

Miguel Molina y Vedia¹

**¿SABE USTED QUE HICIERON SUS PADRES?: POSMEMORIA DEL HORROR
EN CUATRO FILMES ARGENTINOS RECIENTES²**

Las producciones culturales que refieren a la cuestión de la memoria del pasado reciente en la Argentina, al tiempo que no cesan de engrosar la bibliografía y filmografía sobre la última dictadura y los agitados años que la antecedieron, resultan un objeto difícil de caracterizar unívocamente. En este profuso material conviven los formatos y los géneros más disímiles, como así también motivaciones de los cuños más diversos (aunque puedan coexistir polémicamente varias de ellas en una misma pieza cultural): motivaciones políticas, jurídicas, terapéuticas, académicas, económicas, espectaculares.

En este panorama, que no podemos reponer aquí, resultan sugestivos la manera y los casos en los que se problematizan los avatares de la transmisión de sentidos entre las generaciones, que por cierto, luego del horror y el exterminio, son principalmente los obstáculos *en* la transmisión, cuando no su tozuda imposibilidad. El repertorio cultural disponible nos revela una particular división social del trabajo de la memoria, según la cual las dificultades y vacíos en la apropiación de los relatos del pasado, son puestas de manifiesto principalmente por aquellos directamente afectados por sus lazos de sangre con los desaparecidos o los asesinados. El hecho de que la mayoría del material que analizaremos a continuación haya sido producido por hijos de desaparecidos no responde entonces a una búsqueda específica en esa dirección. En todo caso, nos habla de un síntoma de la relación comunitaria con el pasado.

Estas distinciones no implican, por supuesto, que no haya una política de la transmisión expresa o implícita en cualquier biografía novelada, película de ficción, investigación universitaria o especial televisivo: la presencia del presente en los textos sobre el pasado no

¹ Licenciado en Ciencias de la Comunicación – UBA, Becario Conicet - Instituto de Investigaciones Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales – UBA, miguelmolinayvedia@yahoo.com.ar, área temática: Objetos culturales, arte y estética

² La presente ponencia retoma y amplía fragmentos de mi tesina de grado, “Relatos de la posdictadura en la Argentina: testimonios y transmisión generacional”, 2007.

puede extirparse por decisión o ceguera editoriales, lo que varían son las estrategias narrativas que muchas veces obvian el problema o lo despachan con resoluciones de compromiso. Acaso se presupone que la relación entre lo recordado y este presente sea transparente, o -por el contrario- se ubica al pasado en un tranquilizador compartimento que obtura las conexiones con la actualidad.

De esta manera, la cesura de los sentidos vitales del pasado que produjo el poder militar concentracionario en la Argentina, la brutal interrupción del flujo comunitario, el intento tan vano como imperioso de tender puentes con ese país y esa política que existieron antes del genocidio, parece ser una carga que se endilga a los familiares directos de los detenidos-desaparecidos, encargo que a veces se disfraza bajo las formas denegatorias del elogio y el agradecimiento por tantos años de lucha, entrega y coraje.

¿Acaso es imposible construir una memoria que lidie con las faltas y los huecos sin una experiencia trágicamente personal de la pérdida? ¿Será que el re-emplazamiento de una nueva comunidad con sus respectivos lazos, protocolos de sociabilidad y valores ha sido efectivamente exitoso? ¿Sólo puede hacerse presente la magnitud de lo amputado en aquellos para los cuáles la falta ha sido perversa y cotidianamente ostensible?

Las películas con las que trabajaremos abordan la reconstrucción del pasado reciente como un problema, como una necesidad vital de recuperar sentidos que debe convivir tensamente con el desconsuelo de lo que no puede ya comprenderse o repararse. La relación directa con el horror y con la pérdida pareciera aguzar especialmente este tipo de búsquedas en las que la incitación constante de un pasado que quema, lejos de desdibujar el momento presente, genera anhelantes intentos de tender puentes, vale decir, construir una memoria, en la que ese pasado sea propio porque ilumina -aunque sea gritando oscuridad- nuestra experiencia presente. Afectados personalmente, descendientes directos, “hijos de” son quienes habitualmente emprenden estas tareas. Tres de las cuatro películas a las que nos referiremos han sido dirigidas por hijas e hijos de desaparecidos: *Los rubios*, de Albertina Carri (2003); *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000); y *M*, de Nicolás Prividera (2007). El caso restante, *Diario Argentino*, de Lupe Pérez García (2006), constituye un contrapunto de

sumo interés que demuestra que no sólo no hace falta ser “hijo de” para indagar en ese pasado sino que se puede acometer esta búsqueda interrogando a personas que no pertenecen a las categorías habituales del testigo: ni víctimas ni perpetradores: apenas - mejor dicho, nada menos que- contemporáneos del horror. Lejos de toparse con escenarios cotidianos desgajados de lo histórico social, la realizadora da con un elenco de allegados que sin ser protagonistas notables de la historia, han estado vinculados de una manera u otra a los destinos nacionales. Padre policía (y peronista), pareja de la madre militante de izquierda, mejor amiga socióloga, instructor de buceo veterano de Malvinas, y ella misma como joven desocupada exiliada en Barcelona constituyen un mosaico notablemente abarcativo que niega la idea de mayorías silenciosas pretendidamente ajenas a la historia.

