

VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires
4, 5 y 6 de Noviembre de 2015

María Cecilia Padilla. UBA-IDAES/UNSAM. Licenciada en Ciencia Política (UBA), Traductora e Intérprete de Inglés (UMSA), Maestranda en Ciencia Política (IDAES)
padilla.mcecilia@gmail.com , chechupadilla@gmail.com

Eje 13. Procesos de Exterminio Masivo, Derechos Humanos y Memoria.

¿Posmemoria en el cine argentino?: Debates en torno a la narración y recuperación del pasado

Palabras clave: post- memoria, segunda generación, recuperación del pasado, cine argentino, narración.

Debates en torno a la narración del pasado: ¿es posible hablar de posmemoria en el cine argentino?

“Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado. Y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Son, entonces, estos procesos de duelo sucesivos, ligados a la historia y al cine que, hoy “hacen andar” los personajes más interesantes.” Jacques Derrida, *La hospitalidad*, 2000.

I. Introducción

El cambio de siglo en la Argentina significó el surgimiento de una serie de producciones artísticas e intelectuales que comparten un rasgo en común: tratan sobre la última dictadura y fueron realizadas por la generación de “hijos” de desaparecidos. Dentro de la literatura, pueden apreciarse *Los topos*, de Félix Bruzzone (2008), *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán (2011), *Diario de*

una princesa montonera de Mariana Eva Pérez (2012) o *Pequeños combatientes de Raquel Robles* (2013), y en el marco de la fotografía, es representativa la muestra de Lucila Quieto, *Arqueología de una ausencia*. A esta ponencia le interesa referirse a un soporte particular: las producciones cinematográficas. Así, analizaremos el tipo de narración del pasado que representan estas producciones desde un prisma específico: la pertinencia o no de la aplicación del concepto de posmemoria a estos casos.

En este sentido, en el primer apartado, nos abocaremos a la noción de posmemoria, neologismo que la rumana Marianne Hirsch acuñó a principios de los noventa, y continuó trabajando en las décadas sucesivas. El segundo apartado comienza con una serie de críticas que la autora argentina Beatriz Sarlo realizó a esta noción en su libro *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (2005). Tras este repaso genealógico por los orígenes, transformaciones y debates suscitados por esta categoría, en el tercer apartado discutiremos la pertinencia de la aplicación del término posmemoria a una grupo de producciones cinematográficas argentinas realizadas por hijos de desaparecidos durante y por el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina. Nos detendremos particularmente en *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000-2004)¹, *Los rubios*, de Albertina Carri (2003)², *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruchstein (2004)³ y *M*, de Nicolás Prividera (2007)⁴. Finalmente, nuestras conclusiones girarán en torno a las cuestiones de validez y ética de las representaciones y piezas artísticas de los hijos de desaparecidos: ¿Es que acaso un vínculo “familiar” le concede la validez ética a su trabajo? ¿O es, por el contrario, la conexión con el trauma tan remota que no llega a modular la percepción, interpretación y transmisión? Más que respuestas, creemos que estos interrogantes nos abrirán nuevos caminos de interpretación.

II. Genealogía de la posmemoria: un neologismo

En 1992, la profesora de Literatura Comparada Marianne Hirsch, hija de judíos rumanos emigrados a los Estados Unidos a principios de la década de sesenta, acuñó el término “posmemoria” (postmemory) en su artículo “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory” para hacer referencia a un tipo particular de memoria, una “heredada”, la de los

¹ Papá Iván (Argentina-México 2000-2004), guión y dirección de María Inés Roqué.

² *Los rubios* (Argentina, 2003), guión y dirección de Albertina Carri; intérprete, Analía Couceyro.

³ *Encontrando a Víctor* (Argentina-México 2004), guión y dirección de Natalia Bruchstein

⁴ *M*, (Argentina, 2007), guión y dirección de Nicolás Prividera, producción de Pablo Rato.

hijos de los sobrevivientes del Holocausto. Como el título lo indica, en este artículo la autora analiza el poder de las fotografías de oscilar entre la vida y la muerte, y el de las fotografías del Holocausto en particular, en las que esta capacidad es privilegiadamente evidente. En sus propias palabras, aquello que la llevó a reflexionar sobre esta cuestión fue *Maus*, la novela gráfica de Art Spiegelman que la revista *Raw* publicó desde 1980 hasta 1991. La historieta tenía una trama doble: en un primer nivel, se centraba en la biografía de sus padres, judíos polacos sobrevivientes de Auschwitz, desde 1930 en Polonia hasta su liberación en 1945; y en un segundo nivel, en la relación entre Spiegelman y su padre, Vladek, en 1980 en Queens y Catskills. Las viñetas, entonces, ilustraban los testimonios del padre y los esfuerzos del hijo por transcribir de la manera más fiel y honesta posible los sufrimientos del primero en el campo de concentración, pero también la propia historia de Art, cuya vida está inundada de recuerdos “que no son los suyos” (Hirsch, 1992/3: 12). Art visitaba a su padre en su casa o su taller, y le hacía preguntas, siempre con un grabador entre ambos, que graba la voz de Vladek. Sin embargo, la audiencia recibe más que la voz testimonial del padre: recibe la interpretación gráfica de esa narrativa.

