

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores

10,11 y 12 de noviembre de 2011

Diálogos habitados: identidades y memorias en los documentales argentinos realizados por hijos de desaparecidos.

Laura A. Iribarren

liribarren@yahoo.com

(Docente e Investigadora de la UBA)

Este trabajo retoma resultados de investigaciones anteriores que se centraron en el modo de representación de los cuerpos en el film documental argentino realizados por hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar (UBACYT So11 2008-2010 “*Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales*”, y UBACYT (20020100100098) 2011-2014 “*Regímenes de representación mediática: absorciones y transformaciones discursivas*”, ambos dirigidos por la prof. María Rosa del Coto). Hemos partido de la consideración de ciertos fenómenos de hibridación entre lo ficcional y lo no ficcional (Iribarren, 2008), nos adentramos en el cruce entre documental y autobiografía (Iribarren, 2009, 2010) e indagamos acerca de las representaciones que se han generado en algunos exponentes de los discursos especializados (Iribarren, 2010b).

Las conclusiones de estas investigaciones fueron las siguientes: 1) En las películas analizadas entran en conflicto las dicotomías tradicionales tales como ficcional/no ficcional, real/possible, verdadero/falso. 2) El documental como narración conduce al mundo de la experiencia (marca de orden indicial) por lo tanto, propone una articulación entre memoria individual y memoria colectiva. 3) La autenticidad de lo narrado se funda en el cruce entre documental y autobiografía. 4) Las emergencias de las memorias en estos films no están tan vinculados a la posesión de un *saber* sino al modo en que se relacionan con un *hacer*. 5) Tanto los documentales como las memorias son *re-construcciones* que implican remisiones entre el mundo filmico y el mundo real, por lo

tanto, movilizan en el espectador procesos semióticos y cognitivos (*hacer ver, hacer saber, hacer hacer*).

Estos aspectos han sido trabajados desde diferentes consideraciones teóricas y de enfoques discursivos. Como marco teórico-metodológico, seguimos la Teoría de los Discursos Sociales de Verón (1987). Tomamos de Foucault (1969) la idea de que el discurso ofrece un campo de regularidades para encontrar diversas posiciones de subjetividad por lo tanto nos parece prudente referirnos a *sujetos* (en plural) y también a *memorias*. Respecto a la relación entre ficción y no ficción, seguimos a Paul Ricoeur (1995) y tomamos el concepto de *hibridaciones* tal como lo hace Irmela Schneider (1997), entendidas como “formas que se han desarrollado en diferentes dimensiones temporales”. Con respecto a la relación autobiografía y documental nos basamos en las consideraciones de Iser (1997), Lejeune (1973) y Paul de Man (1984). Para la relación entre memoria e identidad tomamos consideraciones de Pollak (2006) —quien a su vez trabaja con la noción de *memoria colectiva* de Maurice Halbwachs—, Jelin (2002) y trabajos relacionados específicamente con nuestro corpus como Sarlo (2005) o Quilez Esteve (2007), entre otros. Con respecto a los abordajes semióticos del film hemos trabajado con Metz (1979), González Requena (1987), Nichols (1997), Deleuze (1987). Mientras que para la descripción de operaciones indiciales retomamos la noción de índice de Peirce (1987).

El objetivo de este trabajo es explorar el modo en que identidades y memorias se movilizan en los espectadores. Identificar las reglas de lectura que operan, representaciones sociales, categorizaciones, clasificaciones de género, las metáforas utilizadas, la articulación entre memoria individual y memoria colectiva, acciones y pasiones que movilizan. En síntesis, observar los *diálogos* que cada espectador ha entablado con los textos fílmicos propuestos.

Para ello, nos basamos en un corpus conformado por una serie de entrevistas cualitativas efectuadas por nuestro equipo de investigación entre julio y diciembre de 2010, a una muestra compuesta por hombres y mujeres divididos en dos grupos etáreos: 1.- de 20 a 26 años y 2.- de 45 a 55 años. Previamente a la entrevista, se les pidió que vieran dos películas: *Los rubios* de Albertina Carri (2003) y *M* de Nicolás Prividera (2007).

