

Instituto de Investigaciones Gino Germani.
VII Jornadas de Jóvenes Investigadores
6,7 y 8 de Noviembre de 2013.

Nadia Yannuzzi

FSOC-UBA

nadia.yannuzzi@gmail.com

Eje 13. Genocidio. Memoria. Derechos Humanos.

“Una película de ficción, basada en hechos reales”. El cine y la recuperación de la identidad.

1. Presentación.

“-Yo me llamo Lucía, pero vos no tenés que llamarme así- dijo la Maga-. La unidad, claro que sé lo que es. Vos querés decir que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo. ¿Es así o no?

-Más o menos- concedió Oliveira-. [...] En fin, vamos a ver: tu vida, ¿es una unidad para vos?

-No, no creo. Son pedazos, cosas que me fueron pasando.

-Pero vos a su vez pasabas por esas cosas como el hilo por esas piedras verdes. Y ya que hablamos de piedras, ¿de dónde sacaste ese collar?”

Rayuela. Cap.19 – Julio Cortázar

Este trabajo parte de diversas inquietudes vinculadas al cine de ficción sobre uno de los efectos que la desaparición forzada de personas –en tanto proceso social y tecnología de poder- irradia aún sobre la sociedad argentina: la construcción de la identidad de los jóvenes que siendo bebés o niños han sido apropiados luego del secuestro y/o desaparición de sus padres.¹ Al mismo tiempo, el secuestro de menores y su apropiación por miembros de las fuerzas armadas y de seguridad (o sus allegados) deben entenderse como una tecnología de poder en sí misma, desplegada durante la última dictadura militar para reconfigurar las relaciones sociales.

Esta es una temática que tiene una presencia muy fuerte en el cine nacional, tanto de ficción como documental. Por ejemplo en el catálogo de películas sobre la dictadura elaborado por la organización Memoria Abierta, se engloban 32 films bajo la categoría “niños robados”². Sin ir

¹ Digo y/ o desaparición, porque han existido casos (pocos) de padres que han sobrevivido a los centros clandestinos y han comenzado la búsqueda de su hijo.

² Memoria Abierta es una fundación dependiente del “Instituto Espacio para la Memoria”. Para profundizar sobre este espacio, sus funciones y el mencionado catálogo producido por su equipo, véase: www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/

más lejos, este es el tema de “La historia oficial”, película emblema de los primeros años de la post dictadura e hito de la cinematografía nacional³.

En vista de ello, nuestro **objetivo general** es analizar una muestra de 4 películas de ficción realizadas entre el 2000 y el 2010, que trabajan la temática de la recuperación de la identidad por parte de jóvenes apropiados, para dar cuenta de cómo representan dicho proceso.

Nos planteamos, a modo de **objetivos específicos**, las siguientes preguntas.

- ¿Cómo se representa a los actores involucrados en este proceso? ¿Cómo se lo narra?, ¿Cómo se maneja el tiempo?, ¿cómo se utilizan los recursos audiovisuales?
- ¿Hasta qué punto estas obras permiten la elaboración social del trauma y no se convierten en lo que Benjamin llama “estetización de la política”?,
- ¿Qué autonomía respecto de lo que Adorno llama “industria cultural” logran estas producciones? ¿y respecto de las narrativas y discursos consolidados socialmente que intentan dotar de sentido lo acontecido durante la última dictadura?
- ¿Acarrea problemas el hecho de la mediación técnica en la transmisión de una experiencia que se plantea y concibe para no ser representada?, si es así, ¿Cuáles son los problemas que se plantean en estos caso?

Consideramos que problematizar estas producciones es relevante por dos motivos interrelacionados. En primer lugar, por su poder de difusión y la posibilidad de llegar a miles de espectadores, el cine tiene un gran impacto en el imaginario social. Es simultáneamente “producto” y “productor” de representaciones sociales; a la vez que las pone en circulación y las cristaliza, las reproduce o resignifica. En segundo lugar y como ya mencionábamos, el sitio del cine en lo que Oberti y Pittaluga llaman “el dispositivo de la memoria” es central (Oberti, Pittaluga, 2006). Muchas personas, sobre todo las generaciones más jóvenes que no son -somos- sujetos de experiencia, se acercan al conocimiento de este periodo de la historia argentina a partir de producciones cinematográficas. Un caso icónico de ello es la película “*La noche de los Lápices*”, que ha sido vista por prácticamente todas las personas que han transitado por la escuela secundaria desde su estreno en 1986. Por estas razones considero es necesario analizar más de cerca cómo estas producciones.