Spiegelman “transcribió” la historia de su padre “el sobreviviente” a través de una alegoría: en lugar de utilizar figuras humanas, el caricaturista recurrió al uso de animales, como ratones, gatos, cerdos, ranas y perros, que representaban, respectivamente, a los judíos, los nazis, los polacos, los franceses y los estadounidenses. Además de esta alegorización de los personajes, Spiegelman utilizó una serie de imágenes de archivo de los campos de concentración, imágenes famosas, como aquella tomada por Margaret Bourke-White en Buchenwald en el año 1945 (publicada en la revista *Life* en 1960), o las de cadáveres apilados en la fosa de Auschwitz. Sin embargo, el recurso que más llama la atención de Hirsch, y el que la induce acuñar el nuevo término, es la incorporación intercalada entre las viñetas de tres fotografías que pertenecían a su álbum familiar: una de su hermano muerto Richieu, una de Art con su madre y una tercera, de su padre con la ropa de prisionero del campo. Para Hirsch, las fotografías conectan los dos niveles del texto de Spiegelman, el pasado y el presente, la historia del padre y la del hijo. Ellas son documentos de memoria: de la del sobreviviente, y también de la noción que nos atañe, de posmemoria, a la que la autora define en este ensayo como “that [memory] of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded his/her birth” (Hirsch, 1992: 8).

Si bien esta es la primera definición que Hirsch presenta de posmemoria, es a partir de *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997)⁵ que la autora realmente profundiza en las connotaciones e implicancias de este nuevo concepto. En las primeras páginas de esta obra, Hirsch la define de la siguiente manera:

“Postmemory characterizes the experience of those who grew up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (Hirsch, 1997: 22)

En este trabajo que la autora toma el concepto freudiano de *trauma* (que se cierra a la conciencia y habla a través del lenguaje repetitivo e inconsciente de efectos somáticos y psíquicos) y lo extiende en una nueva dirección, enfocándose en el impacto del trauma sobre los hijos de los sobrevivientes de un hecho traumático masivo, como (y como veremos, ella se refiere precisamente) el Holocausto. En este sentido, el concepto de posmemoria encerraría un nuevo significado: que los descendientes de estos sobrevivientes se conectan de una manera tan profunda con los recuerdos del pasado de la generación inmediatamente anterior (sus padres) que llaman a esa conexión “memoria”, por lo que podría entenderse que, en circunstancias, la memoria puede transmitirse (Hirsch, 2008: 103). ¿Entonces qué diferencia a la memoria de la posmemoria? Con el prefijo “post”, la autora intenta definir “a specifically inter- and trans-generational act of transfer and the resonants after effects of a trauma.” (Hirsch, 2008:106). Finalmente, la autora rumana precisa que la posmemoria es una *estructura* particular: una estructura de transmisión inter- y trans-generacional de experiencias y conocimiento traumático, de un trauma. “It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove” (la negrita es original) (Hirsch, 2008: 106). Se trata, entonces, de una forma de relación entre dos generaciones, una que experimentó el hecho traumático de manera directa, y otra segunda a la que el hecho le fue transmitido a través de cuentos, imágenes y comportamientos. Lo central es que esa transmisión se encuentra tan arraigada, que la segunda generación experimenta esos recuerdos como propios. Se trata de “recuerdos heredados” que dominan la memoria, y logran desplazar e incluso evacuar las propias experiencias por las de la generación anterior cuyos efectos siente a pesar de no haberlos “experimentado”. Lo que comparten la memoria y la posmemoria es su “fuerza afectiva” (Hirsch, 2008:109)

⁵ Hirsch continúa afinando estos conceptos en *The Generation of Postmemory* (2008), un artículo que luego se convirtió en el libro *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012).

¿Cuál es el rol de la fotografía, elemento con el que comenzamos el apartado? Hirsch entiende que la fotografía es esencial pues es el medio que conecta la memoria y la posmemoria (Hirsch, 1992: 9), sobre todo de un acontecimiento puntual (que es, como veremos, para el que fue pensado este concepto que nos atañe): el Holocausto. Es la fotografía la que conecta a la generación que vivió el Holocausto con la siguiente, es a través de fotografías que los horrores del Holocausto han llegado a nosotros.

Con respecto a los trabajos académicos, artísticos o de ficción realizados los miembros de esta segunda generación, Hirsch entiende que estos se encuentran moldeados por el intento de representar los efectos a largo plazo de vivir en cercanía al dolor, la depresión, el aislamiento de sobrevivientes de situaciones de trauma histórico. También están moldeados por la confusión, la responsabilidad, el deseo de reparar el daño, y la certeza de que su propia existencia puede ser una forma de compensación por una profunda pérdida, del hogar, de la seguridad, del sentido de pertenencia. Además, estas representaciones artísticas y académicas se encuentran mediadas o atravesadas por las imágenes públicas sobre el genocidio. Así, las imágenes públicas y privadas se mezclan, y se torna difícil discernir y mantener las especificidades de cada una.

