

POR ANA AMADO

FRAGMENTO 1

HIJOS E HIJOS: OBEDIENCIAS PROMISCUAS

Buscan experimentar lo que no ven, lo que ya no veremos, o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible), nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida.

Georges Didi-Huberman, “Lo que vemos, lo que nos mira”

Si nos atenemos a la cronología de su aparición, el de los hijos es el último y más reciente de la serie de relatos contruidos sobre los acontecimientos de los 70s en dos décadas de democracia. Con dramatismo singular ellos agregaron sus argumentos a los debates sobre la violencia política de aquel período, y lo hicieron cuando esos debates, galvanizados en un primer momento en torno de la silueta neutra y trágica del desaparecido, incorporaron la figuración biográfica e histórica del militante, y con él la polémica sobre los atributos políticos, éticos y hasta estéticos de su accionar guerrillero. Los hijos cimentaron su agrupación institucional precisamente con un sentido de reconstrucción de los hechos, de revelación e interpretación de sentidos en narrativas que combinaban de modo intenso y frecuente los discursos heredados, con figuraciones, tópicos y tonos de la épica de la revolución. “Un relato teleológico del amor y de la guerra”, lo describió Miguel Dalmaroni, relato en el que “se identifican sin dificultad los vínculos con la tradición intelectual -también literaria y artística, si se sigue de cerca el contenido de sus publicaciones- de la cultura de izquierda en general e hispanoamericana en particular” (2004:23). La recurrencia a esas significaciones del pasado mereció la crítica de Hugo Vezzetti, quien las considera una reactualización inerte de sentidos ideológicos cristalizados, de politicidad nula en su mero efecto de repetición o de regresión. Tales juicios identifican el discurso de los huérfanos como expresión de un juvenilismo apasionado y seducido sin matices por la potencia romántica del perfil del revolucionario, por las historias heroicas y *bellas* ausentes hoy del ejercicio de la política lo cual, en la interpretación de Vezzetti, los conduciría a

¹ Estos fragmentos forman parte del capítulo VII de Amado, Ana, *La Imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, Fragmento 1: pp. 164-173, Fragmento 2: pp. 185-197.

seguir en sus discursos y prácticas el guión de la epopeya de sus padres (1998: 1-8). No resultan intercambiables, sin embargo, porque estas nuevas subjetividades, definidas por el corte violento de la continuidad identitaria de las herencias (históricas, culturales, familiares, íntimas), se sitúan a una distancia cultural y generacional determinantes de la primera versión de los relatos. Si se comparan los relatos que esta generación reconstruye e inventa sobre el pasado con los testimonios de los protagonistas de los años sesenta y setenta, queda en evidencia que los hijos no pueden repetir porque no han estado allí.

Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, pero al que simultáneamente acosan y desafían. Apremiantes y contradictorias, estas narraciones son, hasta cierto punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero que lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación.

Sus relatos participan, en todo caso, de un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de clisés de aquella generación, sino rescate, relectura y apropiación de parte de quienes se sitúan ahora en el lugar del heredero despojado, eligiendo intencionalmente los sentidos de algunas orientaciones estéticas e ideológicas para reactualizarlas en el contexto político en el que actúan en el presente. En los modos de esa actuación, precisamente, manifiestan una concreta toma de distancia de la rigidez de las disciplinas militantes de las organizaciones donde se encuadraban sus padres. Por ejemplo, con su concepción de integración local, nacional, internacional en “redes” que reivindican el antiverticalismo, la horizontalidad, “el respeto a la diversidad”, los “modos de construcción política sin jefes ni jerarquías” como reivindican en cada proclama o editorial de sus publicaciones².

Los discursos de los hijos “institucionalizados” en una asociación circularon en una notable diversidad de formatos, géneros y objetos, superponiendo en muchos casos temas y posiciones con los de aquellos que no pertenecen a las filas de HIJOS. En ocasiones es sin embargo la identificación de esta organización la identidad que prevalece para interpelar esos enunciados heterogéneos, en el mismo nivel y sin distinción de soporte, género, lenguaje o rubro. Así, algunos films realizados por hijos

² Véase en la web la red nacional que sostienen en www.hijos.org.ar, también cada organización regional e incluso internacional (en Holanda: <http://www.hijos.nl/es/index.html>)

sobre sus padres desaparecidos, por ejemplo, fueron en algunos casos abordados como un discurso más en el conjunto de testimonios, antes que como obras autónomas que recurren a determinados procedimientos formales y elecciones estéticas para referir la dimensión personal de su pérdida. Es evidente que frente al tema del que se ocupan sus películas, resulta difícil dejar de lado su posición de hijos. Pero también es cierto que atender sólo esta condición para deducir de ella intenciones – implícitas o explícitas, correctas o incorrectas-, es volver a la discutida cuestión de situar los designios del “autor” por encima de una obra. Esta sería la perspectiva asumida por Beatriz Sarlo, por caso, cuando en su libro *Tiempo pasado* argumenta sobre la mayor o menor pertinencia con la que los hijos refieren –o deberían referir– su memoria acerca de los padres (2004: 146-149). Allí compara la película *Los rubios* de Albertina Carri – tomada como un bloque testimonial en sí mismo- con fragmentos de relatos testimoniales de hijos agrupados en la organización con ese nombre, recogidos en fuentes literarias (los recopilados en *Ni el flaco perdón de Dios*, de Juan Gelman y Mara Lamadrid por ejemplo), o fílmicas (los citados en el documental de Carmen Guarini *HIJOS: el alma en dos*). Situando la película de Carri como contraejemplo de un modo de recordar (entre otros motivos, por lo que juzga un trato desconsiderado con los testigos de la generación de sus padres convocados por el film), el abordaje de Sarlo la confronta con los *testimonios* de hijos que según su juicio resultan “más modestos en su objetivo” y “más próximos al compromiso político de sus padres, o que hacen esfuerzos por entenderlos en lo que fueron como personas y no en relación a una hija o hijo” (147)³. Un escalafón tan frontalmente establecido entre ellos –ya que conjetura también acerca de la clase social de donde respectivamente provienen los huérfanos- en principio desestima la complejidad de los sentimientos que intervienen en la construcción de la memoria de los hijos. En este emparejamiento forzado de perspectivas críticas, los argumentos éticos- y en cierta medida morales- prevalecen sobre la mirada estética que solicita toda obra artística, por encima o más allá de la influencia implícita de un origen tan connotado como es el caso de *Los rubios*.

En sus películas, en sus obras estéticas en general, los hijos al igual que los familiares de las víctimas de la violencia en sus relatos testimoniales, exponen sentimientos

³ Beatriz Sarlo desarrolla su crítica con una argumentación que, de este modo, encuentra diferencias entre los testimonios de los hijos, que considera menos desde el canal expresivo que utilizan o por la calidad que sus producciones demuestran, sino por sus antecedentes personales, entre ellos, los de la clase social de sus familias de origen. Véase *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, Cap. 5

personales con una intención subjetiva en la que hacen evidente—como en todo ejercicio de memoria— el narcisismo inseparable del yo. La amalgama de lo íntimo con lo político y público que movilizan produce una efusión sentimental que resulta incómoda, y que finalmente recibe el blanco de críticas como las que formula Sarlo en distintos pasajes de su libro (2004). Aunque precisamente es la misma existencia de los huérfanos —o de los deudos— la prueba que podemos llamar singular, es decir sintomática, del modo traumático en que lo político entra en fusión con el idioma de la intimidad y con la experiencia. Como ejemplo incontestable, "Carta a mis amigos" de Rodolfo Walsh: un híbrido de documento de denuncia y testimonio personal en el que Walsh expone cómo y por qué su hija Vicky fue asesinada por el ejército, a través de una traducción particular de la versión "oficial" de los hechos, iluminando los puntos nebulosos del informe de un soldado a la luz de la intimidad paterno-filial. "He visto la escena con sus ojos", escribe Walsh, intercambiando tiempo y lugar con su hija y dentro de la lógica de un discurso político tensado al máximo por la intimidad con la muerte.

En lo que sigue, pretendo referirme específicamente a las obras, concretamente, a las distintas formalizaciones de lo subjetivo y lo testimonial en algunas películas realizadas por hijos o hijas, quienes introducen en sus relatos diferentes procedimientos y mediaciones como formas indecibles de duelo, homenaje e instalación crítica de los valores y la cultura que cobijó la militancia política de sus padres.

La interrogación desordenada sobre el pasado, el desconcierto, o la compaginación de dolor, duelo y reflexión, subyacen en la complejidad de ese vínculo que agita, directa o indirectamente, su producción simbólica —producción fílmica, también teatral, literaria, plástica, etc.— en torno de la violencia política de aquella década.