Las películas

Albertina Carri tenía 3 años cuando desaparecieron sus padres y Nicolás Prividera 6 cuando se llevaron a su madre. Ambos documentales, realizados y protagonizados por ellos mismos, relatan la propia historia e intentan reconstruir identidades y memorias, aunque con distintas modalidades.

En *Los rubios* los procedimientos utilizados reconstruyen los acontecimientos de modo análogo al de una memoria, en este sentido hay una *puesta en abismo*. Llama la atención la presencia de dos niveles de examen, una reflexión sobre la construcción de la memoria y una reflexión sobre el régimen documental. Subvierte el documental, cuestiona a los discursos que enmarcan una memoria colectiva al tiempo que sitúa en primer plano la experiencia propia: “Todo lo que uno espera de un documental relacionado con desaparecidos no está o aparece oblicuo, distinto, tergiversado” (Noriega, 2009:21)

La película de Prividera, en cambio, reconstruye los acontecimientos que llevaron a su madre a la desaparición pero siempre desde una demanda a la sociedad, a la militancia, a los gremios y al propio Estado. Es decir, la película parece trascender el deseo de reconstruir un momento de su vida y se establecen conexiones con el presente y con las instituciones sociales. Las modalidades adoptadas son más tradicionales y sin embargo, se juega con distintos registros, entrevistas que no son entrevistas, búsqueda de lo espontáneo, etc. En palabras de Gustavo Noriega: “para Nicolás Prividera, su tragedia no es personal sino social, histórica.”¹

En este tipo de películas, las distancias y las operaciones de ficcionalización, no hacen más que enfrentarnos a lo inexpresable o a lo inenarrable de una experiencia traumática. Su fuerza reside no tanto en lo que se cuenta, en el orden del saber, sino en la autenticidad de la experiencia vivida, en un hacer que se manifiesta en el funcionamiento indicial de los cuerpos, en el cruce entre lo testimonial y la autobiografía. En el punto de vista adoptado por el cineasta-personaje se manifiestan no sólo sus afectos y emociones que movilizan lo relatado sino también se construye un lugar para el espectador quien deberá completarlo y habitarlo con sus propias pasiones.

¹ “En una de las primeras escenas de M, una periodista extranjera le pregunta si está enojado, y Prividera le contesta: “Por supuesto que estoy enojado. Creo que todos debemos estar enojados, ésta es la cuestión. No es un enojo personal por algo que me hicieron” (Noriega, G. en <http://www.elamante.com/index.php?option=content&task=view&id=1254>).

Las tensiones entre la forma cinematográfica (hacer-ver), la función indicial en la que reposa la autobiografía y que autentifica el relato (hacer-saber), y el modo en que estas producciones movilizan o ayudan a movilizar acciones políticas (hacer-hacer), aparecen no sólo en los discursos de la crítica especializada (Iribarren, 2010b) sino también en el discurso de los espectadores tal como veremos a continuación.

Los espectadores

En el análisis de los discursos producidos en situación de entrevista nos preguntamos por el sentido que estas representaciones generan en los actores sociales, y más específicamente, si dichas representaciones presentan variaciones según el entrevistado haya tenido contacto personal o no con los acontecimientos relatados.

Identificar recorridos y reglas de lectura nos obligó entonces a ordenar nuestro análisis según los ejes generales sobre los que hemos trabajado en el análisis en producción: 1.- Los mecanismos de representación, 2- La autenticidad de la experiencia del cineasta-personaje, y 3- La reflexión sobre identidades y memorias.

1) Los mecanismos de representación

Uno de los puntos que hemos tratado de indagar es acerca del modo en que influyen en el espectador los diferentes mecanismos de representación. Es decir, el modo en que se combinan imágenes, palabras, textos, elementos sonoros, movimientos de cámara, montaje, fotos, color, etc., influyen sin duda en el modo en que el espectador se posiciona con respecto a lo relatado al tiempo que construye un diálogo con el filme.