III. Debates en torno a la posmemoria: utilidad, validez y aplicabilidad de un término.

El concepto acuñado por la académica rumana despertó un intenso debate en el ámbito de los Estudios de la memoria (Memory Studies), un campo interdisciplinar que comenzó a consolidarse a partir de la década del ochenta. La recepción del neologismo fue positiva entre los investigadores y teóricos del Holocausto, entre los que destacan los trabajos de Ernst Van Alphen y James Young –más crítico el primero que el segundo- que amplían la definición de Hirsch. Sin embargo, décadas más tarde y desde otras latitudes, el concepto de posmemoria fue puesto en cuestión: no sólo su utilidad teórica intrínseca, sino sobre todo, su aplicación acrítica otros contextos, como el que nos concierne a este ponencia, la dictadura argentina de 1976-1983.

La crítica más contundente que recibió el concepto, y en consiguiente también aquellos estudios que analizaban las representaciones en base a esta categoría, provino de la periodista, escritora y ensayista argentina en su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro*

subjetivo (2005). En este ensayo, la autora analiza los límites del relato subjetivo y el testimonio como experiencia de verdad, en un presente que se caracteriza por la ausencia de autocrítica y la sobresaturación de información. Parafraseando a Susan Sontag, Sarlo pone en tela de juicio este “exceso de memoria” (y este es el motor de su análisis) al sostener que “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (Sarlo, 2005: 26).

En el capítulo 5, titulado “Posmemoria, reconstrucciones”, la escritora se propone examinar el concepto de posmemoria, y cuestionar su validez y utilidad⁶. En la primera parte del capítulo, Sarlo arremete contra los rasgos diferenciales de la posmemoria, aquellos que le otorgarían especificidad y densidad teórica: su mediación y su fragmentariedad. Su principal argumento es que ninguno de los dos es una característica exclusiva de la posmemoria, y por ende, esta una noción –hasta su creación, inexistente– se volvería innecesaria, superflua. Con respecto al carácter mediado de la posmemoria, Sarlo entiende que esa es la regla, y no la excepción, de todos los hechos del pasado. Dado que los hechos del pasado que las operaciones de la memoria pueden efectivamente reconstruir son sólo aquellos que experimentaron los sujetos en su propia piel, puede decirse que toda construcción del pasado es hipermediada porque “implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación y el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente” (Sarlo, 2005: 129). A esto se suma que en nuestras sociedades, caracterizadas por la comunicación masiva, los discursos mediados son “ineliminables” (Sarlo, 2005:130). En este sentido, todo relato o narración del pasado es mediada pues se trata de una re-presentación, arguye Sarlo, y estrictamente hablando, continúa, “la construcción de un pasado a través de relatos y representaciones que le fueron contemporáneos es una modalidad de la historia, no una estrategia original de la memoria” (2005: 130). Por su parte, en relación a la fragmentariedad de la posmemoria, la autora recurre a una justificación muy similar, y sostiene que se trata también de un rasgo constitutivo tanto de todo discurso sobre el pasado -que se define por su incapacidad para reconstruir un todo, y en última instancia, de toda historia y de toda memoria. “O se quiere decir algo más, o simplemente se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX.” (Sarlo, 2005: 136)

⁶ En este capítulo, la crítica de Sarlo está dirigida tanto a Young como a Hirsch. Por cuestiones de pertinencia y espacio, en esta ponencia nos concentraremos en las segundas. Concisamente, profundizando el trabajo de Hirsch, Young analiza lo que él denomina el carácter vicario del “recuerdo” (entre comillas) entendido como el recuerdo de narraciones o imágenes experimentados por otros, diferente del recuerdo de experiencias vividas.

Pero entonces, ¿tiene la posmemoria alguna especificidad para la intelectual argentina? ¿La diferencia su cualidad de “post” de otras construcciones? Sarlo se burla de la proliferación del prefijo “pos” en el ámbito académico, lo que considera un síntoma de inflación teórica. En este sentido, Sarlo sostiene que el término posmemoria es redundante y carece de eficacia teórica⁷. Si acaso existiera un rasgo específico de la posmemoria, este sería el grado de implicación subjetiva de un sujeto (hijo, sobrino o nieto) que pese a no haber vivido la experiencia, siente que le pertenece y lo constituye. Sin embargo, arremete la ensayista, la consanguineidad no hace a la investigación ni más mediada ni más fragmentaria que aquella llevada a cabo por un tercero (investigador o científico), sino que sólo hace que esté atravesada (ya motorizada, ya guiada) por un interés subjetivo.