Tendida entre lo cívico y lo filiar, entre el dolor y la historiografía, la escena que insiste en esa producción se construye con un encuentro —en su doble sentido, de reunión y choque— entre una narración y una escucha. La narración es de los sobrevivientes de la muerte y la desaparición generalizadas de los setenta con distintos niveles de participación en las organizaciones armadas de aquella década. La escucha —y la demanda misma de relato— es asumida en estos documentales por la generación de los hijos, en un intercambio que conjuga pasiones diferentes según los protagonistas (hijas y padres, hijos y padres, ambos con sus madres), y que activa el doble sentido del término escena: por una parte se orienta a una representación literal, a una “puesta en escena”, en tanto se presenta como espacio dramático, fílmico en este caso, donde se

desarrolla o se escenifica una acción. Y por otra, anuda las manifestaciones de un conflicto que al incluir interpelaciones y demandas de una generación a otra, suele significarse con la expresión de “hacer una escena”.

En sus obras inscriben un “yo” narrativo, asentado en la supuesta “verdad” de la experiencia y en una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfanos, o de herederos de padres que se inscribieron con su muerte en la historia; otra, la identidad de cineastas o autores, con la que se muestran a sí mismos en la imagen y en el relato como mediadores de lo narrado, más allá de que la potencia (icónica y sonora) con la que plantan ese “yo” autoral sea socavada, en mayor o menor medida, por la fragilidad y el minimalismo que sustentan en relación a la verdad de la Historia.

Duelo y ficción autobiográfica

Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado. Y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son entonces estos procesos de duelo sucesivos, ligados a la historia y al cine que, hoy, “hacen andar” los personajes más interesantes.

Jacques Derrida

En el conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la post dictadura los realizados por los hijos ocupan un segmento particular, cuyas obras revisan la Historia a la vez que reivindican el derecho a afianzar una voz y un espacio generacional en el marco de los debates sobre los sesenta y los setenta en la Argentina. El rasgo de que esa verdad se manifieste menos desde la contundencia de enunciados políticos que desde el discurso de los afectos, establece una diferencia con los signos imperiosos de intervención pública exhibidos por los documentales de aquella etapa histórica. En aquella década de auge de las fuerzas colectivas y sociales, ni las acciones ni las ideas podían imputarse de manera distributiva a agentes individuales. Todas las representaciones alentaban un relato épico – la del guerrillero heroico era la principal, cuyo máxima figura era la del Che como ícono del generalizado discurso revolucionario del hombre de armas-, mientras que en los documentales post Historia la entrada de lo individual emplaza un relato trágico. Hoy las acciones insurgentes de los padres son reconstruidas por un acto estético de los hijos, quienes los recuperan como sujetos de una narración propia y con atributos heroicos. Pero resistentes sin embargo a

las representaciones más o menos idílicas que ofrecen los documentales donde participa aquella generación. En la segunda mitad de los noventa y primeros años de este siglo una serie de documentales testimoniales registran –como sucede con diversos títulos de la literatura testimonial- una revisión crítica o autocrítica de ex militantes y ex guerrilleros de organizaciones armadas que vuelven sobre sus actuaciones en la década del setenta con el lenguaje más estructurado de la política como institución.⁴ Las voces de los documentales de los hijos exponen, en cambio, la contracara o las consecuencias de la actuación de los padres, con testimonios que recrean una memoria infantil habitada por la violencia de secuestros, de ausencias, de muerte e imágenes en las que la percepción cotidiana de amenaza aparece asociada precisamente al lenguaje de la política. Cada película ofrece maneras directas o indirectas de revisar las acciones y el discurso político de la generación que los precedió. Aunque quedarse en el margen de los litigios argumentativos de índole política -como hace Carri en *Los rubios-* o alentar la crítica más despiadada, como sucede en *M*, de Prividera o en *Encontrando a Víctor*, de Bruchstein-, “un litigio atento sobre todo a la diferencia entre *logos*”, como señala Jacques Ranciere, implica simultáneamente que hay que inventar un escenario donde recrear una serie de argumentaciones sobre lo que es razonable o irrazonable, lo que es sensato o resueltamente subversivo en la revisión de la Historia.

A partir, precisamente de la revisión e invención de escenarios del pasado que realizan de distintas maneras los hijos en sus documentales, creo que éstos pueden abordarse bajo la idea de lo generacional como construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía, como forma de resistencia a los legados y, finalmente, como operación formal de anacronía.

El concepto de generación es ineludible cuando se revisa la Historia. Como escribió Michel De Certeau, el gesto de historizar exige una ruptura con el objeto pasado antes de convertirlo en relato y de este modo volver explícita una identidad a través de una diferencia. Creo que el movimiento de estos documentales es similar: bucean en el pasado para expresar la posición de una generación en relación a las precedentes y decir “yo no soy aquella” (1993:62). Emplazan de este modo sus películas como un instrumento de identidad y distancia, de afirmación generacional y diferencia, y lo realizan por dos vías: ya sea con la opción misma del hecho artístico como forma

crítica, asumida desde cierta intransigencia estética; o directamente, incluyendo escenas de interpelación directa entre hijos e hijas con sus padres o madres militantes de los setentas.

*Papá Iván*⁵ y *Los Rubios*⁶, dos films contruidos en querella con el espectro del padre, creo que pueden inscribirse en el primer tipo de contestación. Sus operaciones formales de disociación y fragmentación los acercan a la modernidad estética, aunque paradójicamente enfrenten las figuras totalizadoras de la modernidad política de la que participaban sus padres en los sesenta y setentas con su creencia en la revolución.

Estas representaciones pueden interpretarse como gestos de *autonomía* y a la vez de *dependencia*, posición finalmente ambigua respecto de la elección política de sus padres, de la historia violenta que protagonizaron y de la que fueron finalmente víctimas. La autonomía tiene su expresión formal en la primera persona el enunciado, un yo inscripto fónicamente, acentuado en la grafía de los intertítulos (ya sea para identificar a los testigos convocados: mi madre, el compañero de mi padre, etc., o para subrayar el sentido que otorgan a un enunciado) y con su presencia en la imagen como narrador/a-personaje. En *Los rubios*, hay una presencia duplicada, la de Carri como narradora y la de la actriz que la representa; en *M*⁷ Prividera asume la figura del investigador crecientemente encrespado por la falta de respuestas en sus indagaciones sobre la desaparición de su madre. Decisiones narrativas que transforman el postulado de Barthes sobre la tendencia a amordazar el yo, o la opción de la mudez para narrar la Historia (los discursos históricos se pronuncian en tercera persona, decía Barthes, “nadie está allí para asumir el enunciado”). La dependencia, por su parte, se revela en el apego al origen, con la resurrección perentoria de un sujeto ausente que en algunos casos la imagen muestra o retacea (*Los rubios*, por ejemplo, extrema esa elisión: a lo largo de la película no hay ninguna imagen que reemplace el vacío de una ausencia). O el sujeto es evocado (invocado, narrado, explicado) por una serie de testigos que lo reemplazan en su calidad de testigo muerto. Justamente en este punto, los relatos de los huérfanos ejecutan una de las tareas paradójales del historiador, que Michel de Certeau describe como “hacer entrar en escena a una población de muertos” (1993:62). Literal y metafóricamente, a través de la imagen, de los textos o de los testimonios resucitan personajes, ideas, lugares, hechos, situaciones, valores, en suma, diseñan una galería

⁵ *Papá Iván* (Argentina-México, 2000), guión y dirección de María Inés Roqué.

⁶ *Los Rubios* Argentina, 2003), guión y dirección: Albertina Carri

⁷ *M* (Argentina, 2007), guión y dirección: Nicolás Prividera, Producción: Pablo Rato.

histórica poblada de retratos multiplicados en los nombres propios: fantasmas de los setentas.

Pero junto a la pretensión de restauración frente a la muerte -al menos como función simbolizadora que permite situarse en un lugar y darse un lenguaje sobre el pasado- cada documental de los hijos desempeña también el papel de “un rito de entierro”. “La escritura sólo habla del pasado para enterrarlo, es una tumba en doble sentido, ya que con el mismo texto honra y elimina”, escribió también De Certeau (117). Como se recordará, la protagonista de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959) relacionaba la operación de convocar los espectros del pasado con el olvido y por eso transmitía su relato con temor. Los hijos en cambio lo postulan abiertamente en sus películas como deseo: realizan el movimiento de ese rito para redistribuir el espacio de los posibles, enterrando a los muertos como medio de fijar un lugar entre los vivos en busca de un duelo no siempre realizable⁸. Estas consideraciones apuntan a subrayar que la Historia es también una forma poética, incluso una forma retórica del tiempo explorado, y en ese sentido los elementos complejos que forman parte del pasado dificultan su articulación simbólica: cómo conceder el discurso a un espectro, a un ausente, en fin, cómo hacer hablar, a través de ellos, a una “época”?