³ Decimos que es un hito porque fue la primera película argentina en ganar un premio Oscar.

Abordaremos esta tarea, partiendo del **supuesto** de que la desaparición forzada de personas constituye un trauma social, puesto que pone en jaque el lenguaje, la identidad y los sistemas de representación (Gatti, 2008) (Vega Martínez, 1999). Esto quiere decir que la desaparición de personas supone un daño al tejido social que jamás podrá ser reparado totalmente, pero sí que pueden generarse nuevos marcos interpretativos que permitan una elaboración de ese trauma. Nos aproximamos al análisis de estas obras en tanto intentos de puesta en sentido de aquello que quebró con el sentido. Veamos, entonces, que hallamos.

2. Consideraciones metodológicas.

Nuestra indagación se estructura a partir de una metodología cualitativa, no fue nuestra intención hacer un análisis exhaustivo de todas las películas existentes sobre esta temática, sino que seleccionamos una muestra de 4 e intentamos analizar qué elementos tienen en común, intentando descubrir paralelismos, o elementos novedosos⁴.

La técnica de producción de datos empleada es el análisis documental. Los 4 films con los que trabajé son:

- “Eva y Lola” (2010) producción argentina. Dirección de Sabrina Farji. (**EyL** en adelante)
- “Figli/ Hijos” (2005) coproducción argentino-italiana. Dirección de Marco Bechis. (**F/H**, en adelante)
- “Cautiva” (2003), producción argentina. Dirección de Gastón Biraben.
- “Los pasos perdidos” (2001) coproducción argentino-española. Dirección de Manane Rodríguez. (**LPP** en adelante)

Seleccioné los films del mencionado catálogo de Memoria Abierta. El criterio de elección no fue uniforme, solo responde al principio de que la película narre el proceso de recuperación de la identidad y que sea de ficción. **EyL** fue seleccionada por ser una historia que realmente sucedió puesto que narra la experiencia de la guionista del film (Victoria Grigera, que se encarna en Eva). **LPP** y **F/H** por ser coproducciones con España e Italia, respectivamente, lo cual podría introducir una mirada exterior (no solo argentina) sobre la apropiación de menores. **F/H** llamó mi atención porque su director es el director de una película icónica sobre la dictadura, como lo es “Garaje Olimpo”.

⁴ Ya veremos novedosos respecto de que.

Un último dato que me gustaría señalar es la baja disponibilidad de este material. Con el ocaso de los videoclubs y su casi nula disponibilidad *on-line*, fue muy complejo reunir estas películas para analizarlas y acceder a ellas para consultarlas las veces que fuera necesario

3. Espectos vs. elaboración del trauma.

“*Nana, lo de la desaparición de ellos, ¿es eterno?*”

Escena final de “Cautiva”

Los jóvenes cuyos padres permanecen desaparecidos deben lidiar con esta experiencia, que como decíamos, constituye un trauma. Pero aquellos cuyos padres están desaparecidos y han pasado por la apropiación ilegal atraviesan un proceso más complejo. Como lo señala Susana Kauman, “(...) *debieron armar su historia familiar y sus tramas de transmisión sobre una identidad falseada y violentada, desconociendo las maneras en que fueron robados y, en muchos casos, sin saber que los apropiadores habían sido los secuestradores o los asesinos de sus padres y que fueron criados en la ideología del botín robado y del rescate mesiánico que los salvaría de sus verdaderos valores de origen y de la vida que sus progenitores hubieran deseado para ellos.*” (Kaufman, 2006: Pág. 63). Veamos que intentos de rearmar esta trama nos proponen estas películas.

El primer paralelismo que hallé entre los films es la construcción de los personajes. La siguiente tipología los presenta.

-Los apropiadores. Por un lado los padres (varones) son todos ex integrantes de las fuerzas armadas o de seguridad, y son ellos quienes por sus actividades dentro de los centros clandestinos o del aparato represivo han conseguido al bebe nacido en cautiverio. Por otro lado las madres representan el estereotipo de amas de casa consagradas a sus familias, con un pasado de embarazos perdidos y problemas de fertilidad y el deseo de ser madres a toda costa, lo que en parte explica el consentimiento a las adopciones irregulares que sus maridos “consiguieron”. Ambos padres se muestran como estrictos y autoritarios, que ejercen un fuerte control sobre la vida de sus hijos.

-Las familias biológicas, que tienen a los abuelos en el rol preponderante ya que son ellos quienes encabezan la búsqueda del niño desaparecido (salvo en **F/H**, que este rol lo cumple la supuesta hermana del protagonista). Solo en “Cautiva” aparecen más familiares (la tía biológica de Cristina, con su familia), en **EyL** y **LPP**, solo se muestran a los abuelos.