Nuevas formas del documental: ensayos filmicos

El llamado cine político ha tenido una extensa incursión en el género documental: la construcción de un discurso de verdad, la ilación de recursos argumentativos y probatorios, la pretensión de una referencia punto a punto de lo filmado con lo real, han favorecido esta ligazón, aunque desde luego, la eficacia del documental político no ha salido indemne de las transformaciones políticas y culturales de los últimos treinta años. Sin embargo, esta crisis no ha supuesto una defunción del género sino antes bien su mutación, su evolución y también su articulación con otros géneros narrativos y cinematográficos. Así, lo estrictamente ficcional irrumpe en el terreno de lo documental y se combina con él. Los procedimientos de puesta en abismo revelan el proceso de producción del propio film y -en ese mismo movimiento- su carácter contingente. Deja de haber una fuente incontestable de sabiduría y omnisciencia y emerge un sujeto de la narración constituido por la falta, por la duda, por la incompreensión, pero también por su deseo, por su fuego interno. Aquél predicaba como etérea voz en off, hoy aquella voz aparece pero eventualmente ingresa en el campo visual, deviene cuerpo en la imagen, y confiesa su carácter de individuo singular.

En el cine norteamericano reciente aparecen varios ejemplos de este nuevo documental que se articula con otros géneros. Existen al menos dos vertientes bien diferenciadas: por un lado, está el intento de Michael Moore de producir un cine progresista de masas. En sus películas, la aparición en pantalla del director-narrador (es decir, Moore mismo) obedece a

una política discursiva que busca componentes contestatarios en las expectativas cotidianas del ciudadano medio. En estos casos, el documental abandona el modelo universalista de la voz en off, para reemplazarlo por un protagonista que es individual (Moore-personaje) pero sólo en la medida en que encarna a un arquetipo que intenta identificarse con las masas: un “average Joe” algo inclinado a la izquierda. La constante aparición en pantalla de Moore, entonces, obedece más a esta escenificación de un tipo común que se enfrenta a las figuras del poder que a una problematización del lenguaje del género.

Por otro lado, han aparecido otros filmes, como *Tarnation* de Jonathan Caouette o *I am a sex addict* de Caveh Zahedi, en los cuales la operatoria documental está puesta al servicio de una exploración de la propia identidad del director, que incluye la dolorosa lidia con los demonios internos. Desde una perspectiva más orientada a la comedia en el caso de Zahedi y con el acento puesto en los aspectos dramáticos -sin omitir ningún episodio truculento posible- en el caso de Caouette, en ambos casos se exploran los límites del documental. La ficcionalización de la propia vida, la interpolación de filmaciones caseras, incluso el empleo paródico de algunos procedimientos del documental clásico (la voz en off, los intertítulos) contribuyen a constituir una narración a la vez autoconsciente y contradictoria. Condición autoconsciente y contradictoria que los films comparten con sus directores, o con el personaje que los directores construyen a partir de sí mismos. Con sus diferencias, tanto *Tarnation* como *I am a sex addict* son una visita guiada a una subjetividad, que a la vez pretende ser una búsqueda de redención personal de los directores.

En las producciones del cine argentino que nos ocupan reaparecen algunos de los procedimientos discursivos practicados en los films estadounidenses que mencionamos, pero también notables diferencias. En lo que interesa a los propósitos de este trabajo, tanto en *Los rubios* como en *Diario Argentino*, la construcción de la propia identidad individual y la búsqueda de recomponer sentidos comunitarios son parte de un mismo movimiento: las directoras no son equiparables al Michael Moore que busca agitar en torno a objetivos políticos específicos, pero tampoco a Zahedi o Caouette cuando exponen sus miserias con la esperanza de redimirse y autootorgarse el alta psiquiátrica.

Estas directoras argentinas no se ubican en el centro de escena para satisfacer una veleidat personal ni tampoco para ofrecerse como un arquetipo con el que los espectadores puedan identificarse. Albertina Carri y Lupe Pérez García parten de la experiencia propia y la despliegan en pantalla simplemente porque aquello de lo que quieren hablar las constituye, ya sea por ausencia o por presencia. Carri como hija de desaparecidos, Pérez García como exiliada económica de la convertibilidad. La presencia de ellas en pantalla, en todo caso, contribuye a desmontar la maquinaria discursiva cinematográfica. Albertina Carri aparece ella misma en pantalla, pero a la vez desdobra su identidad, transformada en un personaje interpretado por la actriz Analía Couceyro. Lupe Pérez García, en cambio, elige actuar de sí misma en las escenas ficcionalizadas de *Diario Argentino*, aunque en rigor de verdad no pueden distinguirse en la película tajantemente las escenas ficcionales de las documentales. La sofisticación de muchos de los planos y el ritmo calculado con que el que se desenvuelven algunos gags evidencian que varias escenas están guionadas, así como la espontaneidad de ciertas discusiones y diálogos y la intercalación de filmaciones caseras aportan materiales documentales “puros”; sin embargo, el grueso de la película habita una zona gris en la que concurren lo ficcional y lo documental.

Por su parte, Albertina Carri enfrenta sus pérdidas y sus duelos con el arsenal expresivo con el que cuenta: además de ser una víctima, sobreviviente y descendiente a la vez, es directora de cine y no se priva de aprovecharlo para lidiar con su presente y con su pasado. Esta reflexividad del discurso fílmico de Carri (y también del de Pérez García) lejos de exaltar el artificio en sí mismo -como se le ha espetado-, equipara a este nuevo tipo de documentales a las modalidades que el ensayo representa dentro de la práctica de la escritura. Si el ensayo toma elementos de la literatura narrativa, la poesía, la exposición científica, estos documentales ensayísticos se nutren de las pregnantes posibilidades que abre el lenguaje cinematográfico. Así como en el ensayo, esta pluralidad de géneros no se da a la manera de una mera superposición sino que hay una incorporación, no exenta de tensiones, de los diversos regímenes del discurso a un régimen superior que los integra, es decir, la forma del ensayo fílmico.