Para Paul de Man esto se realiza en la autobiografía, ya que al volver sobre la propia vida la memoria reúne el mundo de los vivos con el de los muertos, y lo hace con el recurso de la prosopopeya, figura retórica que suele utilizarse para convertir un objeto inerte en soporte de discurso, o directamente en sujetos hablantes (1993: 113-115). Dice De Man: “La prosopopeya (recupera) a una entidad ausente, muerta y sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esa entidad pueda replicar. La voz asume una boca, y un ojo y finalmente una cara, en una cadena que queda de manifiesto en la etimología (...): conferir una máscara o un rostro” (116). Estas cuestiones forman parte de las insistentes reflexiones de De Man sobre la memoria, el duelo y los epitafios y tienen que ver con nuestro tema, que se ocupa de cómo los hijos para hablar de sí mismos, de su vida, de sus orígenes, confieren máscaras y deforman, ocultan, figuran o desfiguran las imágenes que les llegan del

⁸ El duelo no implica clausura del pasado, ni olvido. María Inés Roqué cierra el trayecto de búsqueda en *Papá Iván* con una doble negación: “No tengo nada de él: ni tumba, ni cuerpo. Creí que esta película iba a ser una tumba... Pero no, nada es suficiente”. Albertina Carri dice “Necesito hacer una película... hablar de ellos, pero no alcanza”. Sólo muestran balbuceos acerca de los modos de proporcionar a la muerte una representación y en un desdoblamiento similar al que remata toda operación histórica, articulan lo que desaparece con lo que aparece, para enunciar una ley del presente que exorcice la angustia y la pérdida.

pasado. La dinámica de organización de la voz, la distribución de las voces en algunos de los documentales, las figuraciones dominantes en las imágenes con las que conjugan el archivo público con el personal, establecen una narrativa autobiográfica (insistencia temática en ellos mismos, en el nombre propio, la memoria, el nacimiento).

En el inicio de *Papá Iván*, María Inés Roqué lee la carta que el padre les dirigió a ella y a su hermano cuando eran pequeños, antes de su pasaje a la clandestinidad en 1972 y superponiendo sus cuerpos, su voz se hace cargo del enunciado en primera persona del texto paterno. *Los rubios* comienza con la lectura en voz alta de un pasaje del libro de Roberto Carri, a cargo de la actriz que representa a la hija en el film, solapamiento de voces que, a semejanza de la película de Roqué, encontrará un trayecto divergente (ahí donde Carri manifiesta su intención política hablando no del individuo sino de la masa, de “las multitud que se hace pueblo”, el documental de la hija afirma lo opuesto). En *La Matanza*, María Guiffra recita con voz distorsionada por manipulación del sonido, el texto del expediente de N.N. de su padre Rómulo Giuffra, que describe con lenguaje burocrático las alternativas del tiroteo en que le dieron muerte y luego los distintos rumbos que dan al cadáver, relato que las imágenes ilustran o desmienten alternativamente con un diseño realista o experimental. En *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschstein *El Tiempo y la sangre*, de Alejandra Almirón, en *M*, de Nicolás Prividera, el montaje alterna imágenes del presente con fotos y películas caseras del pasado, a las que las voces de los testigos aportan referencias y pormenores sobre las escenas y su interpretación⁹.

César Aira ha extendido una exploración particular sobre la prosopopeya a partir de la relación -muy libre- que establece entre esta figura con la lectura de Kafka y sus observaciones son apropiadas para razonar sobre los rasgos de la operación documental –histórica-personal de los huérfanos de la violencia de los setentas¹⁰. Los motivos más pertinentes que encuentra Aira para definir un procedimiento con las particularidades

⁹ *La Matanza*, (Argentina, 2003), video de animación, guión y realización de María Guiffra. *Encontrando a Víctor* (Argentina-México, 2004), guión y dirección de Natalia Bruschstein. *El tiempo y la sangre* (Argentina, 2003), Dirección: Alejandra Almirón. Idea y Producción: Sonia Severini. Producción ejecutiva: Cine Ojo

¹⁰ Aira utiliza también la figura de la prosopopeya para calificar la obra de Manuel Puig, de la cual la madre sería tanto la clave de organización del discurso, como cifra temática. Sería su voz la que condensa o sostiene ilícitamente la polifonía de voces de los personajes de Puig, que viven y reproducen “la época de la juventud de la madre”. El discurso plural de la época en Puig es “estilo”, dice Aira, siguiendo de cerca a Barthes, para quien lo único que transmite de verdad una madre a su hijo es el estilo. Barthes trata esta cuestión en *La cámara lúcida*. Y sobre esta posición de Barthes, el notable artículo de Elissa Marder (2000), “Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction”.

de la prosopopeya se sintetizan en tres características: 1) la toma de la palabra por un sujeto no destinado a hablar (“al menos al que todos los participantes puedan considerar mudo por buenas razones”, dice); 2) la organización intencional del discurso y 3) el que habla está exento de las limitaciones temporales de los personajes y atraviesa sus vidas de un lado al otro. Encuentra todos estos atributos en la *Carta al padre* de Kafka, ya que ahí habla alguien afectado por la ley del silencio (“el hombre pared para el interlocutor paterno, el último en esperar que se pusiera a hablar”), en segundo lugar, el discurso del hijo está severamente organizado como alegato jurídico (aquí Aira señala como peculiaridad de la prosopopeya, que “tiene algo de ajuste de cuentas o acto de justicia”, propiedad semejante a la que establece De Man cuando liga esta figura al trabajo autobiográfico); y por último, la *Carta al padre* también comparte con la prosopopeya el detalle de poner en contacto dos generaciones.

Los documentales de los hijos que estoy considerando no tienen nada de kafkiano, pero creo que podemos entenderlos dentro de un proceso retórico que reúne simultáneamente esos tres rasgos. En principio, “está la mudez o el tabú del silencio”: cada película puede interpretarse como la asunción de la palabra por los hijos para replicar el legado de un *silencio*, para reemplazar “los efectos de un *diálogo* histórico inexistente que dejó como resultado la decantación de un relato para ellos críptico, fantástico, compuesto de héroes impolutos y de desapariciones y de interrogantes sólo respondidos con la obscenidad del terror”. En segundo lugar, resulta evidente la intencionalidad justiciera de los textos como condena de los verdugos históricos de sus padres victimizados, pero también como crítica de los fundamentos de la cultura política que cobijó sus acciones en los setentas. Por último, exhiben también la tercera condición de la prosopopeya, la del pasaje entre generaciones que le da sentido a toda la operación.

Pueden citarse en los documentales mencionados distintas ocurrencias o niveles –o intensidades– en la manifestaciones autobiográficas que asumen esta figura según los rasgos que les adjudica Aira. *Papá Iván* por ejemplo, participa de los tres tipos, a partir del efecto perverso en el que el “yo” se duplica con sentidos diferentes: una sola voz expresa a dos enmudecidos (uno por la desaparición, otra por la generación); está el ajuste de cuentas con los setentas y con el presente (a través de la polifonía de voces testimoniales de ex guerrilleros parece habla espectralmente la “época” de los setentas) y finalmente, está lo que podría llamarse un trasvasamiento generacional (operación de pasaje y a la vez de reunión de tiempos que en Historia, o en historia del arte se llama anacronía).

Algunas de estas condiciones de la prosopopeya pueden señalarse en *Los rubios*. Canónicamente analizada y criticada por la escucha desatenta que otorga a las voces que testimonian sobre la personalidad y el compromiso de sus padres, Albertina Carri no deja de conferir aunque sea oblicuamente a ellos, a sus padres, una variedad de modos de discursos, que va desde los muñecos playmobil que animan idílicas escenas domésticas a la más siniestra de su secuestro y desaparición. Entre las invenciones para interpelar a la madre sobre los motivos de su opción, Carri explora hasta el límite las posibilidades expresivas de la voz, y termina reemplazando el discurso por el grito. No llanto, sino grito inarticulado, cuando termina de enunciar las alternativas que su madre tenía –y las enuncia en su lugar- para evitar su muerte.¹¹

Creo que un seguimiento histórico de la atribución o distribución de voces en el documental revelaría diferencias básicas en este sentido entre los contemporáneos realizados por los huérfanos y los documentales políticos de los setentas. Como parte del cumplimiento de un dogma – y en una práctica cercana a la ventriloquia- éstos se realizaban con la consigna de dar la voz a los otros, de otorgar el derecho a la voz y a la imagen a los condenados de la tierra. Los hijos, como intenté describir, incluyen a las víctimas y su retórica entre las múltiples voces que conviven en sus películas, incluso es la voz predominante en algunos fragmentos, pero no se convierten por eso en portavoces de este discurso (según algunas críticas en este sentido), sino que lo someten a la prueba de su demistificación.