-Los padres biológicos permanecen todos en condición de desaparecidos. Solo en **F/H** se muestra a la madre biológica en el momento del parto. Por los dichos de los abuelos, se los caracteriza como jóvenes que se amaban, estudiantes, excelentes hijos, soñadores, buenos, queridos por todos. No se habla de si eran militantes, solo se hacen comentarios al pasar que nos hace intuirlo (por ejemplo, cuando la abuela de Cristina/Sofía en “Cautiva”, le muestra la maqueta que su madre arquitecta había diseñado para vivir en comunidad, cosa que podemos asociar -sin certezas- a las casas operativas de la militancia de izquierda)

-El/la protagonista. Al comienzo de la película se los ve como jóvenes de clase media-alta, que desarrollan actividades normales (Cristina en “Cautiva” cursa sus estudios secundarios, Mónica en **LPP** trabaja de maestra jardinera) y sus hobbies (las dos protagonistas de **EyL** son es actrices y bailarinas, Javier en **F/H** se dedica al paracaidismo). No se los ve como personas felices, siempre se los ve serios y preocupados. Todos ellos han sido apropiados cuando eran bebés y fueron nacidos en cautiverio, por ello no tienen ningún recuerdo de sus padres y familias biológicas ni ninguno de ellos ha pasado por algún juzgado o instituto de menores.

Elaboré esta tipología para mostrar que estas películas cristalizan y vuelven a producir, a poner en circulación, representaciones sociales ya instituidas entorno a los actores sociales que intervienen en este proceso de construcción de la identidad. En el apartado siguiente retomaremos estas ideas que aquí solo se presentan.

Otro tanto podríamos decir de cómo se presenta este proceso en si mismo. Luego de ver los films, llegué a la conclusión de que la misma historia es contada de forma prácticamente idéntica en las 4 películas. Al comienzo, vemos que el/la protagonista tiene una vida normal con sus apropiadores pero en un momento determinado su verdadero origen emerge. En **F/H** una joven llamada Rosa se presenta ante Javier y la plantea el hecho de que él puede ser su hermano mellizo, de quien fue separada al nacer en cautiverio. En las otras tres películas, un proceso legal iniciado en contra del padre apropiador por el robo de un menor hace que la verdad salga a la luz.

Podemos decir que la desaparición de los padres y las dudas e incertidumbres entorno a cómo llegaron estos niños al mundo y a estas familias, constituyen la dimensión espectral de estas historias que aquí se nos presentan. Y decimos esto porque estos hechos se les presentan a los

protagonistas a modo de espectros, en el sentido derrideano. Es decir, estos hechos quiebran la temporalidad, porque es un pasado que se le impone al sujeto en el presente, lo acecha, le demanda. Los protagonistas de **Cautiva**, **F/H** y **LPP** les preguntan a sus madres como pasaron sus embarazos, cómo vivieron su llegada, por qué no hay muchas fotos de ellas embarazadas y otras cosas por el estilo. Las respuestas de estas madres son tan esquivas que solo despiertan más dudas en sus hijos.

Como nos dice Derrida, si el legado no es apropiado jamás puede ser heredado (Derrida, 2003: Pág. 30). Y esto es central para integrar en una unidad – la unidad de una vida - nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro. Un pasado que nos es impuesto porque nos precede, y a la vez direcciona nuestro futuro. Los protagonistas de estos films no eligieron ser quienes eran, nacer en la familia que nacieron, sin embargo, debieron aprender a lidiar con ello para continuar con sus vidas, para enfrentar el futuro.

Tras este momento de descubrimiento, y luego de un periodo de duda, rechazo y negación, el/la protagonista decide hacerse cargo de su herencia y enfrentar a los espectros que lo acechan (Derrida, 2003). Los 4 jóvenes se someten a una prueba de ADN, 3 de ellos conocen a su familia biológica, se reconcilan e integra a ella; rechazan y repudian a sus apropiadores. La única excepción es **F/H**: si bien Javier se somete a este examen y este indica que no es el hermano que Rosa busca, al final de la película vemos que ambos jóvenes están participando de un escrache de la organización H.I.J.O.S⁵. en la Ciudad de Buenos Aires. Podemos pensar que esta alejado de sus padres, supuestos apropiadores o que la experiencia por la que pasó lo hace solidarizarse e interesarse por las luchas de esta agrupación (y que esto no necesariamente implica la separación de su familia).