Estas modalidades del ensayo fílmico, mediante la superposición y articulación de géneros, no sólo aportan a un distanciamiento respecto del propio lenguaje, sino que son especialmente adecuadas a la materia que indagan: la relación entre pasado y presente, los pliegues de la memoria, reclaman no un relato lineal y uniforme sino un tránsito constante entre uno y otro tiempo, tanto con tramos de fluidez como con la irrupción de obstáculos, con las elipsis forzadas. Más aún, traducen expresivamente la experiencia de una generación respecto de un pasado no vivido. Como ha señalado Ana Amado, estas operaciones “delatan el dispositivo ficcional de la trama documental”, pero a la vez “inscriben materialmente el modo espasmódico y discontinuo con que la nueva generación recibe los relatos” (Amado, 2005).

Algo distinta es la apuesta política y estética de Nicolás Prividera en *M*, si bien comparte varias de las modalidades expresivas y formales de *Los rubios* y *Papá Iván*. En principio, Prividera sí utiliza su aparición en pantalla para construirse a sí mismo como sujeto público y, en ese mismo movimiento, se propone como equivalente de sus espectadores. En varias escenas aparece dando entrevistas a medios radiales y a documentalistas extranjeros, en otros momentos pronunciando discursos en actos conmemoratorios. Aún con las diferencias ostensibles de tono y estilo, el modelo de ensayo documental de *M* comparte ciertas características con la cinematografía de Michael Moore, como así también con las modalidades imperantes del periodismo televisivo de denuncia. Las figuras que Nicolás Prividera ha hallado para procesar las marcas de su pasado son las de la desconfianza, la indignación y, -en sus propias palabras- el enojo. "Estoy muy enojado", le explica a una cronista brasileña, y enseguida amplía: "todos deberíamos estar enojados". Para el director, el enojo es una categoría moral pasible de generar identificaciones colectivas y miradas críticas hacia el pasado. Además de la mencionada influencia de las categorías del periodismo de investigación, su discurso aparece permeado por el influjo del 19 y 20 de diciembre, los cacerolazos y otras formas inórganicas de la protesta. Al igual que Carri y Roqué, Prividera no milita en las organizaciones de hijos, pero construye sin embargo un lugar individual en el cual deviene sujeto público. Una mezcla de discurso modernista que denuncia la conculcación de los derechos ciudadanos, con una poética de la queja.

Transformaciones en la comprensión histórica de la violencia y la muerte

La comprensión de la violencia entendida como práctica política revolucionaria constituye uno de los nudos problemáticos de la fallida transmisión entre las generaciones previas y posteriores al horror. El libro de Roberto Carri, leído desprendidamente por su hija en el comienzo de *Los rubios*, ilustra enfáticamente esta cesura entre los distintos horizontes de comprensión histórica. La referencia a un carácter prerrevolucionario de la violencia (tal el subtítulo del libro de Carri padre), es casi impenetrable para la sensibilidad actual porque incorpora demasiados elementos extraños: la revolución, lo “prerrevolucionario” y la violencia “de abajo”. Quizás en esta incompreensión esté condensado el modo radical en el que han mutado las representaciones (y, desde luego, las prácticas) respecto de la violencia en los últimos 30 años. También la voz de Julio Roqué nos habla desde otro tiempo cuando su hija en *Papá Iván* le cede la palabra: tan evidente y tangible es la violencia de los poderosos, como la necesidad y legitimidad de organizar una violencia popular para revertir esas injusticias. En cambio, hoy el mismo término ha devenido un objeto semiótico espectacular construido por los medios de comunicación. La utilización de la palabra “violencia” en este sentido es, por cierto, funcional a propagar ciertas formas comunitarias del miedo, pero ya ha perdido cualquier lazo de sentido con aquella “extraordinaria voluntad de justicia”, como la llama Diego Tatián (2005). Es así que en un panorama en que las únicas violencias pensables son la delincencial y la estatal (a la cual a menudo ni siquiera se la reconoce como violencia), pensar la violencia revolucionaria de las generaciones precedentes, ejercida por los propios padres ausentes en muchos casos, supone para los hijos un ejercicio de memoria imposible, y por eso mismo suscita nuevas confusiones, cuando no sospechas y recelo.

La perplejidad que genera en los jóvenes la noticia de la violencia pasada no tiene que ver solamente con el desplazamiento y reconfiguración que el vocablo ha sufrido, sino con la profunda mutación cultural que ha ocurrido respecto de una cuestión eventualmente contigua pero de ninguna manera equiparable como lo es la muerte. Evidentemente, desde una mirada posmemorial a la Argentina política de los setenta, resulta difícil de evocar -casi irrepresentable- una práctica vital que incluía como posibilidades nada remotas tanto la muerte propia como la de dar muerte a otros (incluso compañeros, como se ha puesto de

manifiesto tras la polémica sobre el EGP). La relación entre política revolucionaria y entrega de la vida a menudo ha sido organizada en los polos opuestos del heroísmo y el suicidio; sin embargo, estos elementos, a los que volveremos, han adquirido una relevancia post-facto que suele escamotear la relación que esa inminencia de la muerte tenía con las experiencias vitales. Sergio Bufano ha publicado un artículo titulado “La vida plena” en el que intenta delinear esa vitalidad extrema que invadía a los militantes ante la inminencia probable de la muerte: “(...) Hermandad, amor, contacto, emoción. Un grupo de hombres armados, entrenados, solidarios y valientes que luchan por una causa justa no puede dejar de ejercer cierta atracción como imagen de la plenitud humana” (Bufano, 2005) . La pérdida de certeza sobre la continuidad de la propia vida, lejos de debilitar al sujeto, le confiere una potencia suprema, una **soberanía**, como llama Bataille a los momentos que combinan el abandono de sí con una experiencia vital y pletórica. Como sigue diciendo Bufano, hablando de la muerte: “Su presencia cercana la convertía en un personaje de obligada referencia; hablar de ella enaltecía, de alguna manera, a los revolucionarios. Se le perdía el miedo, se la toreaba. A fuerza de hablar de ella se integraba a la rutina conspirativa. Era, por lo tanto, menos temible” (Bufano, 2005).