Como plantea Gianfranco Bettetini (1986), el espectador conversa con el texto: “actúa con el fin de que el texto se integre en su disponibilidad receptiva y, por lo tanto, converse con él.” Esta *conversación textual* puede desplegarse entre dos categorías, la *asistencia* (“mirada exterior”) o la *participación* (“interacción con el texto”)².

De tal modo, en el caso de *Los rubios*, los entrevistados se ven implicados emotivamente a partir de *asistir* al desdoblamiento entre la directora Albertina Carri y la actriz Analía Couceyro. El destinatario es espectador de una puesta en escena que lo distancia del mundo narrado a partir de una operación de ficcionalización. Lo

² Según Bettetini (1986), en la categoría de *asistencia* “el destinatario es espectador de dos puestas en escena: la relativa a la representación semántica y la que la enmarca, difundiéndola en una estructura paraconversacional”. En la categoría de *participación* “el espectador acepta la propuesta conversacional del texto y entra en contacto interactivo con sus articulaciones semióticas”.

interesante es que este mecanismo dialógico no implica que el espectador no se involucre crítica o emotivamente. De hecho en algunas entrevistas esto tuvo una fuerte carga emotiva:

“Esa dramatización me pego” (A1)³

Sin embargo, en relación a las escenas en que se muestra al equipo de filmación discutiendo o filmando el film, el efecto ha sido el contrario:

“A mí por ahí eso me saca... es como que me cortaba ese enganche que te da viste... ese viaje que te lleva cuando estás mirando una película.” (A1)

En el caso de *M*, el espectador se commueve al *participar* de las interacciones semióticas propuestas por el texto. Aquí las sensaciones expresadas están en estrecha relación con las competencias discursivas y técnico-expresivas. Se produce un efecto de espontaneidad de la puesta en escena dado por desorden, repeticiones, contradicciones, que hacen que, en general, los entrevistados sientan que es “bien documental”, “genuino”, “bien real”:

“*M* me atrapó porque era más directa... Es claro porque me parece transparente... Ahí no hay nada de ficción, es bien real todo” (A1)

“(La veracidad) pasa por la espontaneidad de las personas cuando las entrevistaba. Se notaba que era gente común. Uno no quiere actores de mentira.” (B5)

“Lo que da veracidad es que son hechos demostrables” (B6).

La utilización del régimen documental en lugar de la ficción es señalada como un punto de interpellación más directa, “lo que está ahí son realidades” (B6):

“(El documental) interpela desde otro lugar: esto pasó”. (A2)

“Cuando vos entrás en la ficción estás protegido. Cuando te enrostran lo que pasó crudamente la exposición es demasiado grande: es la verdad sin anestesia.” (A3).

Otro rasgo que se valora del documental tiene que ver con la veracidad (“El documental es parte de la historia” (E1) y con la posibilidad de articular otras miradas sobre un tema del que ya se tiene conocimiento:

“Ayuda a reconstruir la diversidad de los puntos de vista” (A2).

“Un documental tiene que enfocarse en la memoria, tiene que tener testimonios y no estar actuado, es la vida misma” (B4)

³ Cada entrevista será identificada con una letra y un número. La letra A corresponde al grupo de 45 a 55 años y la letra B al grupo de entre 20 a 25 años. El número es un identificador.

En una de las entrevistas aparece la dificultad de entender a *Los rubios* como un “documental” y se la categoriza como “película”:

“Me pareció más real el documental —refiriéndose a *M*— que la película *Los Rubios*. (B5)

Mientras que en otro caso por ejemplo, se relativiza la importancia de la clasificación:

“Yo creo que siempre que haya una historia que responda a la realidad, es válida como documental. Cualquier historia. Si no cuando uno estandariza corre el peligro de convertirlo en un género y perdería la cosa espontánea que tienen estas películas” (B6)

En los casos analizados, *Los rubios* genera una sensación de vacío, de angustia, tristeza por la pérdida de una familia, de una identidad. Las escenas con los muñecos playmobsils son interpretadas como símbolo de la infancia y como la forma que encuentra Albertina de reconstruir su familia.