El manejo del tiempo es lineal y el proceso que atraviesan estos jóvenes también se plantea de la misma forma. No hay retrocesos, se avanza hacia el futuro. Por ejemplo, respecto del pasado, no vemos cómo fue su infancia o su llegada al hogar. La película comienza con ellos ya jóvenes/adultos (solo en “Cautiva” la protagonista es menor de edad). El giro al pasado solo se hace para releer ciertos acontecimientos que a él pertenecen y que adquieren sentido a

⁵Con esta sigla se conoce a la organización “Hijos e hijas por la identidad y la justicia, contra el olvido y el silencio”, que irrumpió en la esfera pública a mediados de la década de los '90. Como su nombre lo indica, esta integrada por hijos de desaparecidos y su discurso se orienta a revindicar la identidad política de sus padres. El escrache es una de sus modalidades de acción e intervención pública y consta en manifestarse cerca de la casa de de, por ejemplo, un policía y militar que integró el aparato represivo; señalar su vivienda con graffitis, carteles y pinturas.

partir del conocimiento de la verdad –es decir, de la apropiación-. Como decíamos anteriormente, los jóvenes comprenden porque sus madres prácticamente no hablaban de sus embarazos y partos.

La única película que, a mi juicio, hace usos relevantes del lenguaje cinematográfico es **F/H**. Al principio, vemos que la madre de Rosa y de su hermano mellizo, fue asesinada en lo que se conoce como “los vuelos de la muerte”⁶. A partir de ello, se juega en toda la película con los aviones. El hecho de que Javier sea paracaidista, el supuesto hijo que salta de un avión en movimiento por elección y no muere, nos permite hacer un contrapunto con el destino de la madre. Las varias tomas del avión vacío luego de que todo el grupo de paracaidistas ha saltado, claramente puede asociarse al avión vacío luego de arrojar los cuerpos al mar o al río. O bien cuando Rosa lleva a Javier junto a Leticia, la sobreviviente que la salvo a ella (sacándola del hospital antes que los integrantes del grupo de tareas vengan a buscar a su madre luego de dar a luz) para que le cuente a él la historia, se escucha el ruido de un avión que sobrevuela el lugar donde se hallan los personajes. Javier no tolera el relato y huye corriendo. Parafraseando el nombre de una pintura de Paul Gauguin, el espectro de los muertos nos acecha⁷, nos demanda.

4. Arte vs. Entretenimiento.

En este apartado reflexionaremos sobre la tensión entre arte y entretenimiento. Partimos de una afirmación contundente: entiendo que gran parte de la producción de cine de ficción en torno al pasado reciente de violencia política y dictadura se enmarcan en lo que Adorno y Horkheimer denominan “industria cultural”. Y las películas que aquí analizamos no son la excepción. Analicemos en profundidad

Paradójicamente **EyL**, la única de estas 3 películas que si se basa en un hecho real, es la que en más clichés cae. Esta es una película que tiene de todo, una combinación para el éxito: chicas lindas que son jóvenes, independientes, artistas y transgresoras, que se enamoran y tienen suerte en la conquista del galán. Y que pese a la situación traumática que han vivido, logran superar los problemas. Además, todo esto transcurre en un “tiempo record”, en los 7

⁶ Una técnica de eliminación del cuerpo que consistía en arrojar a los secuestrados vivos narcotizados o sus cadáveres, desde aviones en movimiento al Río de la Plata o al Mar Argentino.

⁷ La frase alude al título de un cuadro del pintor francés Paul Gauguin.

días que van entre Navidad y Año Nuevo, suceden todos estos hechos: las hermanas Alma y Lola se reconcilan, Lola conoce a su familia biológica y Eva deja de tener conversaciones con su padre desaparecido. Incluso hay escenas sexuales y escenas de musical (ambas amigas preparan y finalmente estrenan un espectáculo de circo-cabaret).

En **LPP**, Mónica comienza una relación con el joven que apoya que esta se someta al ADN y rechaza al otro candidato, que esta del lado de su apropiador. Cristina en “**Cautiva**”, se aleja de su amiga de la escuela privada que es hija de militares y justifica el accionar de la dictadura, y se acerca a la joven de escuela pública que debió exiliarse con su madre (luego de que esta fuera liberada de un centro clandestino y de la desaparición de su padre). Al final de **F/H**, como ya mencionamos, ambos protagonistas se encuentran participando de un escarche de HIJOS.

Al final, los “malos” reciben su castigo, se quedan solos y rechazados y los “buenos” son felices juntos, cada uno con su pareja⁸.