El militante político experimentaba una soberanía, de alguna manera se entregaba a la sensualidad de un puro presente, pero a la vez solventaba su renuncia a la vida en pos de un proyecto colectivo que lo trascendía. El joven actual, entre los que se encuentran los hijos de aquéllos, tiende a vivir en el puro presente pero de una manera radicalmente distinta. No hay que perder de vista que los hijos de desaparecidos han ido atravesando edades equivalentes (y conforme pasa el tiempo, mayores) a las que tenían sus padres cuando murieron; esta coincidencia realza la magnitud de las diferencias. El ingreso a la vida adulta, con su carga compartida de expectativas y angustia siempre está marcado por cierta tensión entre la inminencia y la postergación: en la era política que les tocó atravesar a los jóvenes de los setenta, predominaba la sensación de inminencia. Los proyectos colectivos nunca se sienten tan cercanos a los ánimos vitales como cuando se avizora una revolución. Tal experiencia es inasible, incluso absurda, para una juventud actual que está expuesta a la postergación como norma, para la cual el goce del puro presente apenas funciona como un paliativo que amortigua la desazón que puede generar la desposesión de un proyecto futuro.

Para la juventud actual, la muerte ha sido extirpada del campo de sus inquietudes cercanas. No hay guerras ni revoluciones a la vista, al tiempo que los avances de la medicina han alargado la expectativa de vida. Solo para algunos jóvenes marginales la perspectiva de un final inminente arrecia. Para el resto, incluyendo la gran mayoría de las clases bajas, la muerte es lo no-familiar, está desgajada de las expectativas cotidianas, mucho más interpelada por las vicisitudes y penurias de la vida, por las precariedades del presente. La muerte de los padres resulta entonces incomprensible porque es una muerte joven, un par de términos cuya conjunción constituye un sinsentido para la percepción actual.

La textura de la vida varía cuando la muerte se desplaza en el horizonte. La inminencia de la muerte era solidaria del momento de soberanía, de la realización del proyecto vital, en suma: la inminencia de la muerte era también inminencia de la vida. Para la juventud presente, que intenta y no puede asir los sentidos de esas maneras pasadas de vivir y de morir, la muerte es una molestia demorable (en sentido consciente, claro está; en el núcleo íntimo de la cultura que la oculta permanece como vacío abismal) y la entrada a la vida una inminencia en continua postergación.

Tema del traidor, el héroe y el hijo

María Inés Roqué cuenta, mientras su cámara vaga por unas figuras insondables, tal vez ramas de árbol, que siempre prefirió un padre vivo antes que un héroe muerto. Esa aseveración inicial recorre ambigualmente la búsqueda de toda su película. Por su parte, Albertina Carri confiesa una perplejidad similar al recordar la primera vez en la que le quisieron explicar algo, a sus 12 años: “No entendí nada de lo que me dijeron. Ni una sola palabra. Lo único que recuerdo de aquella charla es que empecé a pensar en armas, tiros y *héroes*”. Por último, se pregunta Nicolás Prividera: “¿Por *qué* murió Vicky Walsh? ¿Por qué yo no puedo verla (...) como una heroína sino como una víctima? O, en el mejor de los casos como un ‘sujeto trágico’ ” (Prividera, 2006).

Los relatos de compañeros sobrevivientes que construyen el relato de un padre héroe, agregan un enigma más a la atribulada experiencia de los hijos. Esa imagen épica puede

entrar en colisión con la vivencia personal del abandono o funcionar como una rehabilitación, como una compensación de esa pérdida. En este punto, no sólo se juegan los procesos de transmisión intergeneracional sino también la misma manera en la que los sobrevivientes reconstruyen los sentidos de su propio pasado. Podría pensarse que entre la sospecha y el cuestionamiento de los relatos heroicos que hace Albertina Carri y la recuperación orgullosa de las opciones paternas que se verifica en los hijos aunados en las agrupaciones de derechos humanos habría dos polos opuestos, del cual búsquedas tentativas como las de la hija de Julio Roqué sería un punto medio. Sin embargo, para afirmar esto tajantemente habría que determinar que la categoría de heroísmo (u otras similares, como la entrega, el coraje o la temeridad) condensa adecuadamente el sentido de aquellas vidas trucas, y no que se trata de una narración post-facto para rehabilitar la memoria mancillada de los caídos, o mismo las acciones de los sobrevivientes. En realidad, tal cuestión es -como tantas otras que transitamos- indecidible. Por un lado, los ideales emancipatorios traían efectivamente consigo valores románticos que proyectaban una imagen laudatoria del individuo revolucionario, dechado de virtudes, capaz de cualquier renuncia altruista y de la entrega más extrema -incluida la vida, claro está- en pos de sus ideales. El ejemplo elevado a mito del “Che” Guevara potenció estas tendencias, que también fueron reflejadas por el cancionero popular y por los films políticos que circulaban, a menudo clandestinamente, en la época. Sin embargo, la recuperación de estos valores con posterioridad al horror funciona en un universo de sentido enteramente trastocado. Quizá el heroísmo o la fidelidad a los propios ideales sean las únicas formas en las que una reivindicación de aquellas vidas malogradas encuentre algún tipo de rehabilitación cuando se han derrumbado los proyectos políticos que suscitaban aquellas drásticas acciones. No se trata aquí de señalar que el heroísmo habría sido un móvil secundario, o una herramienta, respecto de un objetivo más profundo como la revolución social. Ni las prácticas se siguen mecánicamente de los valores, ni unas y otros se ordenan jerárquicamente; sus relaciones son múltiples, turbulentas, incoherentes. Más humildemente, nos permitimos sugerir que la recuperación del relato heroico en el presente puede hablar tanto de los quebrantos de la transmisión como los cuestionamientos que otros descendientes hacen de ese relato.