A nuestro entender, la reacción de Sarlo es un tanto excesiva. Es cierto que la memoria directa tampoco garantiza transparencia, y que ella, como toda recuperación del pasado, es fragmentaria, mediada y vicaria. Es cierto, también, que el término debe confinarse a los hechos del Holocausto. Sin embargo, también esta ponencia considera que la generación de los hijos tiene rasgos específicos que merecen un análisis “ante los cuales el prefijo ‘pos’ puede resultar pertinente y conviene, por lo tanto, contemplar una gradación de lo mediado” (Ilse, 2015: 8). Como veremos, los hijos también sufren de un trauma, aunque no sea el mismo que sus padres, un trauma que buscan representar a través de lo ficcional, lo imaginativo, lo performativo.

IV. ¿Posmemoria en el cine argentino del 2000?

En los últimos años se habría comenzado a utilizar el concepto de posmemoria para delimitar o encuadrar a un *corpus* cinematográfico que engloba una serie de documentales realizados por cineastas de una nueva generación, que se conecta a la anterior por lazos de filiación, dado que son (y se identifican como), “hijos de desaparecidos”. Se trata de un segmento particular dentro del conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la post dictadura, puesto que “sus obras revisan la Historia a la vez que reivindican el derecho de afianzar una voz y un espacio generacional en el marco de los debates sobre los sesenta y los setenta en la Argentina” (Amado, 1997: 164). A diferencia de los documentales que

⁷ “No tengo nada en contra de los neologismos creados por acoplamiento del prefijo “post”; pregunto únicamente si ellos cubren una necesidad conceptual o siguen un impulso de inflación teórica” (Sarlo, 2005: 132).

aparecieron en la segunda mitad de los noventa y la primera mitad de este siglo en donde se registra una revisión crítica o una autocrítica de ex militantes y ex guerrilleros a la actuación de las propias organizaciones armadas de las que fueron parte, las voces de los documentales de los hijos muestran la contracara de las consecuencias de las acciones de sus padres, una consecuencia que ellos mismos personifican.

En los *films*, *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000-2004), *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruchstein (2004) y *M*, de Nicolás Prividera (2007), cada uno de los autores/directores significa y resignifica de distinta forma la experiencia de ese lazo de filiación con los desaparecidos durante el Proceso. Se trata de jóvenes que vivieron una experiencia en común durante su niñez, dado que en general fueron criados por otros familiares que les ocultaban la verdad sobre la identidad de sus padres, muchos se vieron obligados a cambiar de nombre (o se los cambiaban al sacarlos del país), otros convivieron con sus padres en la clandestinidad antes de que murieran (o mejor dicho, fueran asesinados), y varios, una gran parte, tuvo que sortear un agotador laberinto legal para adquirir o restablecer sus filiaciones, para “poner en orden una identidad que se debatía entre la naturaleza biológica (la de la sangre) y la simbólica (el relato fundador, cubierto en muchos casos por la adopción de hijos de los compañeros caídos)” (Amado, 2009:159) Sin embargo, ¿basta que hablar de “hijos” para aplicar el concepto de posmemoria? ¿Son las películas documentales argentinos que surgieron en la primera década del año 2000 un ejemplo de este neologismo?

Antes que nada, realizaremos un breve repaso por las películas que hemos escogido, que si bien no agotan la muestra, fueron seleccionadas debido a que han sido objeto de investigaciones previas con las que nos interesa dialogar. *Papá Iván* se estructura en torno a la carta que Juan Julio Roqué -docente se desempeñó como director de una escuela secundaria en Córdoba y luego se incorporó a las organizaciones revolucionarias Fuerzas Armadas Revolucionarias y Montoneros, en las cuales utilizaba los seudónimos de "Iván", "Lino", "Mateo" o "Martín", de ahí el título de la película- dejó a sus en agosto de 1972, momento en que pasa a la clandestinidad. Mientras ella la lee, se empalman imágenes, fragmentos de noticieros y fotografías, pero el recurso central son las entrevistas realizadas a ex compañeros de militancia y familiares, sobre todo a su madre, quien no perteneció a ninguna organización, y que estuvo al margen de las decisiones del padre. Si bien el film busca cuestionar las lecturas que se hacen sobre el autoritarismo, la represión y los movimientos clandestinos en

esa época, el punto fuerte de la trama es la ausencia: la ausencia de un padre que eligió ser héroe (“preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto”, dice la cineasta). Por su parte, *Los Rubios* trata sobre la desaparición de los padres de la directora, Albertina Carri. En el documental se entremezclan imágenes, fragmentos, fantasías, relatos, fotos. La autora se vale de lo ficcional, por un lado, pues una actriz actúa de ella en cámara (y lo confiesa), por otro, a través de muñecos Playmobil. Además, el equipo de filmación aparece en escena, lo que hace evidente tanto la fracturación y reconstrucción de la memoria como las líneas entre lo real y lo ficcional. *M*, de Prividera, es abiertamente un relato sobre su madre: una investigación para descubrir lo sucedido con Marta Sierra, una trabajadora del INTA de Castelar y militante de la periferia montonera, desaparecida pocos días después del golpe militar de 1976. Para indagar el pasado militante de su madre y develar el porqué de su desaparición, Prividera se filma sus recorridos e inquisiciones en oficinas de organismos públicos y privados, y apela a cartas, fotos y *home-movies* familiares rodadas en súper 8, elaborando un *patchwork* estilístico y visual. Finalmente, en *Encontrando a Víctor*, Natalia Bruchstein realiza entrevistas a los miembros de su familia con el fin de “encontrar” a su padre, o su historia. Específicamente dialoga con su tío (el único de los 4 hermanos que sobrevivió) su abuela y su madre (con quien se exilió a México de pequeña) a quien interpela críticamente por su decisión de unirse a las filas militantes aún poniendo en riesgo su futuro como madre.