Adorno y Horkheimer plantean que la industria cultural es la realización del sujeto perverso kantiano, todo se amolda a una categoría preestablecida, categoría que jamás es puesta en cuestión (Adorno, Horkheimer, 1994). En los 4 films, la clara diferencia construida a lo largo de la trama entre “buenos” y “malos”, entre lo que es “verdad” y lo que es “mentira”, no da lugar para que nos hagamos preguntas ni sucede nada inesperado. Esto tiene un doble efecto en la recepción: por un lado orienta y manipula las emociones del espectado (no podemos más que sentir empatía con el/la protagonista y su familia biológica, y desprecio por sus apropiadores), por otro, lo reduce a un rol pasivo, porque no puede imaginar situaciones alternativas o más complejas.

Otro elemento que se desprende del análisis es que la explicación de la violencia política y la desaparición en tanto proceso están vedadas en estos films. La ausencia de los padres es un hecho dado para los protagonistas, un supuesto y no se la busca llenar de sentido. Es decir, que no se preguntan porque sus padres están desaparecidos. La militancia de izquierda en los ’70 aparece solo en insinuaciones muy vagas, como veíamos en la caracterización de

⁸ Jamás y bajo ningún concepto busco justificar ninguno de los crímenes de la dictadura militar. Al hablar de los apropiadores como “los malos” y de la familia biológica como “los buenos”, lo hago con la intención de dejar en claro como en la trama de estos films se polarizan cosas que en la realidad son más complejas.

personajes en el apartado 3. Veamos dos ejemplos más. En **EyL**, durante la cena de Navidad, el tío de Eva y dos invitadas más (asumimos que todos ellos eran compañeros de militancia), le cuentan que repartían volantes en las fábricas y escapaban de las redadas policiales, pero no se habla de pertenencia a una agrupación. En un momento de esa misma escena, una de las invitadas habla de “nuestra lucha”, y de quienes la compartían como “compañeros” y lo hace desde un lado romántico o idealista, señalando que el deseo de un futuro mejor y el compromiso en la lucha, unía parejas y a todos en un clima de compañerismo. En bien en **LPP**, cuando el abuelo biológico le muestra a Mónica una foto de su madre, le dice “a ella solo le gustaban 2 cosas: la química y la política”. A qué se refería con “la política”, no lo sabemos.

Como lo plantea Adorno, el arte tiene un doble carácter. Por un lado, es un producto social “*porque extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas*” en las que emerge. Y a la vez es antisocial y autónomo, se impone sus propias reglas de formación y por ello, no le lleva tranquilidad a la sociedad sino que la cuestiona, la interroga, la hace sentir incomoda. (Adorno, 1983: Pág. 11). Por ello, luego del análisis de los elementos que mencionamos, considero que estas obras no salen de la esfera de la industria cultural.

Son films que nos entretienen, que buscan “crear conciencia” sobre uno de los crímenes de la dictadura que más commociona a la sociedad porque tiene que ver con la violencia ejercida sobre niños, las más indefensas de todas las “victimas indefensas”⁹. Pero el arte no debe tener una función, y en última instancia, su función es la crítica y pero jamás el entretenimiento. En la sociedad en la que vivimos donde impera el capital, arte y entretenimiento entran en tensión, porque es imposible pensar una producción social que no cumpla una función, que no sirva para algo, lo que sea. Si alguien va invertir tiempo y dinero en escribir un libro o realizar una película, tiene que tener una finalidad, aunque sea entretener o distraer. Pero el arte no es un medio de escapar de la realidad, de reconciliarnos con ella, en el sentido de asumirla tal como es y como se nos presenta. En palabras de Adorno “*los clichés del resplandor de reconciliación que el arte hace irradiar sobre la realidad son repulsivos; constituyen la parodia de un concepto del arte, un tanto enfático, por medio de una idea que procede del*

⁹ “Victimas indefensas” es un concepto asociado a la narrativa de los derechos humanos y a lo que se conoce como “teoría de los dos demonios”. Esta idea de víctima inocente es la que se plasma en el informe “Nunca Más”, donde se caracteriza a los desaparecidos a partir de su identidad social, escindiéndoles su identidad política. Véase, Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

arsenal burgués y lo sitúan entre las instituciones dominicales destinadas a derramar sus consuelos” (Adorno, 1983: Pág. 10). Esto no quiere decir que el arte se autonomiza solo cuando es un tormentoso o doloroso, cuando nos hace sentir miedo, dolor o sus sola contemplación es traumática o nos martiriza, sino cuando permite la crítica, nos interroga, sale de los lugares cómodos y comunes.