La escena edípica. *M*, fragmentos sobre la madre

Entre los títulos y autores sobresale la producción de un puñado de cineastas que desde su posición de hijas o hijos, compusieron una escena que podríamos llamar edípica, en nombre de la memoria de un padre, de una madre, o de ambos, arrasados por la violencia política de los setenta. Atribuir un corte de género a la producción documental de estas características resulta, por lo menos, problemático, pero es un hecho que las hijas mujeres fueron pioneras en ubicar en el centro de la representación a la figura paterna y su generación para desestabilizar a ambas. (*h*)*historias cotidianas*,

¹¹ Pura reverberación, tono y afecto, el grito en el cine –donde son las mujeres las que gritan, de horror, de temor- no sólo expresan el más grande dolor que se pueda extraer, sino el punto crítico donde la voz, y con ella la subjetividad, se anulan. La memoria misma es un reservorio de voces y de gritos, como define Britta Sjogren (2006) en *Into the vortex. Female voices and paradox in Film*.

por ejemplo, tiene un tono más conciliador, un perfil más “fraterno” con la participación testimonial de pares que discurren entre ellos homenajes o críticas, sin que sus intervenciones confronten sus opiniones con las de otra generación. Andrés Habegger diluye la primera persona en los testimonios que seis hijos e hijas integrantes como él de la agrupación HIJOS, dan sobre la desaparición de sus padres. El lugar indeterminado que ocupa su historia entre las de otros, o el rasgo de una identidad perdida parece tener su correlato gráfico en la película a través de la reiteración de la letra “h” (letra fantasma, presente en la letra escrita pero ausente en la fonética del español). Está en el nombre de los capítulos que de modo casi arbitrario dividen el film: *huellas, historias, hijos, hoy*; en el propio apellido del autor; también en el inicio del título, (*h*), que remeda la marca sucesoria entre varones en el linaje patriarcal.

“*M y sus hermanas*”, es el título del texto con el que Nicolás Prividera homenajea a quienes lo preceden en la lista de películas de “hijos de de desaparecidos”, incluido en el catálogo de presentación de su DVD. De producción más reciente en esta serie, Prividera al igual que Habegger nombra su película, dedicada a investigar la desaparición de su madre, con una letra de sentidos polivalentes, *M*¹². Inicial del nombre de su madre, Marta Sierra, trabajadora del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, INTA, arrancada brutalmente de su domicilio a pocos días del golpe militar de marzo de 1976 y desde entonces desaparecida, la letra podría aludir a su condición de militante, o a la organización que cobijó esa militancia, Montoneros. Desde un sesgo cinéfilo, trae ecos del clásico *M*, que filmó Fritz Lang en tiempos oscuros de su Alemania natal¹³. Y más directamente es *M* de Madre, también de Muerte y de Memoria.

El procedimiento de Prividera consiste por un lado, en reemplazar una sustracción con una imagen: incluye innumerables fotografías y films caseros en super ocho de la madre, documentos visuales y mudos que atestiguan tanto sobre la singular belleza de Marta Sierra como la del ojo enamorado –e implícito- que registraba en el pasado cada uno de sus movimientos. Como suele suceder con las *home movies*, la atribución de su registro permanece anónima entre las imágenes del film que los incluye. En esta versión

¹³ Primer film hablado de Lang y su guionista –luego filo nazi- Thea Von Harbou, *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931) es oscura tanto por su ambientación lúgubre, como por el clima marcadamente pesimista de época que construye. En ella, una comunidad entera, autoexculpada de toda responsabilidad, dirige su índice acusatorio contra un solo victimario. Encarnado por Peter Lorre, el rostro de este actor será a partir de esta película el prototipo del villano radical capaz de exhibir una extraña vulnerabilidad de víctima.

del relato edípico podría conjeturarse que la mayoría de aquellas filmaciones fueron realizadas por alguien a quien su madre devuelve la mirada, alguien a quien el hijo desplaza (y reemplaza) en esta segunda operación de selección y montaje. Según la sentencia de Barthes respecto a las imágenes de la madre que no lo incluían, o que se anticipaban a su existencia, es mirando desde lejos la Historia como un hijo puede apropiarse mejor de ella (Barthes 1992:118). El procedimiento al que recurre Prividera para trazar las vías de acercamiento a esa Historia, o para alcanzarla en sus tramos aparentemente más incomprensibles, es la autofiguración. De modo más enfático que en el de los otros documentales de hijos, se inscribe materialmente como personaje en el film- casi a la par de la imagen de su madre, en algunos planos yuxtaponiendo su rostro con el de ella y el evidente parecido físico entre ambos parece borrar en revancha la distancia del tiempo y la desaparición, en una operación de superposición de imágenes del presente y del pasado semejante a la realizada por Lucila Quieto- donde pasea su desasosiego y su impaciente demanda de datos sobre aquella desaparición y sobre todo de las huellas que de Marta Sierra se hayan conservado en la memoria de sus ex compañeros de trabajo y de militancia en el INTA. Busca de indicios que aclaren los alcances y las acciones del compromiso político de su madre y con ellos, como si fuera posible, aclarar la elección política de una generación. Con un ejercicio intenso de la palabra -el discurso verbal como canal testimonial de la generación que interpela y como herramienta autorreflexiva- Prividera dedicó su primer largometraje a hacer memoria y encontrar un sentido para su propia historia y a través de ella la de un cuerpo social, que hasta ahora se dedicó a señalar a los responsables sin volver el índice hacia su propio rol en la tragedia. De ahí que el interrogante sobre lo público, parece conducir, en principio, el peso del relato con las palabras de los testigos, ex militantes y colegas de la madre con distintos compromisos y niveles de participación: el por qué de las elecciones políticas en el pasado, cuál es la responsabilidad que les cabe en las derivaciones de aquellas acciones (ningún balance tan complejo como ese soporta su realización frente a una cámara, la inmediatez de los términos del debate debe sortear la sombra de la fórmula temporal televisiva, de la estética mediática de la “síntesis”, definiendo un tipo de montaje que determina un sentido definido de la interpretación de argumentos sujetos de entrada a la imprevisión del registro fílmico).

Prividera utiliza sus materiales en un sentido que parece replicar las elecciones estéticas de film precedentes, particularmente el de sus “hermanas”. Utiliza sin embargo una estructura que invierte el género de las principales intervenciones narrativas: el hermano

menor compone una versión masculina de Ismene presente como mediador y escucha en varias situaciones claves de sus investigaciones con un discurso cauteloso y reticente frente a las revulsivas intervenciones y opiniones de Prividera, que lleva el rol de Antígona hasta obtener finalmente un cierre simbólico –y en este sentido conciliador– con la inclusión del nombre de su madre en un memorial del INTA.

Hay en *M* una elección – hecha explícita por el autor en declaraciones a diversos medios y reiteradas en el catálogo– que se pretende política y estratégicamente opuesta a la de *Los rubios* que despertó polémicas interpretaciones por la precaria, o nula mostración de imágenes de los padres cuya desaparición es el núcleo de su película, también por la desconsideración –expresada con una variedad de actitudes explícitas en la trama– con la que parece recibir los testimonios que solicita a los compañeros de militancia de sus padres. La opción de Prividera es colmar su película con imágenes fotográficas y fílmicas de su madre (en un plano significativo situado casi en el comienzo del film, quita todas las figuras y recortes que la rodean hasta dejar su rostro en el centro de una pizarra de trabajo, es decir doblemente encuadrada dentro del marco de la pantalla), en las que resulta notoria su propia presencia junto a ella hasta aproximadamente los seis años, a pesar de que niega en algunos pasajes conservar alguna memoria de esos registros de su infancia. De *La hora de los hornos* imita el uso sistemático de los carteles, con frases extraídas de algunos de los testimonios, recurso que finalmente tiene un efecto similar al utilizado por Carri: se construye con el subrayado de frases pronunciadas por los testigos, pero en la mayoría de los casos tienen una derivación irónica o mordaz, empleados en ejercicio de las atribuciones de narrador a espaldas de quienes los enunciaron (Típico expediente de infancia como dispositivo de negación–afirmación en el intercambio con los adultos).