La imagen de unos padres heroicos, aunque apunte a restablecer la vida e ideales de quienes fueron asesinados, congela la transmisión, inmoviliza a quien la escucha. No sólo porque el heroísmo queda atado a la muerte y a la ausencia, como le sucede a la hija de Roqué que lo prefiere padre vivo y no admirable mártir; también porque un pasado de pasiones colectivas es reorganizado en un drama de opciones y virtudes individuales. En este punto, el relato del heroísmo licua los sentidos del pasado tanto como los paradigmas espectaculares y jurídicos de la memoria: en todos el impulso colectivo que animaba a los proyectos vitales cancelados queda en la penumbra y los que reciben el relato son condenados a la parálisis.

Las literaturas y filmografías del heroísmo, aunque reproduzcan palabras efectivamente utilizadas en aquellos años, las extirpan del lenguaje vivo que las oxigenaba. De la misma manera, puede entenderse la construcción del “quebrado” como encarnación humana de la infamia y de la traición. La traición tenía entonces un significado político muy específico, pero cuando se desplaza al terreno vil de las delaciones y cambios de bando, adquiere un tenor muy distinto, ya que su oposición con el heroísmo pasa a jugar en el plano de las esencias humanas y no de las contiendas histórico-sociales. María Inés Roqué se topa con este relato cuando intercala una entrevista a Miguel Bonasso con otra a un “quebrado”, Miguel Ángel Lauletta. Bonasso trata a su ex compañero como la peor escoria humana y lo acusa no sólo de haber participado del operativo de secuestro de Roqué, sino también de haber propuesto un brindis por la muerte del jefe montonero. En el relato de Bonasso, la desautorización de semejante invocación no proviene de las fuerzas guerrilleras sino de otro integrante del grupo de tareas que le habría contestado: “yo a un enemigo que muere combatiendo de esta manera, no celebro su muerte”. Como señala Pilar Calveiro (2004), los “quebrados” eran despreciados *también por los militares*, sin que esto obstara para que los usaran como fructíferas fuentes de información. En el relato de Bonasso, el heroísmo y la lealtad pasan a un primer plano y por eso es preferible un militar que reconoce esos valores, a un “quebrado” que los niega, no sólo por sus palabras deshonorosas, sino, mucho más profundamente, por su propia defección.

Después del ineludible testimonio de Primo Levi, resulta ostensible que la figura del “quebrado” es producida por el campo de concentración, tan prevista como la de los que

resisten a la tortura o la inmensa zona gris de los que colaboran parcialmente. Mientras los relatos heroicos necesitan identificar un traidor para enrostrarle la derrota de mil valientes, los turbios relatos que llegan de los centros de detención y exterminio revelan que el sistema genera estas variantes. Más aún, las diferentes reacciones individuales al poder concentracionario le son funcionales para proyectar su propia indignidad sobre las víctimas, hacer pasar lo que es resultado de su lógica por una claudicación de los individuos. En cambio, Primo Levi, al tiempo que evita echar un manto de piedad y testimonia sobre esa zona gris en la que las distinciones entre víctimas y victimarios se difuminan, afirma enfáticamente que “es imprudente precipitarse a emitir un juicio moral” sobre estos casos, ya que “la culpa mayor pesa sobre el sistema, sobre la estructura propia del Estado totalitario” (Levi, 1989).

Sospechas

Los relatos de héroes y traidores se convierten, cuando son transmitidos a una sensibilidad infantil, en una remanida delimitación de “buenos” y “malos”. Sin duda, esta metamorfosis del discurso militante en la posdictadura está movilizadora en parte por la necesidad de rehabilitar a los caídos, invirtiendo simbólicamente el estigma que la dictadura les había endilgado. Albertina Carri recuerda haber recibido de chica una primera explicación acerca de “unos señores malos y unos señores buenos” antes de recibir algunas precisiones que sólo la confundieron más. Si esta adaptación de las densidades de la historia a un auditorio infantil es entendible y hasta esperable, mucho más sugerente es que vuelva casi intocada en los comentarios de Albertina y su equipo cuando el Instituto de Cine les rechaza el financiamiento para la película. No es una circunstancia menor en el film: es un gesto definitorio de la calidad ensayística de *Los rubios* esta vuelta hacia sus condiciones de producción, no sólo las estrictamente económicas, sino también hacia el estado cultural del debate intergeneracional.

La escena está alimentada por la bronca que genera el rechazo institucional, es cierto. Sin embargo, lo que interesa para nuestras reflexiones es cómo esa contienda es interpretada en clave generacional por Albertina y su equipo de filmación. Para empezar, la directora elige introducir el tema haciéndole leer el dictamen a la actriz que la representa, con el mismo

tono monocorde y desapasionado con el que leyó un epígrafe del libro de su padre. La diferencia entre ensayo encendido y resolución institucional es secundaria respecto de la trama generacional y política que los une. El dictamen es leído no como un rechazo burocrático de una institución financiadora, sino como una desautorización de los mayores hacia el relato de la generación joven, una incapacidad para procesar cualquier discurso sobre el pasado que no coincida con el propio. Según esta interpretación, los firmantes del documento aprisionan los sentidos del pasado y gestionan sus usos, sostenidos por el aval extra de haber vivido la época. “Hay una cosa como heroica, de decir ‘yo viví esa época’, fui de los buenos, y estuve en el bando del cual se está hablando”, dice Analía Couceyro, la actriz, en la sesión en la que los realizadores de la película intentan descargar sus tensiones contra la carta del INCAA.