En ese sentido podemos preguntarnos que “grado” de autonomía logran estas obras y respecto de qué. Sostengo que las películas que aquí analizamos tampoco salen de la lógica de la industria cultural porque no logran (y diría, no buscan) ningún grado de autonomía respecto de las narrativas consolidadas en torno al proceso de exterminio perpetrado en los ´70¹⁰ (sobre todo, del discurso de los organismos de derechos humanos), ni del lenguaje jurídico y el derecho positivo.

En la tipología de personajes que presenté en el apartado 3, cada uno de ellos encarna una narrativa o, mejor dicho, la construcción de personajes se realiza desde el discurso de las organizaciones de derechos humanos y cómo este se representa al perpetrador. Los apropiadores, aparecen como los garantes del “orden occidental y cristiano”, ellos salvaron del “terrorismo subversivo” a la Argentina y al niño del que se apropiaron. Como decía la cita de Susana Kaufman en ese mismo apartado, encarnan un discurso del rescate mesiánico. Un ejemplo de ello es la escena de **EyL**, en la que Eva se acerca a una de las sedes de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, y se entrevista con Vicky, la representante de la asociación que esta siguiendo el caso. Esta le comenta que Alma (hija biológica del matrimonio que se apropió de Lola) tiene la carta escrita por la madre biológica durante su cautiverio en la ESMA. Tiene lugar el siguiente dialogo:

Eva.- *yo la verdad que eso de las cartas nunca lo entendí, viste, ¿para que se las hacían escribir si al final no se las daban a la familia?*

Vicky.- *Y para mí es parte del morbo, el bebé es el botín de guerra y la carta es el souvenir.*

¹⁰ Excede, y con creces explicar aquí esas narrativas. Vease Feierstein, D. (2008). *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Capítulo 4. Recomiendo, para una puesta en tema de forma clara y abreviada, el trabajo de Paz Rozados “Mil ecos: discursividades y narrativas entorno al proceso de exterminio durante la última dictadura cívico – militar en los jóvenes de hoy” presentado en las X Jornadas de Sociología. Disponible en http://sociologia.studiobam.com.ar/?post_type=ponencias&p=702

La familia biológica encarna a los organismos de derechos humanos, sobre todo a las organizaciones de familiares de desaparecidos (puntualmente, Abuelas de Plaza de Mayo). Desde este lugar de enunciación se retrata a los padres desaparecidos, describiéndolos a partir de su identidad social y como jóvenes buenos e idealistas. Desde aquí también se construye al protagonista, como un joven que ha vivido en la “mentira” y que solo puede realizarse “conociendo la verdad”.

Tampoco hay autonomía respecto del discurso jurídico. El verdadero origen de estos jóvenes y las respuestas a sus dudas, se convierten en verdades con el procesamiento penal de sus apropiadores. En **EyL**, como si fueran palabras mágicas, cuando el escribano le confirma que en su caso se aplica el resarcimiento económico establecido por la ley 24.411 (“ausente por desaparición forzada”), Eva asume que su padre no va a volver y deja de hablar con él. Le escribe una carta de despedida y el trauma toca su fin.

El examen de ADN solicitado durante el proceso legal también cumple un rol central, es la “verdad” confirmada por la ciencia. Cuando los resultados de estos estudios confirman que no son quienes sus padres decían, sino que son quienes la justicia les dice, a partir de allí todo es claro y evidente, el camino a reintegrarse a su familia biológica está libre y el pasado queda atrás. Esto mismo le sucede a Mónica en **LPP**, Cristina en “**Cautiva**” y a Lola en **EyL**. Ya vimos que **F/H** es una excepción, y sin embargo, el examen de ADN marca un cambio en la vida de Javier.

5. Técnica vs. Narración.

Por último, nos detendremos a pensar en el lugar de estas obras en la transmisión intergeneracional de la memoria, a partir de los desarrollos de Benjamin.

Benjamin entiende que la narración es una forma artesanal de comunicación - de intercambio de experiencias - que se caracteriza por potenciar la creación y orientarnos y aconsejarnos. A su vez, la experiencia es la apropiación de contenidos que se pueden comunicar. La mediación técnica, entonces, supone un impedimento a esa apropiación porque media entre las relaciones, sean entre sujetos o del sujeto con el objeto. Entonces, ¿es imposible pensar que la técnica esté al servicio de la narración?