En su extensa duración, *M* alterna lo argumentativo sobre la política con la expresión intensa del sentimiento hacia la madre, de profusa presencia fotográfica y fílmica. “Qué tiene que hacer el amor con la ruina, la pérdida y la disolución del yo?Cuál es la relación, en el espacio de la fotografía, entre el ‘sujeto observado’ y el ‘sujeto observador’ y hasta qué punto esta relación (...) requiere una reconceptualización tanto de la fotografía como del amor?” Eduardo Cadava y Paola Cortés Roca desgranán estas preguntas de las extrañas pero turbadoras meditaciones que realiza Barthes sobre la fotografía y la muerte de su amada madre (2006: 4), y esta es una de las direcciones más entrañables de *M*. que ofrece sin embargo la contracara de la melancolía barthesiana con la enfática afirmación de una primera persona sostenida por su imagen

—a menudo duplicada y centralizada en el plano por estratégicos espejos— y una primera persona que ratifica a cada paso su voluntad de invención para mirar el pasado y sus muertos.

FRAGMENTO 2

LOS RUBIOS: La disolución de la escena

*¿Cómo alguien vendría a narrarse,
tomándose por tema de su
memoria, para crear de nuevo?*
Raymond Bellour

La pregunta de Raymond Bellour sugiere otra, dirigida específicamente a *Los rubios*. ¿Qué decir de una película que muestra una manada de vacas con mayor frecuencia y nitidez que la que concede a la figura de unos padres, cuya desaparición y ausencia se mencionan como núcleo de su propuesta creativa? Sucede que Albertina Carri pasó su niñez de huérfana temprana en el campo y éste se cuele en su memoria con todas sus criaturas, con sus ráfagas de felicidad infantil y como marco impasible del horror de una ausencia y del dolor de una espera. Las vaquitas de Carri son plácidas y no terminan en el matadero, pero eso no implica que sirvan al ejercicio de una sentimentalidad regresiva. En todo caso, ellas se suman a una memoria que adhiere, con irreverencia, el escándalo de su contenido y de su funcionamiento al lenguaje fílmico que intenta recrearla. Improvisación, ironía, insolencia y libertad conforman el sentido y la forma de un film donde el juego y la risa, componentes de la infancia, se unen a la gravedad de la consigna de recordar.

Para referir la violencia que la privó de sus padres, el texto de Carri —ensayo documental, documento ficcional, las categorías donde inscribir el género de *Los rubios* resultan inseguras— no interpela la historia en sus discursos, ni en las diferentes versiones de sus épicas como el film de María Inés Roqué. Se ofrece más bien como un texto de escucha y de ausencia, volcado a la dificultad de seguir los avatares de recordar ahí donde esa tarea tiene “lugar”: en territorios de la intimidad, de la subjetividad. El espacio, que con excepción del campo no termina de encontrar una figuración en la imagen, es el signo más evidente de aquella privación nunca resuelta. De ahí que la operación formal de *Los rubios*, con su opción de descreer del orden óptico —aunque

aparente poner en escena todos los modos de la mirada *voyeur* de los personajes sobre los sitios del pasado-, apela a procedimientos de la “modernidad” fílmica explorados por cineastas de la memoria de los años sesenta y setenta (Alain Resnais, Marguerite Duras, por ejemplo). Al menos en uno de los rasgos con que trascendió aquella tendencia, aunque en sus versiones actuales aquella radicalidad resulte mitigada. Ese recurso es el de la disyunción: entre palabra e imágenes en primer lugar (pocas veces establecen alguna relación unificada, cada banda asume su propio trayecto y destiempos), con trayectorias autónomas que fundan otra noción temporal. La separación arrastra otras distancias que se dejan percibir como tales: entre lo próximo y lo lejano, entre lo familiar y lo extraño, entre la ciudad y el campo. Una de las operaciones fílmicas posibles para convertir “lo espectacular en infraespectacular” (Comolli 2002:179), es precisamente dejar en libertad sus componentes, desorganizar sus niveles, en suma, fisurar la alianza entre la imagen y la voz. Esta práctica del desdoblamiento de voces, de cuerpos, de rostros, roza el reconocimiento de la duplicidad irreductible que nos habita y destina, de las fisuras de toda aspiración posible a la unidad¹⁴: al invocar la figura de los padres, era necesario partir de una conciencia madura de esa imposibilidad, previa incluso a aquélla impuesta brutalmente por su ausencia.

Si el autorretrato es “en principio una deambulación imaginaria a lo largo de un sistema de lugares depositarios de imágenes –recuerdo” (Beaujour 1980:110), Carri homologa esa modalidad topográfica a la disyunción de su material. En lugar de la reunión fílmica de cuerpo y palabra, representa con su separación una distancia definitiva. Cuerpo y voz, biografía e historia, inconsciente y memoria, son disyunciones que resisten una vía homogénea de representación. Entre las dos alternativas del cine –imágenes y palabras-, en numerosos pasajes opta por la autonomía de ambas. La imagen es, después de todo, inscripción de la memoria y simultáneamente su confiscación. La multiplicación oscurece la información, vuelve las referencias opacas, más extrañas aún cuando el espectador cree reconocerlas a través de una o de las dos pistas perceptivas. Reconocimiento es una noción que, en relación a la desaparición, a las identidades, puede tener resonancias siniestras. Pero aquí el término refiere específicamente al intercambio de identidades que –casi al modo del juego de roles de los chicos–

¹⁴ La figura del doble vinculada a distintas formas de familia se reitera en las OTRAS películas de Albertina Carri. Desde la esquizofrenia alentada por el azar en *No quiero a volver a casa* (1999) hasta la proliferación de identidades sexuales en *Barbie también puede estar triste* (2001), vocacionales en *Fama* (2003), incestuosas en *Géminis* (2005) Y violentas en *Rabia* (2007).

comprometen en *Los rubios* la misma narración: una actriz dice interpretar a Carri, quien a su vez se designa en imagen a través de sus funciones como cineasta, pero omite nombrarse. El “yo” del autorretrato, desplazado y desdoblado. De ahí el procedimiento de mostrar todo el dispositivo de puesta en escena como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar. O quizá posible de describir, sólo para desmentirlo. Desdobla el registro (hay cámaras de cine y de video que se registran mutuamente), y se desdobra ella misma al confiar su papel a una actriz y hacer al mismo tiempo su propio personaje adelante y detrás de escena.

Idéntico desacuerdo hay entre palabras y espacios, efímeros e inestables en sus recortes y coincidencias. La disyunción se hace presente desde las imágenes iniciales, en las que voces inciertas pronuncian vagas indicaciones sobre la posición de la cámara o instrucciones para montar un caballo, en simultaneidad –incomprensible de inmediato para el espectador– con imágenes de casitas de juguete o idílicas estampas de un campo. Así, hasta desdibujar la frontera entre el ensayo documental –es decir, en aquello que debería afirmar su intención de documento y, con él, una comunicación– y la ficción. Pero la ficción es también objeto de desvíos, de reenvíos incesantes, reversibles, en los que se olvida un comienzo posible y un final plausible para la operación del recuerdo, porque este descentramiento de niveles afecta en lo fílmico la representación de la materia central de la memoria: el tiempo. La operación recuerdo no puede ser asumida aquí por la figura del *flashback*, que habitualmente implica un alto en la narración para regresar disciplinadamente a la cronología de un presente inalterado. En cambio, la temporalidad de la memoria y sus parámetros inconsecuentes se inscriben con su propia desorganización en el relato.

El gesto ostensible de desobediencia a las reglas de representación contamina el tema de *Los rubios*. Gesto político -en el sentido de que la forma es política- de restar solemnidad a la memoria o de activarla en una dirección estética que desacomoda las normas del género documental y las fuerza a salir del horizonte diáfano que reclama la ley del sentido: la ley de representación que recorta el mundo desde la perspectiva de una causa, del discurso de la militancia o desde la estrechez de un objeto. “El militante se pone en escena como un cuadro en un cuadro”, dice Jean-Louis Comolli (2002: 165), ironizando sobre la conocida solidaridad entre la idea de encuadramiento y su representación en cierto cine político. Esta cuestión ingresa en *Los rubios* con los términos de la carta en la que el Instituto Nacional de Cine y Audiovisual Argentino (INCAA) niega el apoyo económico a *Los rubios* argumentando que el proyecto

“plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes”, ya que “Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales comprometidos de los ’70, merecen que el trabajo se realice pero de otra manera”. Sin duda, la figura de sus padres y su papel en la historia, según la concepción del film realizado por su hija, dista de satisfacer la expectativa estética y política de la institución, o de sus representantes que transforman el tema en una confrontación generacional. “Ellos quieren hacer la película que necesitan. Y entiendo que la necesitan. Pero la puede hacer otro, no yo”, afirma Albertina Carri en ese pasaje de la película.

A la solidez sin brechas de esos discursos –los de la política y las reglas de su representación–, *los rubios* ofrece la réplica de un relato inestable, en sus contenidos como en su exposición. otorga lugar a lo ínfimo, lo anodino (desde la tarea de montar a caballo hasta las conversaciones con niños, que hacen ingresar todas las formas de muerte en su corta memoria de la historia del barrio, hay un amplio repertorio de escenas “perdidas” en la narración y en los circuitos de memoria), con un minimalismo que diluye el sentimiento de drama y de victimización.