Como mencionamos anteriormente, la utilización de una actriz en un documental remitiría a una ficción. Cuando no existen imágenes testimoniales es usual en un documental recurrir a procedimientos ficcionalizantes como, por ejemplo, la reconstrucción. Sin embargo, en *Los rubios* esto se torna un recurso inesperado, más que reconstrucción es *simulación*. Un mecanismo que se ofrece confuso para el espectador que no tiene conocimientos previos sobre los hechos narrados. Esta opacidad, esta distancia, se torna significativa y conduce al espectador a la reflexión.

M en este sentido parece resultar más directa. Los videos hogareños mostrados le sirven a Nicolás para ver cómo era la gestualidad de su madre en la cotidaneidad. Los espectadores entrevistados en general afirman que *M* presenta la historia de manera lineal “cuando en realidad no lo es”. En cambio en *Los rubios* no se percibe una línea temporal, sino más bien avances por saltos, donde el diálogo y la narración van generando la identificación con la protagonista.

“*Los rubios* es un recorrido de la memoria. No tiene qué recordar, sus padres fueron asesinados vilmente, es emotivo. Es lo que tiene para recordar, no sé si lo quiere recordar, ese es el juego, que me parece hace ella.” (A2)

Con respecto al final de *Los rubios*, en el que el equipo de filmación se aleja caminando en el campo con pelucas rubias activa diversas interpretaciones:

“El final de las pelucas es como una especie de homenaje, despedida o duelo y como que “todos somos un poco *Los rubios*, no?” (A2).

“Lo interpreto cómo a veces, nos vemos a nosotros mismos, pero desde el punto de vista del otro. Entonces es lo que queda. La mirada del Otro es tan potente que finalmente ellos son rubios.” (B6)

2) La autenticidad de la experiencia

Si tomamos la definición que Philippe Lejeune elabora para la autobiografía en literatura, podríamos afirmar que ambos films son autobiográficos: son relatos que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”. (Lejeune, 1973:138).

Por otro lado, el hecho de que en el documental se haga explícita la relación indicial entre el nombre del personaje principal y un ser de existencia real, el director del film, participa de una operación de autentificación (“lo que estoy contando, lo que ustedes están viendo en realidad pasó”) (Iribarren, 2009). Es decir, que desde producción el documental le propone al espectador un contrato de aceptación de que aquello que se está contando es verdadero.

En el trabajo de campo, no todos los entrevistados pudieron hacer esta remisión, es decir, algunos no llegaron a percibir que quien aparecía como personaje al mismo tiempo era el director de la película, en otros casos generó confusión la utilización de una actriz en *Los rubios*. Lo testimonial cobra el valor de quien ha narrado su propia historia, hechos que verdaderamente sucedieron pero que son perspectivas parcializadas por la experiencia individual.

En análisis anteriores hemos visto que en *Los rubios* ciertos procedimientos de ficcionalización crean una distancia con el espectador y con respecto a lo narrado, mientras que en *M* los acontecimientos son relatados siguiendo una organización que responde más al documental tradicional, donde las distancias se acortan a partir de los mecanismos de identificación que se proponen en el desarrollo del film. Ahora bien, ¿qué efectos produce estas construcciones enunciativas en los espectadores que hemos entrevistado?

Como veíamos precedentemente en relación a cómo son tratados los temas, se observa el fuerte impacto que ha generado *M* en comparación con *Los rubios*. Siguiendo esta línea hemos preguntado acerca de cuáles son los temas que el espectador considera que tratan las películas, a fin de observar los mecanismos de selección y de identificación que se pusieron en marcha en la recepción.