Tal como lo señala Pablo Oyarzún, Benjamin da dos respuestas diferentes en estos dos ensayos. En “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, publicado en

1936, dirá que es posible, pese a la destrucción del aura¹¹ de la obra de arte. La técnica puede ser utilizada en el proceso de politización del arte, proceso que debe llevar adelante la izquierda frente a la estatización de la política desplegada por los fascismos europeos. Si se explota su potencial democratizador y la difusión a gran escala que la técnica permite, la experiencia de los sujetos se movilizara en una búsqueda de sentido permanente, a ser protagonistas de sus propias historias. Los medios técnicos permiten democratizar no solo la recepción sino la producción misma, y hoy eso es aun más evidente. Cualquier persona puede tomar fotografías, grabar sus canciones e incluso hacer una película. Ya no es necesario ser un genio dotado o tener un mecenas, basta tener una computadora, incluso basta un celular. Pero en “*El Narrador*”, publicado 2 años después, tiene un “*matiz nostálgico*” (Oyarzún, 2008: Págs. 19-22). Para que la narración sea tal es necesaria la presencia directa del otro, por ello en este ensayo Benjamin entiende que la técnica solo tiene efectos negativos para la narración, por el carácter aurático de la misma. Necesita el “aquí” y “ahora” del narrador, de allí proviene su autoridad.

Si bien me inclino a pensar como el Benjamin de “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, creo que los films que aquí analizamos se reducen a otro intento más de estetizar la política. En ellos se transforma la experiencia histórica de los sujetos en un espectáculo que es contemplado a distancia, y que una vez que finaliza, no nos produce inquietudes, tenemos la seguridad de que cada uno tiene lo que se merece. Como veíamos en los dos apartados anteriores, todo está organizado en categorías, los apropiadores son los malos que terminan repudiados y solos, las familias biológicas los buenos, la joven apropiada recupera su identidad, se integra a la familia que tanto la había buscado e incluso deja de utilizar el nombre que sus apropiadores le dieron y comienzan a ser llamados con el nombre que sus padres eligieron (Mónica pasa a ser Diana; Cristina, Sofía y Lola, Eva).

Por ello mismo, fracasan como intentos narrativos en un sentido benjaminiano. Y no solo por la mediación técnica entre el receptor y la historia, sino también porque es imposible apropiarnos de una historia que se nos transmite de forma cerrada, sin lugar para que hagamos nuestra propia interpretación, para que imprimamos nuestra huella en ella. Los finales quedan sugeridos, pero no abiertos. Llegado el fin, nada nos suscita ni asombro ni reflexión

¹¹ Si bien el concepto de aura es central en la obra de Benjamin, aquí lo dejaremos de lado porque excede nuestro interés. El aura de la obra es una experiencia estética que se produce al entrar en contacto con el original, en tanto presencia única e irrepetible. Benjamin dice que es como experimentar una lejanía en la más próxima cercanía. La reproductibilidad técnica lo que atrofia es el aura de la obra.

(Benjamin, 2008: Pág. 70). No nos da elementos para imaginar cómo fue el proceso por el cual Lola y Mónica se integraron a sus familias biológicas ni si cortaron las relaciones con sus padres adoptivos. Suponemos que se alejaron de aquellos que les “mintieron” y las “arrancaron su verdadera familia”, nada nos sugiere lo contrario ni nos hace dudar de estas especulaciones.

6. Conclusiones.

“Contrariamente a la obra de arte, no hay aquí edificio terminado y por terminar; tanto como, o más que, los resultados importa el trabajo de reflexión, y es quizás eso sobre todo lo que un autor puede hacer ver, si puede hacer ver algo. (...) Pensar no es construir catedrales o componer sinfonías.

La sinfonía, si la hay, el lector debe crearla en sus propios oídos”

Cornelius Castoriadis - La institución Imaginaria de la Sociedad.

Este trabajo comenzó a gestarse a partir de una serie de entrevistas realizadas en 2011 a estudiantes secundarios, en el marco de un proyecto de investigación cuyo objetivo era acceder a las representaciones sociales que estos jóvenes elaboraron en torno a los procesos de violencia política y dictadura del pasado argentino reciente. Cuando les preguntábamos cómo conocieron estos temas, cómo se aproximaron, ellos mencionaban producciones audiovisuales que vieron por su cuenta o fueron proyectadas en el marco de actividades conmemorativas realizadas por la escuela¹². Eso me hizo cuestionarme sobre las narrativas y representaciones que las películas sobre estas temáticas cristalizan, elaboran y ponen en circulación. Primero, porque los dichos de los entrevistados eran un claro emergente del lugar central del cine en la transmisión de la experiencia y efectos del genocidio perpetrado en Argentina. Y segundo, el hecho de que ellos no marcaran una clara distancia entre el film y los acontecimientos. De sus relatos se desprende que la película presenta (no representa) a la realidad misma. Esto me pareció problemático y me llevo a realizar este análisis.