La invención y la herencia

Las dos trayectorias: la voz viene del otro lado de la imagen. Una resiste a la otra, pero es en esta disyunción siempre recreada donde la historia bajo tierra cobra un valor estético emotivo, y donde el acto de habla hacia el sol cobra un valor político intenso.

Gilles Deleuze, “Imagen-tiempo”

En *Los rubios*, Albertina Carri recorta los acontecimientos y regatea con la organización de los relatos en el intento infructuoso de darles un encadenamiento. Entre el ensayo documental, la ficción y las imágenes animadas, moviliza recursos que construyen la memoria desde un modo de ver y un modo de decir. Para lidiar con la contundencia de la imagen cuando se trata de poner en escena los materiales del recuerdo y la tarea de recordar, pero también el flujo del dolor y el de los amores, el movimiento de la vida y el de la muerte, elige deslizarse de un régimen de la visión al de la voz.¹⁵ Privilegia un

¹⁵ “Hablar no es ver”, dice Blanchot para explicar hasta qué punto el lenguaje escapa a la medida del ojo. Afirmación válida para lo literario pero que encuentra su correspondencia fílmica en el célebre prólogo de *Hiroshima mon amour* (1959), primer largometraje de Alain Resnais y de Marguerite Duras como guionista, filme faro entre las obras dedicadas a la memoria. En dicho prólogo cada certeza de la imagen, cada ilusión proporcionada por el “ver”, es desmentida por una o dos voces narrativas. “Lo único que se

modo de decir que llega a anularse en el grito o se sostiene en el balbuceo, en el ensayo de prueba y error que deja expuestas, antes que una precariedad de palabras, las alternativas para construirlas o emplearlas. Detrás de la cámara y desdoblada en la actriz encargada de interpretarla, Carri somete el texto una y otra vez a repeticiones, correcciones y variaciones mínimas. Una “y” que debe desaparecer en la enumeración, un lugar en la sucesión de nombres, la ubicación justa de la fecha de las desapariciones en una oración, la velocidad más adecuada para desgranar la lista actualizada de “odios”, que consisten en las cábalas surtidas que, de niña, sostenían sus ruegos por la aparición de sus padres. Lejos de la soberanía de la voz de relato que asegura la acción informativa y el suplemento pedagógico del documental, la intervención plural de voces en *Los rubios* complejiza y vuelve abstractos los atributos de la voz narradora. Explícito o implicado, con poder o sometido, el decir se desplaza vertiginosamente de la autora a la narradora y de ésta a la actriz. Régimen de delegaciones y reenvíos que evita individualizar entre los interlocutores el rol de destinador-detentor del saber y el de destinatarios o simples auditores de una historia. Se subjetiviza y se remodela en personaje de cine un “yo” diferente del testimonial: un “yo” de autoría diseminada. Una actriz (el personaje) “tiene la palabra” y se ocupa de los enunciados, las acciones, el sentido de los textos que pronuncia. Carri, fantasma activo en tanto “autora”, está allí pero en retirada, sometida en apariencia a la dirección de un relato que se arma más allá de ella con emociones prestadas. Con estas delegaciones, rodaje y montaje se complican. No hay inicio, desarrollo o final, sino tiempo distribuido en acciones centrífugas, que desafían al documental obligándolo a cumplir con una gestión poco frecuente: ponerse en escena. Este reparto democrático de enunciaciones alcanza en parte el sistema de regulación de la palabra que realiza Carri con las voces de los testigos del pasado, cuyos relatos encuentran una ubicación oblicua en el sistema del filme. El contenido de sus testimonios –escenas de la vida clandestina en familia, características de personalidad de sus padres, etc.– es socavado por una imagen que desdobra su intervención en monitores de televisión y merecen una débil atención de la protagonista. La cita con la voz autoral del padre –y autoral permite aquí desplazar su sentido a “autoridad”: el signo de la firma corresponde a una voz intelectual “autorizada”– por medio del pasaje leído de uno de sus libros, tiene, en cambio, un

puede hacer es hablar de la imposibilidad de hablar de *Hiroshima*. Ya que el conocimiento de *Hiroshima* se plantea *a priori* como un ejemplar señuelo de la mente”, dice Duras en la introducción al guión. Problemática de lo irrepresentable del recuerdo que ensaya Carri.

estatuto particular, ya sea por la solicitud explícita aplicada a su lectura o por la plena sincronía de voz e imagen de ese segmento. El fragmento contiene una reflexión abstracta sobre el carácter ambivalente de las multitudes y las masas, pero, aislado, ese discurso flota sin escenificar otra cosa que una densa argumentación retórica. Sustraído de su realidad y abstraído de su condición histórica, sus cualidades pierden su poder de sugestión y se perciben como resta. La cercanía del homenaje se transforma, así, en “distanciamiento”, por una operación en la que Carri –con la fuerza de la provocación que consiste en rozar el sublime revolucionario o los cauces solemnes del duelo con la inocencia perversa de la generación de herederos– ensaya el gesto de aceptar la lengua paterna para medirse con ella, pero no en el terreno teórico ni en el marco de sus principios ideológicos, sino en el ejercicio de un lenguaje que deposita en la estética de la memoria la clave de una subversión. El procedimiento desata inquietudes entre algunos participantes de la generación política de los años setenta, que cuestionan la clausura del diálogo que sugiere Carri entre dos subjetividades de época. Pero el parricidio no es una consecuencia menor en esa visita al pasado, si se admite el alcance político de estrategias dirigidas a alterar el poder establecido de las reglas de representación.

En la evocación de la figura de la madre, las diferentes testigos mujeres subrayan el principio femenino del manual militante por el que sus atributos de cuadro político aparecen unidos –y potenciados– desde sus virtudes domésticas (buena cocinera, madre prolífica, aspecto cuidado, humor inestable, etc.). Como si ignorara el mosaico de versiones, la hija condensa en la madre una interpelación: “Me cuesta entender la decisión de mamá. ¿Por qué no se fue del país?, me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto: ¿por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y ‘recuerdo’ a Roberto (mi padre) y su ira, o su labor incansable hasta la muerte”. Discurso disuelto en gritos desgarradores cuando el dolor, inexpresable, es pura pesadumbre física. Los tropiezos del decir en *Los rubios* contaminan la modalidad del ver y así todo resulta inestable: si la dirección de la mirada es en el cine el eje imprescindible de la dirección espacial y narrativa, su deriva insatisfecha en *Los rubios* sólo puede traducir el ejercicio de una imposibilidad. La casa de infancia, el barrio, el centro clandestino donde retuvieron a sus padres, cada sitio del pasado ligado a un episodio de la memoria es verbalmente descrito con minucia, mapeado, señalado, acechado en recorridos interminables y finalmente fuera del alcance de los ojos –es decir, sin actualización medianamente clara en la imagen–, que

no terminan de seleccionar, de “encuadrar” un objeto o definir un lugar donde posarse. Cuando se intenta fijar la mirada, sólo quedan en evidencia las trampas que acechan al *voyeurismo* sobre el pasado (los espacios que se atisban por rendijas en el “Sheraton”, centro clandestino reciclado hoy en comisaría, no coinciden con los planos y referencias que guían la pesquisa, aunque sus ambientes iluminados y prolijos adquieren una proporción siniestra después de lo relatado). El fracaso de la representación visual debe compensarse con la del relato verbal que recrea con crudeza impiadosa las escenas buscadas (la descripción de la vecina que, casi indiferente, relata el trámite violento del secuestro de sus padres hace veinticinco años y su ayuda como delatora de los integrantes de la familia como los “rubios” –que nunca fueron–, con la lógica impune de quien marca a los “extranjeros” en ese barrio de La Matanza).

Privilegio de la escucha antes que de la visión, inserción de un no ver incluso en el ver (la notable secuencia del centro de Antropología forense, donde la mirada de la protagonista literalmente se “abisma” delante de cuadros de anatomía humana o circuitos del ADN y termina desplazándose metonímicamente por su propio collage fotográfico sin aislar ninguna imagen). Percepción de una ausencia redoblada en el desfile de imágenes que no cesan de reenviar el ojo a la voz. Esta devuelve la mirada al ojo sólo para cerrar de algún modo el circuito interminable de las mediaciones, cuando la protagonista repite, mirando fijamente a la cámara, el relato de la testigo -el de aquella mujer que sí vio, pero es renuente al registro de su testimonio sobre los días finales del cautiverio común-, mediaciones que desembocan en el punto sin mostración posible, el de la muerte de los padres.