Tanto en *M* como en *Los rubios* el tema general que se señala es la “falta” y la “búsqueda” de identidad, sin embargo los entrevistados señalan diferencias en las aspectos que se enfatizan. Por ejemplo, la presencia de la militancia es mucho más marcada en *M* que en *Los rubios*. El tema de la orfandad no parece ser percibido como fundamental a menos que se lo ponga en términos de una orfandad de otro tipo. Por ejemplo, para *Los rubios*:

“El tema no es tanto la orfandad sino que los padres le fueron arrebatados.” (A2)

“No es la orfandad en todo caso una orfandad social, no sirve de nada llenarse la boca con los derechos humanos, si no luchamos por las causas por las que desaparecieron esto treinta mil tipos, ¿no?” (A3)

Cuando se les preguntó si el tema era el olvido, algunos respondieron que el cuestionamiento en *M* por ejemplo, era el vacío dejado por el Estado, “la negación más que el olvido” (A2). Una negación que en otros entrevistados aparece vinculada a los mismos actores sociales que participaron de los acontecimientos y que no quieren hablar del tema:

“Es raro... porque las personas... a veces no querían resolver eso. Por momentos no hablaban o no querían hablar, o sea querían olvidar, pero la idea del chico — Prividera—... era remover todo para que no se olvide, es decir evitar el olvido.” (B5)

Hay una sanción de la que se hacen eco algunos entrevistados, por ejemplo, con respecto al tema de la responsabilidad de la sociedad civil: “¿dónde estabas vos?”, mitigado con el reconocimiento de la injusticia y el desamparo imperantes en aquellos años. Por ejemplo en *M*:

“El tema es la liviandad con la que se siguen construyendo historias sobre todos estos desaparecidos” (A3)

“Creo que lo que prevalece es una incertidumbre, como una situación sin resolver” (B6)

Algunos entrevistados manifestaron aburrirse con *Los Rubios*: “mucho silencio, cosas que no se terminan de entender” (A3). No obstante, impactó la entrevista inicial a la vecina que tenía un vínculo especial con las hermanas Carri porque no son *personajes* “son gentes reales”, “cómo contestan, cómo se esconden, cómo reaccionan cuando ella se les acerca, ¿no?” (A1)

En cambio, *M* genera una identificación intensa con el personaje a través, por ejemplo, del modo de acercamiento de Nicolás con su mamá a través de las fotos:

“A mí me atrapó mucho esa película, transmitía la angustia, la necesidad de saber cómo era su mamá” (A1)

O a través del enojo de Nicolás, su tono al hablar y su insistencia en saber por qué “se chuparon” a la madre, con un propósito que transciende la historia individual:

“Es importante que haya un personaje que haya vivido, que haya tenido alguna relación muy cercana... porque si lo hiciera yo por ejemplo, que no tengo ningún familiar muy cercano que haya desaparecido, creo que no podría transmitir lo mismo que esta gente... porque no se quedan con la información, con un dato, no sé... con esas cosas... tiene que ver con vivencias muy cercanas, con algún compromiso social” (A1)

“Es muy claro. Muy comprometido. Y ayuda mucho la voz, la tristeza de Nicolás... y tiene una certeza a la hora de hablar. Me conmocionó me movilizó” (A3).

En *Los rubios* la identificación se produce con una niña de tres años que pierde a sus padres de una manera incomprensible, “compartimos una ausencia”. En relación al grupo de entrevistados más jóvenes la identificación también pasa por ser *hijo*. Por ejemplo: “Me enriquece como hijo porque es muy importante tener a tu padre, tu madre, tu nombre, tu verdadero nombre y apellido, donde naciste...” (B4)

En otros casos queda en primer plano el modo en que los padres desaparecieron:

“Creo que la mayoría debe haber llorado... se debe haber sentido profundamente interpelado, porque es todo ¿entendés? Era chiquita, se quedó sin los padres, nunca más se supo de ellos, o sea, porque no es... eso es muy terrible, un año de cartas y después directamente...” (A2)

Los modos en que estas acciones son representadas ayudan a elaborar *mundos posibles* en los que la reflexión sobre la historia reciente permite imaginar otra *sociedad posible*. En este marco, la experiencia de quien cuenta su propia historia, la *memoria individual*, es también puesta en tela de juicio por su parcialidad, por ejemplo, una de las entrevistadas cita a Pierre Nora:

“La memoria es peligrosa porque también puede llegar a deshistorizar”. (A2)