En esta escena, la película expone un malentendido recurrente, acaso insalvable, y esa imposibilidad es una trágica prueba de las cesuras de la transmisión. El equipo de producción de *Los rubios* trata a la generación mayor con una mezcla de sospecha y condescendencia, que en parte no hace sino replicar las sospechas y la condescendencia que reciben del otro lado. Uno de los integrantes del equipo se burla citando las palabras del dictamen que reclaman una mayor cantidad de testimonios de los compañeros de Roberto Carri y Ana María Caruso, y concluyendo que “firman abajo”. Tanto en este comentario, como en la reflexión de Couceyro sobre “el bando bueno” y la heroicidad de haberla vivido, se nota una mirada conspirativa, que descrece del relato recibido.

El equipo de *Los rubios* ve en la generación anterior a un grupo de conjurados, que les niega el derecho de producir un relato propio. A esta presunción contribuyen tanto las interpretaciones maniqueas con las que muchos sobrevivientes han intentado salvaguardar su memoria como la incapacidad de la generación joven para componer los sentidos del pasado comunitario. Este doble esquema causal no supone que la tensión se resuelva localizando un hipotético punto medio. La mirada móvil que acaso vanamente intentamos establecer aquí nos lleva a descubrir diferentes capas, que por un lado influyen culturalmente en niveles diferentes, pero que a la vez intervienen en un mismo terreno. Sobredeterminando esas caóticas tensiones y desgarramientos, operan los acontecimientos

del horror. Es a partir de este pasado que las polémicas de la transmisión deben entablarse precariamente, entre lugartenientes de los que ya no están. Albertina Carri debe suplantar a sus padres por un comité cinematográfico, o por los compañeros de militancia, esos que, según ella, “transforman la memoria en un análisis político”. En los otros films también se producen diálogos desplazados: tanto en *Papá Iván* como en *M*, los hijos dialogan con los compañeros de sus padres; no sólo para saciar una curiosidad, sino también para efectuar los cuestionamientos que la ausencia forzada les impidió realizar. Es que la esencia de la transmisión es la polémica, y cuestionar los relatos recibidos de los mayores puede ser la manera más modélica de perpetuar el legado cultural a través de las eras. Sin embargo, la interrupción interpuesta por el poder militar obliga a debatir con fantasmas, con retazos, con relatos vicarios de aquello que se quiere recuperar.

En *M*, la recurrencia de la sospecha es aún mayor que en el caso de *Los rubios*. La desconfianza es una categoría interpretativa que hace sistema con la ética del enojo que mencionamos previamente. Para Prividera, los relatos de las generaciones anteriores no atestiguan la textura de una experiencia, sino el silenciamiento de secretos indecibles. Si bien no hay una equivalencia entre el accionar de los perpetradores y el de las víctimas, según la mirada del director sí puede detectarse una característica común que sería la de la abdicación de las propias responsabilidades. El recorrido que propone la película refiere, en lo sustancial, a una búsqueda de responsables, ya sean los encargados de secuestrar y desaparecer a Marta Sierra, ya sean los militantes que no velaron por su seguridad y la expusieron a su destino final. Prividera, de entre todos los relatos posibles, privilegia aquellos que caracterizan a su madre como "un perejil", lo cual profundiza y refuerza las estrategias del enojo y la desconfianza permanentes.

Efectivamente, los hijos de desaparecidos, o más extendidamente, todos los que nacieron en la Argentina durante o después de aquella época, tienen sobradas razones para practicar una epistemología cotidiana de la sospecha constante, más allá de que podamos señalar sus límites y criticar algunas de sus generalizaciones. No solamente han tenido que lidiar con un Estado y una sociedad que han ocultado o relativizado los acontecimientos más horrorosos, sino que también en el ámbito familiar han debido tolerar pequeñas mentiras y

verdades a medias, aún contadas con el ánimo de protegerlos emocional o materialmente. Los relatos del heroísmo, o de señores malos y señores buenos, se incorporan entonces en un universo de discursos de dudosa veracidad que incluyen misteriosos accidentes, viajes al exterior, cartas falsas o incluso adopciones ocultadas. La sospecha permanente de los jóvenes ha sido abonada desde casi todos los sectores sociales, desde las instituciones públicas hasta la familia, pasando por los medios de comunicación masiva. Sería hipócrita derramar lágrimas ahora sobre esta visión desengañada del mundo. En cambio, sí podemos intentar caracterizar su funcionamiento para bosquejar los códigos de la comunidad presente, contrastándolos con aquellos que fueron violentamente cancelados por el terror militar.

UAdiós a la fraternidad: transformaciones de los lazos comunitarios en la posdictadura

Los materiales en los que detectamos las huellas de la transmisión corresponden a hijos de militantes de los sectores medios urbanos. Puede inferirse rápidamente que la práctica de la cinematografía tiene un sesgo de clase, y de allí esta tendencia. Las cuestiones de clase son entonces abordadas desde un presente que se asoma tentativamente al recuerdo de una fraternidad de aquellos sectores medios radicalizados con los desposeídos, el pueblo, la clase obrera, la clase revolucionaria o como se prefiera denominarlos.