Como puede advertirse en primera instancia, aquello que prima en estas películas es la búsqueda por la identidad. Tal como dice Ana Amado en su tesis doctoral devenida libro, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)* (2009):

Para poner en relato la gesta militante de los padres o las secuencias violentas de su muerte o desaparición, los hijos regresan como desarraigados al pasado y al propio origen para certificar, en principio, una respuesta a la petición mínima que deben enfrentar como sujetos: ¿cómo te llamas? Esta pregunta por el nombre se formula desde los hijos como hipótesis de generación, en demanda de una identidad anclada en un pretérito que desconocen y con raíces en un pasado que perciben como un mundo ajeno. (Amado, 2009: 158)

Asimismo, todas ellas recalcan la pertenencia a una nueva generación. De hecho, el concepto de generación es esencial e ineludible para pensar estas películas, puesto que el ser de “otra generación” marca una distancia, una diferencia. La forma en que marcan esta diferencia es a través de la crítica, una crítica que se realiza por medio de dos vías: ya sea que el hecho artístico mismo como forma de crítica, por ejemplo, transgrediendo cánones estéticos, ya sea intercalando—o haciendo que el grueso de la película sean—escenas en las que el hijo o la hija interpela directamente al padre o madre sobreviviente de los setenta.

Las películas parecen cumplir otras dos funciones además de ser un intento por reconstruir la propia historia a partir de la recuperación del pasado y de una crítica a esos padres: “la pretensión de restauración frente a la muerte” y el “rito de entierro” (Amado, 2007: 166). Siguiendo a Michel de Certeau, Ana Amado entiende que los relatos de los huérfanos efectúan una de las tareas paradójales del historiador, que es “hacer entrar en escena a una población de muertos” (De Certau, 1993: 63), ya no a través de la escritura, sino por medio de la imagen y de los testimonios, que son una forma de resucitar personajes, ideas, valores, hechos, nombres: los fantasmas de los setenta. Con respecto al rito de entierro, también leyendo las palabras de De Certau con respecto a la escritura –“la escritura solo habla del pasado para enterrarlo, es una tumba en doble sentido, ya que con el mismo texto honra y elimina” (De Certau, 1993: 117), sostenemos junto a Amado que las propias películas fueron un intento de enterrar a esos muertos. Ese era el deseo: el duelo. Un duelo que no implica ni el olvido ni la clausura del pasado, sino una reconciliación y un acallar los fantasmas. Sin embargo, como se evidencia en los largometrajes, “nada es suficiente” (María Inés Roqué), “no alcanza” (Albertina Carri).

Vemos entonces que se trata de films en los que la memoria juega un rol central, y se entremezcla con la identidad y la reconstrucción del pasado, pero ¿se trata de posmemoria? Resumamos brevemente qué dijimos en el apartado sobre la posmemoria. El término fue acuñado por Hirsch para denominar a una estructura de transmisión generacional que permite pensar la memoria de los hijos de los sobrevivientes de una situación traumática. El vínculo con la fuente y con el acontecimiento traumático (siendo el concepto de trauma central a la definición) se encuentra mediado por diversas formas, entre las que la autora destaca las visuales, sobre todo las fotografías, y la narración de los hechos de padres a hijos (aunque también incluye otros relatos, los actings, los síntomas familiares, las no verbalizaciones, los silencios). Estos hijos e hijas no vivieron la experiencia de sus padres, no fueron perseguidos ni atravesaron el exilio ni la pérdida de familiares directos: ellos no estuvieron allí. Así, su memoria se funda en lo visual y en los relatos que ellos repiten en síntomas o reelaboran y reactivan⁸ en obras artísticas, imágenes documentales, muestras fotográficas, e incluso trabajo académico –como el de la propia Hirsch-. Se trata, por ende, de un modo más directo que el trabajo de otras formas de la memoria (Ciancio, 2013: 2), pero también de un modo particular

8

en el que lo performativo, lo que se relaciona con lo imaginativo, la proyección y la creatividad, adquiere un lugar central.