El pasado como fábula

Hay en *Los rubios* una especie de violencia teñida de melancolía contra la plenitud insospechada de una institución, la familia, y contra el mito de la escena idílica del pasado (el texto de Carri menciona que son tres hermanas, pero no hay comunidad ni concordancia posible en el ejercicio de la memoria: “Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político...”). Deconstruye entonces la iconografía edénica de la infancia y moviliza esa ilusión con muñecos *Playmobil*

animados. En reemplazo de la familia, funda una comunidad fraterna integrada por su miniequipo de rodaje. Las pelucas rubias de todo ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza. Fuera de la casa del pasado, lejos de la infancia, un desarraigo común del origen inalcanzable, sin otro vínculo que los afectos anudados por intereses compartidos, compromisos de existencia o comunidades aleatorias. El sarcasmo como ejercicio para volver sobre sus propias raíces no le resta gravedad a su planteo. En efecto: ¿qué más grave o más inquietante que imaginar escenas en la que su presencia o ausencia no fue advertida, ni especialmente requerida? Es un modo de acentuar, además, la dimensión irónica y simultáneamente trágica que hay en la situación de inaccesibilidad en relación al pasado que se cuela en el discurso de los hijos. Una situación, en suma, de distancia, “como si la palabra ley (*loi*) debiera completarse con la palabra lejos (*loin*)”, para emplear la frase con la que Didi-Huberman describe esta doble conjunción de mascarada y tragedia en el movimiento de un relato (1997:168).

El pasado, aún en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria. “Tengo que pensar en algo... algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones... (Con) cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome”, reflexiona Carri en su película a modo de balance. Este principio de negación –que aparecía tanto en el título como en el tema del primer largometraje de ficción de Albertina Carri: *No quiero volver a casa* (1999)–, se acerca a la definición de Roberto Espósito sobre las características que asume el regreso al pasado: “No podemos apropiarnos del origen salvo en la forma de su negativo: lo que ‘no’ es” (2001:162).

Sin influencias

Una vez desorganizados todos los roles, en el final Carri se aleja hacia el horizonte campestre con los miembros de su mini-equipo de filmación, calzados como ella con pelucas: una familia proliferante de rubios. El tema *Influencia*, cantado por Charly García amplifica desde la banda sonora lo términos precarios con los que asumen su destino.¹⁶

¹⁶ La letra es significativa para la situación: “En el fondo de mi,/ en el fondo de mi veo temor/ y veo sospechas/ con mi fascinación nueva./ Yo no sé / yo no se bien que es/ vos dirás: son intuiciones, /

En el último tramo de su filme, María Inés Roqué admite también que su película fracasa como tumba o monumento al padre. Carri y Roqué, con los cuerpos de sus muertos en lugares sustraídos, ilocalizables, son figuras de un duelo que las emparenta con Antígona, la de *Edipo en Colono*, extranjera, errante y privada de *saber* acerca de la tumba del padre, por su última voluntad.¹⁷ La desaparición genocida no equivale a una decisión, pero sin duda podía haber, entre las conjeturas de sus padres sobre su destino, la alternativa más o menos cierta de partir sin dejar dirección o morada para el duelo de aquellos que los aman. Eso equivale a admitir que los padres guerrilleros (igual que Edipo, la ley fuera de la ley) se apartaron de ellas (como del resto de los hijos en su misma situación) por la fuerza de un deseo y una elección¹⁸.

Albertina Carri se refiere con palabras propias o ajenas a las derivaciones siniestras de esa opción; reclama y desafía más allá de la muerte a espectros que se le vuelven extraños, casi extranjeros por la invisibilidad, el sin lugar de su muerte. En sus películas, Carri y Roqué se lamentan, como Antígona, por el cuerpo deseante de sus padres, arrastrados por ese deseo a la muerte, a una muerte fuera de la ley que les negó cadáver y sepultura, las privó del espacio para un duelo localizable y circunscrito. Un duelo que en parte pretendió cumplirse con sus películas, aunque concluyen reconociendo su imposibilidad. Desde ese incumplimiento, sus propuestas no parecen caer en la identificación melancólica sino que insinúan otro punto de partida, quizás un modelo de relevo diferente entre las generaciones. Comenzando por el hecho artístico como forma crítica que, aún integrado por narrativas mínimas y restos confesionales de una subjetividad afectada, recupera una enunciación trabada por la *doxa* de la

verdaderos alertas...”, *Influencia*, de Todd Rungren, en versión de Charly García, un ícono del rock nacional desde la década del setenta.

¹⁷ En el momento de morir, Edipo ordena a Teseo no revelar jamás el lugar de su tumba a nadie, en particular a sus hijas. Sófocles, *Edipo en Colono*.

¹⁸ Las conjeturas de los hijos sobre el enigma de la decisión de sus padres respecto a su propia historia, se dejan interrogar también en el recorrido de una ficción literaria de los 90. Uno de los protagonistas de *El Dock*, novela de Matilde Sánchez, es el hijo de una guerrillera muerta durante el ataque a un destacamento militar (la ficción deja entrever que se trata de La Tablada, en 1988, última acción guerrillera violentamente reprimida por el gobierno democrático). Un niño “desamparado en medio de desierto inhóspito y bárbaro anterior a la Ley”(130), como lo describe la amiga de su madre y narradora mientras tantea los modos de la maternidad y la familia, “fuera de la fatalidad de la biología”, para darle cabida en su vida. Una nueva historia, precaria pero probable parece tejerse entre dos tipos de fábula que estos dos personajes intercambian como explicación. La de ella justifica el suicidio de su amiga cuando se ve rodeada (“esa impaciencia ante la muerte”, lo llama) con relatos de redención y sacrificio por los otros. La versión del huérfano, en cambio, apela a delirantes nociones aprendidas sobre el universo cósmico y el desarreglo de la noción humana del tiempo, para pensar las consecuencias de esa decisión de morir desde su experiencia de abandonado. “(Mi madre, al suicidarse en acción) calculó todos esos factores en un segundo y su pensamiento viajó al futuro? ¿Lo vio todo en un momento? ¿Vio toda la secuencia desarrollarse a la velocidad de la luz?”, reprocha.

generación paterna. Se atreven a interpelar una cultura histórica, no a heredarla. No rompen con el pasado, sino con las formas con que se rompe con el pasado. Una flexión cultural de la memoria que hoy recodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años.

En este parricidio interior que supone un entierro con homenaje y el despegue con voz propia, las hijas escuchan sobre la Historia que fulminó a sus padres y las razones con las que ellos y su generación unían compromiso, causa y dogma. Su respuesta, como hijas y artistas, entraña una afirmación poética e ideológica a la vez, que desplaza el retrato del padre (de los padres) del centro de un sistema representativo fundado – simbólica, metafóricamente, también literalmente para ellas– en esa figura.

*El libro de Los Rubios*¹⁹: entre la letra y la imagen

Un libro ligado a un film y concebido, además, por la misma autora, pareciera de antemano condenado a la función subsidiaria que suele atribuirse a la palabra en su relación con la imagen. Pero esa prevención queda sin sostén en este caso, ya que, en una insubordinación parecida a la que Albertina Carri aplica en su película entre imagen y texto, el libro ignora cualquier orden jerárquico y entabla un mano a mano con su punto de partida visual, el film *Los rubios*.

En sus páginas Carri reinscribe, o podría decirse reescribe (con palabras y recursos visuales), no sólo la base literaria de su película, o el guión enriquecido con las reflexiones u ocurrencias surgidas en cada secuencia del rodaje, sino también las deliberaciones íntimas y obsesivas que antes, durante y después de la gestación del film guiaron las relaciones de distancia y proximidad que ella estableció con su tema. En la película, esa distancia necesaria –entre la pantalla y la sala, entre su memoria y la ausencia– se traza con un régimen de omisiones que niega al ojo de los espectadores la figura concreta de sus padres, dentro de un plan que se resiste a inventar un equivalente artístico de su ominosa desaparición. Pliega su forma, por lo tanto, al proceso sinuoso con el que Carri, sea en primera o segunda persona, indaga, persigue las huellas dolorosas dejadas en su memoria por esa supresión. Gesto que como se señaló en el inicio de este capítulo , apuntaló algunos argumentos críticos que interpretaron ese

¹⁹ CARRI, Albertina (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película* (2007) de Albertina Carri, publicación de la 9ª Edición del BAFICI, Buenos Aires Festival Internacional del Cine Independiente, 3-15 de abril

procedimiento como un déficit de historia, o frente a la Historia, o que prefirieron atribuirlo a una especie de “talante” indolente de su autora.