En *Papá Iván*, el lugar cedido a las palabras del padre desaparecido permite tantear las configuraciones afectivas y convivenciales que abonaban los valores fraternos y los relatos revolucionarios. En la carta de despedida a sus hijos, Roqué ubica el origen de su preocupación social tan tempranamente como en su propia niñez. “Yo recuerdo perfectamente cuando comencé a convertirme en revolucionario”, dice. La memoria aquí no se presenta como lacunar ni desgarrada: está perfectamente situada y su sentido es transparente. “Fue un día de invierno muy frío en el que un compañero de escuela se cayó casi congelado en la puerta del edificio dónde estaban las aulas. Yo tendría ocho o nueve años, vi que ese chico tenía sólo el guardapolvo escolar encima de una camisa rotosa. De pronto sentí una terrible vergüenza por mis ropas abrigadas, por mis zapatos y medias de lana. Sentí como si yo le hubiera quitado la ropa a ese chico. Su frío fue para mí un

sufrimiento concreto”. La actitud con la que María Inés Roqué recibe este relato es ambigua: por un lado, como en toda la película, las palabras del padre aparecen intactas; a diferencia de Albertina Carri, María Inés no les da la espalda, ni las pronuncia mecánicamente. Las palabras paternas no son convocadas para señalar una extrañeza, sino para conceder un espacio, casi como un homenaje. Sin embargo, no hay una reapropiación, ni crítica ni laudatoria, de este relato iniciático. Fatalmente, la hija no puede articular un sentido propio a partir de un mensaje que justamente estaba destinado a explicar, a transmitir, a prolongar una elección vital hacia las generaciones subsiguientes.

En una primera impresión, pareciera que en *Los rubios* esta cuestión no está tratada. En efecto, no hay menciones explícitas de la relación política y humana con ese otro popular. Sin embargo, las referencias e insinuaciones invaden la trama ensayístico-documental. El mismo título de la película contiene estas tensiones. El mote de “rubios” otorgado por los habitantes del barrio a la familia Carri-Caruso, dispara un cúmulo de asociaciones que se proyectan en un juego de espejos astillados y deformantes, donde cada imagen puede persistir o bien transformarse en su opuesto. El peronismo propició una rehabilitación del estigma racial sobre el “cabecita negra”, no negándolo, sino revirtiendo su carga valorativa; el acercamiento de los sectores medios a sus filas involucraba a su vez una asunción positiva de ese relato. La intervención de Albertina Carri añade una nueva vuelta de tuerca: la carga distintiva y oprobiosa pasa a ser la condición de rubio, con el agregado de no serlo efectivamente. Los Carri y Caruso no eran rubios por el color de su pelo, sino que la mirada de los otros los volvió rubios, por su origen social, quizá por el color de su piel. En el barrio suburbano al que se mudaron no encontraron al pueblo sublevado ni a la multitud cocinando una rebelión a fuego lento, sino recelo y sospecha. A su tiempo, Albertina corona el juego de inversiones y refracciones asumiendo la condición de rubia (y exasperándola con las pelucas) que le endilga la vecina delatora, violentamente teñida de morocho. Albertina Carri inicia un camino propio, desligado y cuestionador del legado paterno, pero que asume lo rubio como un rasgo de filiación, ya no genético sino social.

¿Qué permanece y que se pierde del linaje paterno en este traspaso interrumpido? El desinterés por el testimonio de los militantes que “transforman la memoria en un análisis

político”, la desaprensión con que se convoca la palabra del padre, la sospecha conspirativa sobre la generación mayor transustanciada en los funcionarios del INCAA, son hitos del legado perdido. Al mismo tiempo, Albertina exhibe, como al pasar, varios apuntes en los que esa compleja relación entre distintas clases sociales persiste. Por cierto que estas viñetas son fragmentarias y contradictorias, pero esto puede evidenciar menos una falencia que una representación ajustada de lo que esa relación puede ser hoy. Por un lado, arrecia la sensación de extranjería al llegar al barrio donde había vivido con su familia: “Cómo llamábamos la atención. Era muy evidente que no éramos de ahí. Me imagino que sería muy parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres”. Como contrapeso, el intento por atender a los relatos infantiles que refieren historias del barrio que ya no son, no pueden ser, las de sus padres. Análogamente, por un lado, el recuerdo de Rosita, la amiga villera que le enseñó a chasquear los dedos. Por el otro, la furiosa acusación de su abuela de que Rosita le contagió los piojos, y la consiguiente representación introyectada en la memoria de Albertina, que ya no puede imaginar a su amiga de la infancia sino con un piojo gigante revoloteándole en el pelo.

¿Qué conclusiones sacar de estos retazos? El pueblo ya no es para la generación de Albertina Carri aquel montón gregario a la espera de devenir torrente rebelde, como pensaba su padre. Tampoco los condena a la indiferencia: constata una distancia, carece de certezas de cómo salvarla o de si es preciso salvarla. Acaso queda flotando el interrogante acerca de si estas preocupaciones son restos frugales de los proyectos cancelados, o una reserva hibernante, con la potencia de destilar una forma nueva de comunidad fraterna.

¿Cómo pueden entonces los hijos de aquella generación reponer la textura de un valor comunitario que ha sido arrancado? Nicolás Prividera, en un texto que en rasgos generales postula la necesidad de recuperar el sentido político de las vidas de los desaparecidos, no puede sin embargo evitar segregar rabia y desazón ante la retórica de la entrega y la fraternidad, a la que identifica con el lenguaje y los valores cristianos. Cuando se topa con una ex compañera de trabajo de su madre desaparecida que llora al reconocerlo, Prividera se lamenta: “No puedo consolar su momentáneo malestar, porque nadie consuela mi constante malestar. **Y ya hubo una buena samaritana en la familia, como para seguir**

derrochando bondad como un santo” (Prividera, 2006). En el mismo texto, el autor construye un contrapunto -casi frase por frase- con la carta que escribió Rodolfo Walsh a la muerte de su hija Vicky. Como telón de fondo de un lenguaje revolucionario que pretende articular la racionalidad con el afecto, Prividera detecta invariablemente un resabio cristiano. Evidentemente hay algunas palabras en el texto de Walsh padre que habilitan esa interpretación: la militancia como entrega de la vida, caer detenido como pecado (por la imposibilidad de resistir a la tortura), la muerte como martirio heroico. Cuando Walsh escribe sobre su hija: “no vivió para ella, vivió para otros y esos otros son millones”, Prividera contesta entre paréntesis, como si susurrara: “Aquí la alegoría cristiana es transparente, y me hace desconfiar tanto como si le hubiera antepuesto un ‘volveré y...’”