“La veracidad se vincula al “yo estuve ahí” pero no es suficiente, es el problema de la memoria.” (A2)

En otros casos la experiencia individual interpela. En *Los rubios* llamó la atención el hecho de utilizar a una actriz para contar su propia historia y algunos entrevistados lo destacaban como una manera de testimoniar el dolor:

“Era como que, ese juego de estar en dos lugares, ella misma, ¿no?, contando su historia pero al mismo tiempo siendo la cineasta” “hay valentía en hacer esto con su propio dolor”. (A2)

“Me llamó la atención la historia de la chica. Como que debe ser fuerte, no sé, que te haya sucedido eso y querer juntar información y...como que me tocó eso.” (B5)

Aquí se revela la conexión de los entrevistados entre lo relatado en las películas y sus propias experiencias de vida:

“El contenido (en *M*) es emotivo, sobre todo los que hemos vivido con un grado de militancia esa época”... “Yo era muy pequeña, pero tengo amigos que desaparecieron. Y milité, no fui de esos adolescentes que no se enteraron, por eso digo, estas cosas me pegan, creo que sí”... “hay dos rutas, la de la reconstrucción de la desaparición y la cuestión más política del trabajo en el sindicato” (A2)

Las películas movilizan el diálogo y la participación en aquellos espectadores que han vivido en la época y concientiza a los más jóvenes, sobre todo a los que son militantes o tienen padres que han sido militantes:

“A mí este tema me interesa. Bueno, de hecho mi papá está con... bueno milita... de hecho se salvó porque llegó tarde a una reunión. Cuando llegó ya no había nadie... se los habían llevado a todos.” (B5)

“Tienen que ver con mi historia, tienen que ver con el lapso en el que yo transité, y me hacen ver algo que yo no viví.” (B6)

La metáfora utilizada por Carri en la película para representar el secuestro de sus padres, una abducción extraterrestre, no parece tan ajena a este tipo de representaciones donde la voz pasiva desconecta al agente de la acción, dejando preguntas sin respuestas. Esto implica dejar de lado interpretaciones que justifican lo acaecido: no fue una guerra, no fue un hecho policial, sino un secuestro ilegal cuyas consecuencias fueron la muerte de miles de personas, el vacío y la incertidumbre.

3) Los actores sociales y las instituciones: entre memorias e historias.

Está claro que las emergencias de las memorias en estos films no tienen que ver con la posesión de un saber sino con el modo en que esos saberes están vinculados a una experiencia. Memorias que fundan su autenticidad en el relato testimonial y que

habilitan en los espectadores la posibilidad de construir o reconstruir *mundos posibles* que a su vez están legitimados por la sociedad o por el grupo social de pertenencia.

Entre la narración como configuración que realizan los sujetos, su puesta en escena y los acontecimientos hay tensión y conflicto, entonces nos preguntamos ¿qué acciones y pasiones se movilizaron en los espectadores entrevistados?

El orden de lo corporal está presente en la descripción de las emociones, por ejemplo, un entrevistado decía: “quedó un sabor a injusticia” porque no se trata de alguien que perdió a sus padres por una enfermedad o por un accidente sino porque los secuestraron. En los casos abordados se hace alusión al dolor, la ausencia, la sensación de vacío que provocan las imágenes.

Hacia el final estas sensaciones se van articulando con la identificación con esos cuerpos ausentes:

“Si todos somos rubios, todos somos esa familia”...”como que la película te llenó de esa sensación de decir: esto le pasó a todo el mundo” (A1)

La memoria como entidad se entiende como un lugar de construcción:

“(En *Los rubios*) la memoria se construye así, buscando objetos en el pasado justamente y preguntando por qué y volviendo a preguntar y preguntando lo mismo a distintas personas y tiene que ver, así se construye la memoria” (A1)

“(M) es un trabajo para la memoria: datos, información autocrítica. Muestra el esfuerzo para que la memoria no caiga.” (A1)

No obstante, se plantea el conflicto entre memoria individual y memoria colectiva, especialmente en el caso de *Los rubios* donde algunos espectadores —y también en opinión de algunos otros críticos como Javier Campo (Iribarren, 2010)—, afirman que se centra mucho en el pasado individual en detrimento del “compromiso social”:

“M está más vinculada a la política porque habla de la identidad de toda una generación, tiene contenidos más sociales, en *Los rubios* la chica focaliza en ella... la memoria por la memoria misma no sirve para nada.” (A3)

“La memoria individual es incompleta, los “ejercicios de la memoria son testimoniales, pero no son suficientes para una política de derechos humanos, o para recorridos históricos en las escuelas, o... ya para una cosa más formativa. Pero creo que aporta a lo testimonial.” (A2)

Respecto a M los espectadores coinciden en que no se queda en “lo emotivo” sino que se muestra cómo funcionan los organismos de derechos humanos, cómo actúan los

sindicatos, las instituciones estatales. Se percibe un pasaje del plano individual al plano colectivo:

“El chico no tiene bronca ni nada, sólo quiere entender qué fue lo que pasó y quiere que todos se comprometan. Porque él dice que no siente que le hayan hecho algo personal… es algo que se lo hicieron a todos, como que es toda una generación que desapareció y que a partir de eso este país es otro país.” (B5).

A diferencia de *Los rubios*, en *M* tienen un lugar privilegiado los compañeros de militancia de Marta, la mamá de Nicolás:

“(M) Está hecho desde lo testimonial pero hay un interés en mostrar un contexto de militancia… que estas desapariciones tienen que ver con derribar un proyecto político.” (A2)

“(Las instituciones del Estado, los gremios y los militantes o ex militantes) todo demasiado romántico, demasiado inoperante. Pese a que encara con respeto deja mal parado a más de uno.” (A3)

La identificación con los protagonistas *commueve*: mueve a la búsqueda de información, invita a la reflexión y fortalece la toma de conciencia:

“Creo que estos son temas que permanentemente tienen que estar presentes en las escuelas, en las universidades.” (A1).

“Me siento interesado porque tienen que ver con la realidad, lo más próximo a la realidad. Buscar qué paso es un valor en sí mismo, y poder desarrollarlo y encontrarlo”. (B6).

Conclusiones: “la verdad sin anestesia”

De acuerdo a lo analizado hasta aquí, la elección del régimen documental lleva a los espectadores a inferir que los acontecimientos realmente sucedieron más allá de que se usen procedimientos de ficcionalización. La espontaneidad, la utilización de entrevistas a “seres reales” y el testimonio han sido señalados como elementos que dan veracidad. Este último punto, el del testimonio, no necesariamente se limita a lo autobiográfico sino que interpela a los entrevistados por el hecho de conectarse con una experiencia real. Es de hacer notar que algunos espectadores no reconocieron que el protagonista remitía al director de la película.

Las memorias individuales son valoradas positivamente pero también son observadas como parciales, necesarias pero no suficientes. Es decir que en algunos casos ha surgido la cuestión de la memoria individual, de la memoria colectiva y el compromiso social. En ambos films se detectaron diálogos con las películas, *asistencia* o *participación*, que se basan tanto en las emociones suscitadas como en los conocimientos y competencias previas que condicionaron la lectura. En algunos, casos movió a la reflexión en otros a la concientización.

La variable que ha operado en la recolección del corpus, la edad de los entrevistados, no resultó una diferencia significativa en este aspecto. Lo más sustancial fue a la hora de reconocerse e identificarse con el personaje. Halbwachs (1947) señala, por ejemplo, la importancia del marco social espacial en la construcción de la memoria. Porque lo que reaparece del pasado tiene que ser significativo para el presente, la memoria siempre es social, aún la individual. Obviamente, para los más jóvenes los acontecimientos están más distantes, más cerca de la historia que de la memoria colectiva. Sin embargo, uno de los rasgos más destacados de nuestro corpus es que hay un pensamiento común que permite conectar estos grupos, en ambos casos hemos visto que *injusticia*, *vacío* o *incertidumbre* operan en las representaciones puestas en juego en los diálogos con los textos. Nos arriesgamos a pensar que las variaciones tienen que ver con cómo cada uno se imagina que puede contribuir a la construcción o a la transformación de la sociedad, de sus valores y de sus significados.

