedido con sus padres en el momento de su desaparición. En este sentido, sus propios sentimientos respecto de aquello y los afectos que portan al momento de realizar sus respectivas obras se presentan como indisociables de la filmación misma. De esta manera, el lenguaje utilizado, en ocasiones, no distingue con claridad lo imaginario de lo real, volviendo esta indefinición un elemento fundamental del acto de

² Linda Hutcheon se refiere a las consecuencias que este tipo de representación posmoderna del pasado tiene respecto de la historia, denominando este tipo de construcción como “metaficción historiográfica” (*historiographic metafiction*). En este sentido, hasta cierto punto las figuraciones de la memoria, entendidas como construcciones significativas, tienen una común identidad con la historia, o en este caso con el documental, de donde extraen sus pretensiones de verdad. Dice Hutcheon: “Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art.” (Hutcheon, 1988: 93)

comprender mediante la realización del documental.

Pese a sus notables diferencias, vemos en todos ellos como la búsqueda de lo sucedido, la aparente investigación de los hechos, por así decir, deviene en la reconstrucción de la propia historia del realizador. En este caso, se entiende que los realizadores se vean envueltos en el relato que forma parte de su historia personal. En efecto, en cada caso el agente de la acción de narrar y filmar, no se puede despegar del proceso mismo desencadenado por esa filmación y narración, constituyéndolo identitariamente a medida que avanza el relato. Está claramente señalado, aún por ellos mismos, el modo en que la acción de contar el relato modifica a sus narradores en virtud, no tanto de los acontecimientos narrados, sino de la misma acción de narrar. En estos casos, la asepsia de un narrador omnisciente que relata desde fuera lo acontecido tal y como lo haría un investigador con su objeto de estudio, se ve desplazada por un sujeto que se afecta a sí mismo en el acto mismo de narrar.

Este último punto es especialmente destacable si tenemos presente lo que el género documental comparte con el realismo decimonónico. A diferencia de este último, en el que se distinguen los acontecimientos relatados del relato mismo, en estos casos, vemos como lo que sucedió de alguna manera es inescindible de la acción de contarlo. Pero esto no tiene necesariamente el efecto de replegar sobre sí mismo el discurso, sino que tiene efectos performativos sobre el agente, afectando, desde luego, cualquier cosa que podamos llamar realidad.

III. Polifonía

Los trabajos documentales de los hijos de desaparecidos pueden ser pensados, entonces, como narraciones audiovisuales o figuraciones de la memoria. Como ya mencionamos, en estos los hijos afirman la diferencia con la generación de sus padres. La dimensión temporal expresada en la narración es habitada por un espacio de “voces” que se configuran a través de los testimonios, la entrevista a otros y a sí mismos y la intervención en espacios y lugares públicos en los que interactúan con otros agentes a quienes interpelan.

Por ejemplo, en *Los rubios* a una actriz –Analía Couceyro– actúa de Albertina Carri y es entrevistada por ella. En este caso, el artificio desdobra intencionalmente el “yo” de Carri poniendo en evidencia su carácter ficcional, construido y situacional. Vemos a Carri investida como directora dando indicaciones a su alter-ego de cómo debe actuar de sí misma en la entrevista. Prividera es entrevistado dos veces en los primeros diez minutos de su filme – una por teléfono, reproducida

simultáneamente por radio y otra filmada-. La entrevista es una estrategia privilegiada para la emergencia de la subjetividad dentro de la narración documental. Esta técnica *dialógica* en la que interviene el entrevistado y el entrevistador, pero en la que también se filtra el público o espectador como un tercer elemento, genera la ilusión de la presencia y la inmediatez del sujeto en su corporeidad, a la vez que inscribe un particular régimen de veridicción, relacionado con la emergencia de una verdad interior no aprehensible por otros medios. (Arfuch, 2010: 119-121)

El espacio polifónico de estas figuraciones de la memoria también se constituye a partir de un particular uso de la voz en *off*. Esta imponía usualmente una omnisciencia, un conocimiento absoluto propio de la voz de Dios. En los documentales de los hijos, que ponen el acento en su perspectiva situada generacionalmente, la voz del director “no implica certeza sino una presencia testimonial atravesada por la duda y la confusión”. En lugar de funcionar como un comentario certificado por la imagen, este recurso adquiere hasta cierto punto una independencia del registro visual que puede “cuestionar lo que se muestra tanto como interpretarlo autoritariamente”. (Renov, 2011: 208)

En *Papá Iván* la directora comienza y termina el filme con la lectura en *off* de una carta que su padre les dejó a su hermano y a ella. En esta lectura, la hija asume la voz del padre dotándola de vida y resignificándola como puente entre las dos generaciones. También sirve como hilo conductor de la narración que mina de preguntas e incertidumbres la búsqueda emprendida en su reconstrucción autobiográfica. La narración autobiográfica de estos documentales instaura un espacio en el que la identidad de los realizadores se constituye relacionamente, configurándose a partir de las voces de los otros y de sí mismos como otros. La urdimbre de las voces del relato, de los testimonios, las entrevistas, las dudas y las afirmaciones expresadas por la voz en *off*, van constituyendo, como afirma Leonor Arfuch a propósito de la relación dialógica del yo con la otredad, una “urdimbre reconocible como ‘propia’, pero definible en términos relacionales: *soy tal* aquí, respecto de ciertos otros diferentes exteriores a mí”. (Arfuch, 2010: 99)

IV. Espacio público

De diversas maneras, desde el final de la dictadura, pero especialmente desde el 2003 con la reactivación de los juicios a los represores, se han multiplicado las intervenciones en el espacio público que intentan recuperar distintas dimensiones de la memoria sobre la última dictadura. Es en este contexto que hemos intentado pensar la producción audiovisual de los hijos de desaparecidos. Para finalizar este trabajo, quisiéramos señalar que esta producción, lejos de ser homogénea, aún si

la circunscribimos sólo al ámbito de los documentales, resulta sumamente dispar en cuanto a sus apuestas estéticas y sus implicaciones ideológicas.