A pesar de que ha sido utilizado en el análisis de otros hechos traumáticos, la interpretación de esta ponencia es que en muchos de estos casos se ha hablado de posmemoria de un modo acrítico. En primer lugar, y como ya mencionamos, se trata de un concepto que fue acuñado en el ámbito anglosajón de los Estudios sobre memoria, en inglés, *Memory Studies*, en el marco de lo que algunos autores como Huyssen denominaron el “boom de la memoria” (Huyssen, 2002), es decir, el crecimiento exponencial de los relatos, películas, trabajos, en fin, obras de artísticas, fotográficas, audiovisuales, científicas, etc, que tenían como eje un suceso puntual: el Holocausto. Es decir, la posmemoria nació unida a un caso particular de memoria traumática, la de la Shoah.

En la interpretación de la filósofa argentina María Belén Ciancio⁹, el concepto de posmemoria –y el de segunda generación- “no alcanzaría a dimensionar las experiencias que se narran en estos documentos filmicos” (Ciancio, 2013: 3). En primer lugar, la autora sostiene que, a diferencia de los “hijos de la Shoah”, esta generación no vivió alejada completamente de las experiencias de sus padres, puesto que la mayoría ya había nacido, y muchos eran incluso niños, cuando sus padres desaparecieron. Muchos fueron testigos involuntarios de la violencia, estuvieron presentes en el momento en que sus padres fueron secuestrados, algunos fueron interrogados en los centros de detención, o nacieron en los campos de concentración y fueron apropiados o adoptados ilegalmente, o tuvieron que ellos mismos exiliarse del país y cambiar su nombre a temprana edad. Puede decirse, entonces, que si bien la percepción y subjetivación de un niño se diferencia de la de un adulto, ellos vivieron en la realidad de sus padres, cuyas decisiones y luchas políticas aún los atraviesan.

En segundo lugar, Ciancio se refiere a la relación de la sociedad con la memoria: los hijos de los desaparecidos no crecieron expuestos a imágenes, fotografías, narrativas e hiperrelatos,

⁹ María Belén Ciancio es Licenciada en Filosofía por la UNCuyo, y recientemente doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis “Estudios sobre cine en Argentina. Una perspectiva desde la articulación memoria cuerpo género. Escrituras y conceptos. 1983- 2010”. En esta ponencia tomaremos y dialogaremos con una investigación preliminar, Sobre el concepto de posmemoria, que la novel doctora presentó en el Congreso Internacional: ¿Las víctimas como precio necesario?, llevado a cabo del 29 al 31 de octubre del 2013 en Madrid.

como sí lo hicieron los hijos de sobrevivientes del Holocausto; muy por el contrario, en lugar del “boom de la memoria” o la musealización¹⁰, aquello que preponderó fue un gran desconocimiento, un “conocimiento negado” o “pacto denegativo” (Ciancio, 2013: 4). No existen archivos fotográficos de los cuerpos torturados, ni de cadáveres amontonados o lanzados al fondo del mar, nunca aparecieron registros de los detenidos, y los sobrevivientes tampoco tienen marcas en el cuerpo aquellas que llevan los prisioneros de los campos de concentración, indelebles muestras de que esos crímenes realmente sucedieron.

Difícilmente podemos hablar de (pos) memorias configuradas o transmitidas a través de hipermediaciones visuales, narrativas o museológicas -de las que desvincularse o reactivar otra memoria a partir de un relato- o síntomas familiares o recorporalización, o de una “industria cultural” de la memoria que se produjeron en sociedades democráticas capitalistas donde existían políticas de la memoria impulsadas desde el Estado, porque la infancia de esta generación, excepto la de aquellos niños que vivieron en el exilio fue en Argentina y durante la dictadura militar, no después de la misma. (Ciancio, 2013: 5)

Como bien advierte Ciancio, incluso el concepto de segunda generación debe aplicarse con cuidado, puesto que existe una división entre aquellos que permanecieron con sus familias – ya sean sus abuelos o tíos, como en el caso de Carri, ya sus madres, como en el de Roqué y Bruchstein- y aquellos que fueron apropiados o dados en adopción. Asimismo, no todos los que crecieron junto a sus familiares de sangre escucharon narraciones de familiares, otros sobrevivientes o compañeros de militancia, y a muchos de ellos los mantuvieron en la ignorancia sobre la vida de sus padres. Es por eso que la autora propone el concepto de generación 1.5, con el que Susan Suleiman llama a los niños pequeños que sobrevivieron a la Shoah. Se trata de sobrevivientes que vivieron hechos traumáticos “before the formation of stable identity that we associate with adulthood, and in some cases before any conscious sense of self” (Rubin Suleiman, 2002: 277), por lo que existe en ellos un núcleo traumático que no es reducible al trabajo performativo de la posmemoria tal como lo entiende Hirsch.

En este sentido, compartimos la afirmación de Ciancio de que la problematicidad de aplicar acríticamente el concepto de posmemoria de Hirsch a los hijos de los desaparecidos por el Proceso de Reorganización Nacional, puesto que en este caso, el trauma no es “heredado” por medio de narrativas familiares o culturales y la experiencia no es “recordada” por medio de imágenes o narrativas de otros, que el sujeto reactualiza o hace propias por medio de un trabajo de performatividad imaginativa, sino que se trata de un trauma real del sujeto, de su propia experiencia.