Bibliografía

- Bettetini, G. (1986) “El cuerpo del sujeto enunciador” y “La conversación textual”, en *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid, Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1987) *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michel (1969) *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Halbwachs, Maurice (1947) “La Memoire collective et le Temps” en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol II, pp 3-30. (Tr. Vicente Huici Urmeneta, 1998).
- Iribarren, Laura A.(2008): “Documentalizar la ficción, ficcionalizar el documental en la construcción de la memoria. Una reflexión sobre el lenguaje cinematográfico del nuevo cine argentino.”, publicado en *Actas de Jornadas Académicas 2008 de la Carrera de Ciencias de la Comunicación*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. CD ROM (Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2008, ISBN 978-950-29-1112-0).
- (2009): “Documental y autobiografía: variaciones entre lo real y lo posible en los discursos sobre la memoria”. Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación UBACyT SO11 “*Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacio y colectivos sociales*” dirigido por la prof. María Rosa Del Coto. SICyT, Fac. de Cs. Sociales, UBA. Publicado en http://semioticadelosmedios2.sociales.uba.ar/?page_id=254.
- (2010): “Las emergencias de las memorias: una aproximación a los modos de re-construcción de las memorias en el film documental argentino”. En Dossier: *Memoria, Política y Comunicación* en *Revista AVATARES de la comunicación y la cultura*, N°1. Agosto de 2010. Publicación electrónica editada por la Carrera de Ciencias de la Comunicación, FSOC, UBA. Con referato. <http://avatares.sociales.uba.ar> .
- (2010b): “Documental, memorias e imaginarios sociales: análisis de los *discursos especializados*”, en *Jornadas Académicas y de Investigación de la Carrera de Ciencias de la Comunicación: “Recorridos y perspectivas. Homenaje a Nicolás Casullo y Aníbal Ford”*, en Cap. 22 “*Lenguajes audiovisuales*”, pág. 1067 a 1074. (Total de páginas: 1909). Publicado por la carrera de ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA., 3 y 4 de diciembre de 2010. Libro electrónico (ISBN en trámite): <http://comunicacion.sociales.uba.ar/Libro.pdf>
- Iser, Wolfgang (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en Garrido Domínguez, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros.
- Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- Lejeune, Philippe (1973) “Le pacte autobiographique”, en *revue Poétique*, N° 14, Paris, Editions du Seuil, pp. 137-161.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.
- Noriega, Gustavo (2009) *Estudio crítico sobre Los rubios*, Buenos Aires, Picnic Editorial.

- Noriega, Gustavo: "Lo que nos hacen" en elamante.com
<http://www.elamante.com/index.php?option=content&task=view&id=1254>, fecha de consulta: 3/8/11. Documento en línea.
- Peirce, Charles Sanders (1931-58) *Collected Papers of Charles S. Peirce*. Vol I-VI de C. Hartshorne y P. Weiss (eds.); vol. VII-VIII de A. Burks (ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press. En español se cita: *Obra lógico-semiótica* de A. Sercovich (ed.). Madrid: Taurus, 1987.
- Pollak, Michael (2006) *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, (Introducción: Ludmila da Silva Catela), La Plata, Ediciones al Margen.
- Ricoeur, Paul (1995) *Tiempo y narración. (Tomas I, II, III)*. México, Siglo XXI.
- Quílez Esteve, Laia (2007) "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático", en Viviana Rangil (editora) *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.
- Schneider, Irmela (1997), "Del plurilingüismo al 'arte de la hibridación'. Los discursos sobre lo híbrido", traducción del artículo: "Von der Vielsprachigkeit zur 'Kunst der Hybridation', en: Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (eds.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand, 13-66.
- Verón, E. (1987) *La Semiosis Social*. Buenos Aires, Gedisa.

Filmografía

- Carri, Albertina (2003), *Los Rubios*, Argentina
 Prividera, Nicolás (2007), *M*, Argentina.