Si nos detenemos un poco en esta última cuestión, podemos observar que relatos como el de *Los rubios* o *M* resultan ambiguos o directamente hostiles a ciertas políticas de la memoria como las encarnadas por el *dictum* de “verdad y justicia”. En este sentido, alejándonos un poco de las narraciones audiovisuales seleccionadas, un gesto similar lo encontramos en la reciente novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, también hijo de desaparecidos. En esta novela, y con un gesto que su autor deliberadamente declara similar a otras figuraciones de la memoria de hijos de desaparecidos, como *Los Rubios* de Albertina Carri, su autor intenta hablar de este tema de otra manera. Se trata, en palabras de su autor de “no repetir un discurso cristalizado como el de los derechos humanos o la verdad y la justicia”.³ No se trata de negarle importancia a estos discursos, cómo podría hacerlo, sino de un intento de ofrecer “otra mirada” sobre la memoria. Más allá de la valoración que se pueda hacer sobre esta “otra mirada”, lo interesante es que la intervención está, explícitamente, atenta al contexto dentro del cual se habla y con quienes se discute. Atenta, en una palabra, a los pares generacionales y las líneas que dirigen, por así decir, el debate.

En este sentido, nos interesa subrayar que, de cualquier modo que se lo piense en términos de implicaciones ideológicas, tal variedad es soportada por el espacio público e incluso promueve los debates y las intervenciones en torno a la cuestión de la memoria.

En este sentido, se piense el espacio público como aquel que, opuesto al privado, permite tratar los asuntos que son comunes a una comunidad de individuos, o se lo piense como un espacio de transición en el que la redefinición de las fronteras entre lo público y lo privado y la disputa se entienden como perennes, es innegable que se ha visto enriquecido por dichos relatos. (Macón, 2006: 22-26) En la medida en que la disputa por el significado de los acontecimientos límite de la última dictadura sea promovida, entre otras intervenciones, por las figuraciones de la memoria de la generación de los hijos, podemos considerarlas como un aporte positivo al debate en el espacio público. Ahora bien, si además algunas de estas intervenciones implican cuestionar el espacio mismo en el que se desarrollan los debates, sin menoscabo del mismo, podemos considerarlas también como un síntoma de la ampliación y consolidación de dicho espacio.

³ Bruzzone presentó su novela junto a Nicolás Prividera, quien ofició como uno de los comentaristas. Ver entrevista a Félix Bruzzone en <http://www.cuentomilibro.com/los-topos/61> (20/8/2011)

A modo de conclusión

En este trabajo hemos intentado señalar algunos aspectos problemáticos en la manera en que la generación de los hijos de desaparecidos representa los acontecimientos límite que, de un modo u otro, los definen identitariamente como individuos y también, de modo fundamental como colectivo. En este sentido, repasamos algunas producciones documentales que nos parecen particularmente importantes puesto que, por el formato elegido, parecieran reconstruir lo sucedido tal y como sucedió. Es decir, en tanto documentales, se presentan como no ficcionales. Sin embargo, hemos subrayado aquellos aspectos que comprometen el formato documental con recursos propios de la ficción. Nuestra intención ha sido dirigir la atención hacia aquellos aspectos en los que se puede apreciar que el modo de narrar, independientemente de que sea más o menos realista o ficcional, configura una manera particular de constituirse identitariamente. Esto implica también la aparición de una “voz” que se afirma en relación con un “otro” del que se distingue.

De este modo, podríamos afirmar que las figuraciones de la memoria de los hijos de desaparecidos cobran relevancia no tanto como reconstrucciones del pasado sino, más bien, como efectos presentes tendientes a configurar un “nosotros” problemático. Problemático al menos en dos sentidos: por un lado el estilo predominante es de duda, interrogación, ironía y lo asociamos a lo que, con Hayden White, podemos llamar estilo modernista. Por el otro, cada uno de los realizadores, en su singular relación con ese pasado, *se narra* de un modo distinto, discutiendo diversos aspectos del mismo. En el límite, hemos visto como el espacio mismo en que se desarrolla la discusión es cuestionado. De la misma manera que los realizadores utilizan un estilo narrativo mediante el cual narran el pasado narrándose a sí mismos, el espacio público en el que debaten la memoria se constituye en la medida en que se lo pone en cuestionamiento.

Bibliografía

Amado, Ana 2003: “Ficciones Críticas de la memoria”, en: *Pensamiento de los Confines* (Buenos Aires) Vol. s/r, nro. 13.

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

Arfuch, Leonor 2010 *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica)

Calveiro, Pilar 2008 (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la argentina* (Buenos Aires, Colihue)

Hutcheon, Linda (1998) *A poetic of postmodernism. History, Theory, Fiction*, (London, Routledge)

Macón, Cecilia 2006, “Introducción. Apocalipsis, esfera pública y dictadura” en AA:VV (Cecilia Macón coord.): *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, (Buenos Aires Ladosur)

Renov, Michel 2011 (2004): “Estudiando el sujeto: una introducción”, en: AA.VV (Amir Labaki y María Dora Mourao comp.) *El cine de lo real* (Buenos Aires, Colihue)

White, Hayden 2011 (1979) “El problema del estilo en la representación realista: Marx y Flaubert” en: Hayden White, *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007* (Buenos Aires, Eterna cadencia)

White, Hayden 2002 (1992): “El acontecimiento modernista”, en. White, Hayden: *El acontecimiento histórico como artefacto literario*, (Barcelona, Paidós)