¹⁰ Como mencionamos en el primer apartado, durante la década del ochenta y noventa

Si bien estamos de acuerdo con la interpretación propuesta por la autora, entendemos que pueden señalarse dos cuestiones a nuestro entender centrales. Con respecto al trauma, aquello que los cineastas argentinos proyectan en sus documentales no es la “historia de sus padres”, ni siquiera de la generación de sus padres, como sí hace Spiegelman en *Maus*. No se trata de una ficcionalización de lo ocurrido, ni del “recuerdo imaginado”, podríamos llamarle, de lo que fue la experiencia en los campos de detención, ni de la persecución ni el secuestro. Tal vez en *Los rubios* se presente algún grado de performatividad (los muñecos Playmóvil en escenas de la vida familiar, las pelucas que todos los miembros de la producción usan al final de la película como símbolo de la familia Carri, el desdoblamiento de su personaje, interpretado por una actriz), aunque a nuestro entender se trata más de recursos cinematográficos. Con respecto a la narrativa y la voz, la única que tiene acceso al relato de uno de sus padres militantes es Natalia Bruchstein, puesto que la madre de María Inés Roqué explícitamente estaba en contra de la violencia y no fue partícipe, como sí la de Bruchstein, de las decisiones. Asimismo, Hirsch hace hincapié en el rol de la ausencia de la madre (puesto que la madre de Spiegelman se suicidó) más que del padre, mientras que de estos cuatro films, sólo el de Prividera trata de la carencia de madre.

Es por eso que, a nuestro entender, estos films representan más un intento de llegar a la verdad sobre lo ocurrido, de reconstruir la historia con el fin de reconstruir la historia propia, que de representar la memoria de sus padres. De esta manera, sí se trata de un trauma personal, que no son los crímenes de lesa humanidad ni la masacre de personas: es la ausencia de los padres, una ausencia elegida, puesto que ellos sabían que el riesgo de continuar con la empresa ideológica era perder la vida, y con ello, no formar parte del futuro de sus hijos. El trauma, además de su pérdida y la forma en que murieron, es que su existencia no haya sido suficiente para alejarlos de ese destino.

Un segundo elemento a tener en cuenta es el recurso de la voz. Así como Hirsch pone en primer plano dos dispositivos, la fotografía y los relatos filiales, estos cineastas apelan a un recurso: la voz. Si la narración de lo ocurrido es lo que activa la imaginación en la posmemoria, precisamente ese relato es lo que les falta a los hijos de los desaparecidos. No sólo porque muchas veces fueron privados de esos relatos, de la “verdad” sobre lo ocurrido, sino porque jamás podrán recibirla de sus padres. Es por eso que se aferran a los pocos testimonios con los que cuentan: cartas enviadas a lo largo del período en la clandestinidad, o una única carta de despedida.

Tal vez un caso al que podría aplicar el concepto de posmemoria en las producciones artísticas argentinas sea el de la obra de Lucía Quieto, *Arqueología de una ausencia*, un montaje fotográfico. De un modo similar al de la artista Muriel Hasbun, a cuya trayectoria alude precisamente Hirsch en *The Generation of Posmemory*, en su opera prima Quiero recurre a la alteración de las imágenes de archivo a la que alude Hirsch:

Invariably, archival photographic images appear in postmemorial texts in an altered form: they are cropped, enlarged, projected onto other images; they are reframed and de- or re-contextualized; they are embedded in new narratives, new texts; they are surrounded by new frames. (Hirsch, 2008: 64)

Lucía Quieto nació en la ciudad de Buenos Aires en 1977, y cuando tenía 5 meses, su padre Carlos Quieto, fue secuestrado por los militares. Al no tener ninguna fotografía con él, a los 22 años, decidió crearla: esa fue la imagen que dio origen a su gran muestra. Se trataba de una especie de “autorretrato imposible”, donde la fotografía (foto carnet) de su padre se proyecta en una pantalla gigante, y la fotógrafa logra colocarse a su lado. A partir de este primer montaje, Quieto realizó una serie de composiciones similares a pedido de compañeros que se encontraban en la misma situación. La puesta en escena es siempre la misma: se coloca el cuerpo del hijo sobre una o varias fotografías del padre o los padres ausentes. La fotógrafa utilizó diferentes técnicas, como el collage (si contaba con varias fotografías), como si se tratara de un álbum familiar; en otras ocasiones rayó el negativo como para marcar el paso del tiempo y el estado de las fotografías originales que le confiaban los hijos de desaparecidos. Asimismo, y como complemento, debajo de cada fotografía Quieto incluyó un breve epígrafe, en el que cada hijo hacía público algún detalle de la vida de sus padres, ya fuera alguna historia, aficiones, militancia, e incluso la circunstancia de su desaparición.