Prividera, como Albertina Carri, como Lupe Pérez García, como María Inés Roqué, pertenece a una aproximada izquierda cultural, con predisposición a cuestionar las representaciones dominantes en la sociedad. Por esa razón, procesa con sospecha esos componentes religiosos presentes en los lenguajes emancipatorios. La cesura ocurrida en los modelos de comprensión de la historia y lo comunitario, confiere cierta lucidez crítica a la mirada actual, pero en el mismo movimiento la ciega a otras interpretaciones posibles. Desterrada la fraternidad como valor estructurante de lo comunitario, la entrega desinteresada de sí por amor a los otros, sólo puede entenderse hoy como solidaridad, como suicidio crístico. Tanto la alianza -moral primero y política después- con los sectores oprimidos, como la exposición a la muerte en pos del objetivo mayor, coadyuvan a sustentar esta lectura. León Rozitchner ha formulado sugerentes preguntas que problematizan esta visión desencantada de algunos jóvenes actuales: “¿Estamos seguros de que el combatiente busca sólo la muerte, *como si fuera Cristo*, y no es el amor lo que lo mueve? ¿No será esa la mirada de los que miran siempre sin riesgo, desde afuera?” (Rozitchner, 2006).

La influencia cristiana en los orígenes de las organizaciones político-militares (especialmente en el caso de Montoneros) ha devenido un lugar común para señalar sus tendencias mesiánicas. Estas dimensiones, que sin duda tuvieron un cierto peso en los sentidos políticos que estructuraron los sesenta y setenta, y que -cómo tales- reclaman un

análisis crítico y una memoria de lo sucedido, pueden sin embargo alentar análisis engañosos si se las considera como únicas o principales vertientes del movimiento exterminado. En cambio, parece más adecuado inferir que buena parte de la producción cultural actual sobre aquel período nos revela tanto o más sobre la comunidad presente que sobre el pasado cancelado. Una imaginación política que no concibe otra forma de la entrega de sí que no sea el renunciamiento cristiano da cuenta de un desgarramiento comunitario profundo. Podríamos repetir el ejercicio de Prividera con otra carta de un padre a sus hijos, la de Julio Roqué, retomada en *Papá Iván*. Allí, la culpa y la vergüenza aparecen en el origen de la conversión revolucionaria. Sin embargo, ¿por qué privilegiar en la interpretación estos componentes -efectivamente presentes- y no otros? El relato de Roqué no trata simplemente de la vergüenza, sino de la capacidad de experimentar como propio el dolor del otro, de establecer una empatía, de querer remediarlo. Por cierto que una genealogía de estos sentimientos y los valores que encarnan nos revelaría la influencia de las concepciones religiosas del mundo, especialmente de la tradición judeocristiana, que los sostiene. Sin embargo, una investigación tal no debería homologar estas huellas comunitarias con los aspectos opresivos de los cuerpos y los sujetos que las instituciones eclesíásticas han tenido, ni mucho menos obviar que existe (o ha existido) también una tradición secular rebelde que ha recuperado esta empatía con el otro y sus padecimientos como fundamento de sus anhelos de una comunidad liberada.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Aguilar, G. (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- ❖ Amado, A. (2005), “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, en Andújar, A. et al (comps.) *Historia, género y política en los '70*, Buenos Aires, Feminaria Editora.
- ❖ Bataille, G. (1996), *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- ❖ Bufano, S. (2005), “La vida plena”, en revista *Lucha armada*, nº 1.
- ❖ Calveiro, P. (2004), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

- ❖ Frigerio, G.y Diker, G. (comps., 2004), *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de la educación en acción*, Buenos Aires, noeduc.
- ❖ Kaufman, A. (2001), “Memoria, Horror, Historia”, Prólogo a Guelerman, S (comp.), *Memorias en Presente. Identidad y posgenocidio*, Bs. As., Norma.
- ❖ Kaufman, A. (2006), “Genealogías de la violencia colectiva”, en revista *Pensamiento de los confines* n° 18.
- ❖ Kohan, M. (2004), “La apariencia celebrada”, en revista *Punto de Vista*, n° 78.
- ❖ Leis, H. R. (2001), “La sociedad de los vivos”, en revista *Pensamiento de los confines*, n° 9/10.
- ❖ Levi, P. (1989), *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores.
- ❖ Prividera, N. (2006), “Restos”, en revista *El ojo mocho*, n° 20, Buenos Aires.
- ❖ Ramonet, I. (2000), “El cine militante: crisis de un discurso de poder”, en *La golosina visual*, Madrid, Debate.
- ❖ Rozitchner, L. (2006), “Primero hay que saber vivir. Del Vivirás materno al No matarás patriarcal”, en revista *El ojo mocho*, n° 20, Buenos Aires.
- ❖ Tatián, D. (2005), “Pensar más allá de la guerra”, en revista *La Intemperie* n° 19, Córdoba.

FILMOGRAFÍA

- ❖ *Bowling for Columbine* (Estados Unidos, 2002), de Michael Moore, duración: 120’
- ❖ *Diario Argentino* (Argentina-España, 2006), de Lupe Pérez García, duración: 79’
- ❖ *I am a sex addict* (Estados Unidos, 2005), de Caveh Zahedi, duración: 98’
- ❖ *M* (Argentina, 2007), de Nicolás Prividera, duración: 140’
- ❖ *Papá Iván* (Argentina-México, 2000), de María Inés Roqué, duración: 55’
- ❖ *Los rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri, duración: 89’
- ❖ *Tarnation* (Estados Unidos, 2003), de Jonathan Caouette, duración: 88’