Como veíamos, en estos films se produce la repetición acrítica de elementos, narrativas y discursos consolidados sobre los años '70, sobre todo la construida por los organismos de los derechos humanos. Se estima que 500 niños han sido desaparecidos¹³ (sea porque fueron secuestrados junto con sus padres o fueron abandonados en el lugar del secuestro, porque han

¹² En una muestra de 22 estudiantes secundarios de 4 escuelas públicas porteñas, todos ellos mencionaron haber visto las películas “La noche de los lápices” y “Crónica de una fuga”. Fue mencionada por varios entrevistados la miniserie televisiva “Televisión x la identidad” emitida por el canal TELEFE, que en cada uno de sus 4 capítulos narra una historia de un joven real que ha pasado por la apropiación ilegal.

¹³ No entré un dato más exacto actualizado sobre la cifra de menores desaparecidos, así que utilicé el que figura en el informe “Nunca Más”. Días antes de entregar este trabajo, el 7 de agosto de 2013, Abuelas de Plaza de Mayo anunció la aparición del nieto recuperado 109.

nacido en cautiverio o cualquiera sea la situación que impidió que este menor se reencuentre con su familia biológica), me pregunto entonces, ¿todos los que han sido apropiados quedaron en manos de policías y militares, tal como estas 4 películas lo plantean?, ¿todos los jóvenes toman el camino que siguieron estos 4 protagonistas?, ¿no se puede pensar otras formas de hacer justicia que no estén vinculadas a los tribunales?, ¿y un caso de un joven que se niegue a someterse al ADN y no crea que ha sido apropiado?.

Entiendo que el cine es un arte, y como tal puede permitirse el despliegue de la imaginación – y del imaginario - del artista. Como dice Castoriadis lo imaginario no es algo falso o una imagen *de*, sino que “*es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/ímágenes (...)*”. (Castoriadis, 2010: Pág. 12). Y no porque una película es algo ingenuo y no puedo dañar a nadie, sino porque el arte no tiene porque ser políticamente correcto, es más, no debe ser políticamente correcto para ser tal.

Podemos decir que las producciones cinematográficas entorno a los modos de procesamiento de la desaparición forzada y sus efectos -en el caso particular que aquí analizamos, los miembros de la generación de los hijos, que han pasado por la apropiación ilegal y que lidian con la construcción de su identidad- se presentan como intentos de hacer catarsis individualmente, de exponer la situación vivida e intentar superarla. Pero la elaboración individual de ese trauma entra en tensión con la elaboración social del mismo, y el lugar que ocupa la expresión artística en este segundo proceso es incierto. En palabras de Adorno, “*la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad. En ésta el lugar del arte es incierto*” (Adorno, 1983: Pág.9). Estas películas, con sus matices, reafirman discursos ya existentes, no dan lugar a la reflexión ni a la emergencia de ideas nuevas. Y decimos con matices porque, a mi juicio, **F/H** presentan ciertos elementos (que señale en el cuerpo del trabajo) que la hacen más interesante que las otras 3.

Adorno y Horkheimer en “*Dialéctica del iluminismo*”, afirman que el uso instrumental “*no es causa de una ley de desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino de su función en la economía actual*” (Adorno, Horkheimer; Pág. 148). Las cosas no funcionan solas, somos los sujetos

quienes las hacemos funcionar. Quizás sea hora de pensar un uso ético (y por ello, justo) de la técnica¹⁴.

7. Bibliografía.

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Orbis.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (1994). “La industria cultural” en Adorno, T., Horkheimer, M. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Benjamin, W. (1979). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en Benjamin, W. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Castoriadis, C. (2010). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Derrida, J. (2003). “Exordio” e “Inyunciones de Marx” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ed. Trilce.
- Kaufman, S. (2006). “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” en Jelin, E., Kaufman, S. (comps.). *Subjetividad y Figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Oberti, A., Pittaluga, R. (2006). *Memorias en montaje. Escritura de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Oliveira, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Oyarzun, P. (2008). “Introducción” en Benjamin, Walter. *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Vega Martínez, M. (1999). “La desaparición: irrupción y clivaje” en Sautu, R. (comp.) *El método biográfico. La reconstrucción de la memoria de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano – Universidad de Belgrano.

¹⁴ Ético y justo en el sentido en que Derrida lo trabaja. Es decir, basado en un principio de responsabilidad por el otro. (Derrida, 2003: Pág. 17).