Esta superposición de fotografías de padres e hijos representa un esfuerzo por hacer visibles los lazos de sangre, las uniones, los legados, pero también las rupturas, las distancias y aquello ausente que nunca podrá estar. Para no esconder los puntos de sutura ni los intersticios de este reencuentro imposible entre las dos generaciones, se niega a recurrir al retoque o la manipulación digital de las imágenes. La precariedad de las imágenes simboliza la precariedad de ese reencuentro. Tal como sostiene Ana Amado, “la composición artesanal de los encuadres de Lucila Quieto deja percibir, de modo sutil y desplazado, los materiales que integran la ficción” (Amado, 2004: 56). Esta composición artesanal fue imitada en los films mencionados. Por ejemplo, al final de su documental, Bruchstein proyecta una foto de

su padre y ella se para adelante, como ya vimos. Lo mismo hace Nicolás Prividera con la foto de su madre, ambos creando la ilusión de unión que caracteriza el trabajo de Quieto.

Podemos concluir, entonces, que el concepto de posmemoria puede ser parcialmente aplicable a estas producciones. Se trata de memorias de los hijos, existe un trauma, aunque no sea el trauma de sus padres el que se representa en las películas, sino el de su ausencia.

V. Conclusiones

La discusión sobre la aplicación del término posmemoria, y más aún sobre la narración del pasado, suscita una nueva serie de preguntas: ¿cuán significativo es el vínculo familiar en el valor de los trabajos de esta generación post Holocausto? Es decir, ¿el proceso de identificación, imaginación y proyección de los hijos de sobrevivientes es diferente del de otros parientes no tan cercanos, o incluso del de miembros de la nueva generación sin ninguna relación de parentesco con sobrevivientes?

Tanto la ya mencionada Marianne Hirsch (1996) como el francés Henri Raczymow (1994) explicaron que la sensación de ausencia o vacío, una falta de conocimiento sobre el pasado que exigía algún tipo de resolución o comprensión en el presente, fue una de las razones fundamentales por las que comenzaron a estudiar el Holocausto. Por su parte, Irene Kacandes describe, con una honesta ironía, cómo los académicos del campo escudriñaron sobre su linaje judío en conferencias sobre el Holocausto, cómo ella reveló que no era judía, sino que su padre había sido prisionero de un campo de concentración nazi porque había sido circuncidado, y cómo en este mismo acto estos académicos cuestionaron sus propias credenciales para escribir e investigar sobre el Holocausto. En esta misma línea, Sidra DeKoven Ezrahi, afirma que los críticos del Holocausto más conservadores insisten en la existencia de diferentes “grados de acceso” que gobiernan los reclamos de autenticidad y licencia poética (2004: 53). Según esta perspectiva, las respuestas ‘imaginativas’ o ‘performativas’ son menos válidas a medida que aumenta la distancia del autor con respecto al Holocausto.

Por otro lado, en Argentina, la ya citada Beatriz Sarlo se formula esta misma pregunta (2005), y responde que lo único que diferencia la reconstrucción de un hijo de la de un tercero es “el interés subjetivo vivido en términos personales (131), es decir, la dimensión afectiva.

Para la autora, entonces, el lazo filiar no brinda ningún privilegio por sobre los no descendientes.

A nuestro entender, muchas veces ese vínculo, esa cercanía, más que beneficioso puede resultar problemático, puesto que el deseo de explorar se mezcla con sentimientos de culpa por no haber estado allí, miedo e incluso a veces, vergüenza. Por ejemplo, si bien en las páginas sobre cine argentino se explica el objetivo de los documentales como el de explorar el pasado, reconstruir el Proceso, echar luz sobre el autoritarismo o el terrorismo de estado, es claro que el objetivo de las películas que hemos analizado es mucho más afectivo. En este sentido, así como la distancia generacional puede resultar positiva, también puede hacerlo la distancia emocional con el suceso.

Bibliografía:

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

Ciancio, María Belén (2013) “Sobre el concepto de posmemoria”, “Sobre el concepto de postmemoria”. Disponible en <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>>. Última visita: 20.09.2015

Ezrahi, Sidra DeKoven (2004). “Questions of authenticity”, in M. Hirsch y I Kacandes (eds) *Teaching the representation of the Holocaust* (New York: The Modern Language Association of America), p. 52-67

Hirsch, Marianne (2012) *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press)

Hirsch, Marianne (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Harvard University Press)

Hirsch, Marianne (1992-1993). “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory” *Discourse* Vol. 15, No. 2, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity pp. 3-29

Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory” *Poetics Today* 29,1 p. 103-128

Hirsch, Marianne (1996). “Past lives. Memories in exile” *Poetics Today* 17.4 p.659-686

Quílez Estevez, Laia (2014). “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías*, 7, pp. 57-75

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

FILMOGRAFÍA

Los rubios, Albertina Carri, Argentina, 2003, 89'

M, Nicolás Prividera, Argentina, 2007, 140'

Papá Iván, María Inés Roqué, Argentina-México, 2004, 55'

Encontrando a Víctor, Natalia Bruchstein, Argentina-México, 2004, 34'