El debate desatado alrededor de *Los rubios* puso en juego problemas cruciales e irresueltos en la transmisión de la memoria de la violencia y el terror de los setenta, sobre la cual los hijos, lejos de utilizar sus producciones como mera herramienta de duelo, sentaron posiciones no siempre coincidentes. Con este libro, Albertina Carri regresa a la película y confirma su propuesta en el circuito polémico abierto por su primera intervención. En este regreso suyo por la escritura hay una cierta forma de realismo otorgado por la fuerza del documento (se identifica a cada testigo, se incluyen los segmentos de entrevistas y testimonios que quedaron fuera del corte final en el film, las cartas de los padres desde la prisión, la de los reclamos a las autoridades por sus vidas...). Esta calificación de documental creo que resulta, sin embargo, excesiva si se toman, por ejemplo, las fotografías de sus padres que incluye aquí Carri, porque el tratamiento y la disposición a que las somete para su reproducción visual, igual que la de las cartas, se realiza con un montaje especial y decididamente poético.

Ni suplemento de discurso respecto del film, por lo tanto, ni gesto destinado a colmar sus sustracciones, este conjunto heterogéneo de materiales reunidos en la publicación vendría a informarnos que todo es perfectamente representable. Que lo que resultaba impropio en todo caso era la adecuación de los lugares y del discurso actual de los testigos de ayer, cuestión compleja de resolver con la contundencia de la imagen fílmica. Pero que tampoco las palabras por sí mismas aseguran la buena relación entre lo visto y lo no visto, lo sabido y no sabido, lo esperado y lo imprevisto. De hecho, Albertina Carri tampoco deposita en la palabras la creencia de alguna verdad, aunque demuestra que sigue confiando en ellas como la herramienta idónea para buscarla.

Los padres comparecen en el libro menos como un síntoma de las heridas del pasado que como emisarios con su propia voz. Rotunda, la voz de Roberto Carri asoma en el prólogo, con las palabras que escribió en el inicio de (su último libro) *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia* (1973). En esa cita puntual de la obra del padre delega la tarea de definir el trayecto de su propia obra, explicar sus procedimientos y, en fin, situar todo su proyecto bajo su advocación. “Una investigación sobre el terreno, conversaciones con pobladores del lugar, lectura de diarios y otras publicaciones periódicas que se ocuparon del caso, intercambio de correspondencia con amigos que viven en la zona, componen la base ‘empírica’ de este trabajo. Evidentemente, el material utilizado puede ser cuestionado por los

investigadores serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco” (7). Igual de contundente, la voz de la madre aparece en el cierre del libro, con las cartas que envió e intercambió con sus hijas desde el cautiverio.

En la película *Los rubios*, cuando en un *off* titubeante la narradora terminaba de enunciar las alternativas que su madre tenía para evitar su muerte, las palabras se disolvían en un grito. No en llanto, sino en un largo grito inarticulado. Es conocido que en el cine son siempre las mujeres las que gritan (de horror, de temor), vulnerables a un punto crítico del dolor que hace que la voz y hasta la misma subjetividad queden anuladas. La sección del libro con las cartas de su madre está precedida por imágenes fotográficas del paisaje nocturno y ominoso donde se desarrolló aquella escena ficcional. En su escrito introductorio, Carri explica concretamente las condiciones de esa comunicación postrera con ella, ensaya identificarse (tiene la misma edad de su madre cuando lo escribe), menciona motivos, y sin conceder a una efusividad de los sentimientos busca los términos para su comprensión. Hay, en suma, palabra escrita contra grito proferido, y este libro parece nacer precisamente de esa confrontación. También desde su correspondencia, la voz de Ana María Caruso sustituye ahora aquel grito, aunque no con réplicas plausibles, desde la letra, a los planteos que la hija le formula en el film (“Por qué mamá no se preservó, por qué no se fue del país.”). No hay respuesta a esa duda porque esas cartas, a pesar de su escritura casi compulsiva (como las define la hija), son en sí mismas un modelo de obliteración. Ana Caruso no hace mención a su cautiverio, se aparta resueltamente del canon ultra realista y descriptivo de los escritos famosos que dieron testimonio sobre el día a día de la sobrevivencia concentracionaria, no concede importancia (o valor político *per se*) al testimonio personal de su experiencia como prisionera. Su gesto de afirmación, en cambio, consiste en seguir de cerca y cuidar de la continuidad familiar (con la organización a distancia de los cumpleaños, comidas, relación con las amigas y hasta la ropa que deben usar sus hijas), incentivar su imaginación literaria (“lean los cuentos de Cortázar, de Salinger, la Historia del Arte de Hauser...”), sus relaciones (“¿por qué no ves a tu amiga?”), su salud y sus cuerpos (“Albertina debe aprender a nadar y ojo, por qué no come...”), marcación de conductas (“nena, portate bien”, consigna dirigida a ella que amplifica en la reproducción visual). Frente a la deshumanización programada, la de Ana Caruso es pura lengua del afecto para comunicar, desear y decir, ejercicio que en ocasiones acompaña Roberto Carri con una frase afectuosa de despedida. Es probable que haya existido una imposibilidad real de la prisionera para mencionar la inhumanidad de sus

condiciones de encierro. Pero de hecho las cartas de la madre, que sobreponen la ficción al *pathos* realista de su entorno, ofrecen un modelo notable de la identidad entre lo propio y lo impropio del decir y de su representación, fórmula notablemente semejante a la que adopta Albertina Carri para su representación fílmica. Las señales sutiles de la admisión de esta influencia asoman en la organización misma del libro, cuyo relato en primera persona (ese yo desembozado del cual ella misma se burlaba en la película: “mucho yo”, le recriminaba allí a su alter ego) se pliega entre los enunciados de una trama mayor. La trama que tendida entre una voz y otra, las voces de Roberto Carri y la de Ana María Caruso, asegura en el libro los términos de la asunción implícita por la hija del doble legado intelectual.

Albertina Carri apuntala ese reconocimiento pero no para adoptar un modo conciliatorio con la Historia, con su historia. Tiende puentes hacia el pasado, que metaforiza en un pasaje con “los vestidos heredados de la abuela”. Barthes hizo la misma condensación del pasado frente a la fotografía de su madre cuando ella lucía ropas que no reconocía: “me di cuenta que lo que me separaba de ella era la Historia” (1992: 118) admitió entonces, como quien fija en un detalle el suplemento de un tiempo no vivido, de momentos sobre los que no posee recuerdos, sino apenas relatos para escuchar, imágenes para recuperar, o, como Albertina intuye recorriendo el arcón de la abuela, objetos y detalles para revolver. “Es que la Historia es histérica, concluye Barthes, sólo se constituye si se la mira y para mirarla hay que estar excluido de ella”. (118)

A través de varios registros, Carri da cuenta en este libro de su preocupación por mirar al pasado, recoger de ese pasado trágico lo que la constituye, conciente de la necesaria exclusión pero también de la intemperie que aquella Historia le reservó. El saldo de ese trayecto es optimista pero no conciliador, como expresa en su obra, sea filmada o escrita, en nombre de una generación que marca las diferencias, elude las fórmulas de exaltación épica de los protagonistas (o de la insurgencia) de aquella historia y ejercita su pensamiento crítico, su rebeldía, con la opción de una vanguardia estética que continúa y replica en su terreno, con pelucas rubias o sin ellas, la vanguardia política de la que formaron parte sus padres y su generación.

Referencias de las citas:

BARTHES, Roland (1992): *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

- BEAUJOUR, Michel (1980) : *Miroirs d'encre. Rethorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil.
- BELLOUR, Raymond (1991) : "La mort inassouvie", *Trafic 1*, Invierno, Ed Revue de Cinema/P.O.L.
- CADAVA, Eduardo y Paola Cortes Roca (2006), "Notes on Love and Photography", *October* 116
- CARRI, Roberto (1973): *Isidro Velásquez. Formas pre revolucionarias de la violencia*, ediciones Solís, Buenos Aires
- CANDAU, Joël (2001): *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Ediciones del sol.
- CARRI, Albertina (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película*, publicación de la 9º Edición del BAFICI, Buenos Aires Festival Internacional del Cine Independiente, 3-15 de abril
- COMOLLI, Jean-Louis (2002): "El espejo de dos caras", en YOEL, Gerardo (comp). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- DALMARONI, Miguel (2004): *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Mar del Plata-Santiago de Chile: Melusina y RIL editores.
- DE CERTEAU, Michel (1993), *La Escritura de la Historia*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Ciudad de México
- DE MAN, Paul (1993), "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos* 29. "Autobiography as de-facement", fue publicado originalmente en *modern language notes* 94 (1979)
- DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- ESPÓSITO, Roberto (2001): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- SÁNCHEZ, Matilde (1993): *El Dock*, Buenos Aires: Seix Barral
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI
- VEZZETTI, Hugo (1998): "Activismos de la memoria: el *escrache*", en *Punto de vista* 62.