

## Una cuestión de representación: las películas de los directores-hijos<sup>1</sup>

Luciana Aon<sup>2</sup>

### Resumen

Durante más de treinta años diferentes memorias y modos de recordación se han ido corporizando en diferentes soportes materiales y desde ahí han producido la lucha por los sentidos del pasado. El cine es un instrumento de la memoria social, un arte del presente, un aquí y ahora, que vehiculiza interpretaciones para mirar y comprender nuestra sociedad contemporánea.

Este artículo indaga en las modalidades de representación documental de cuatro películas dirigidas por hijos de desaparecidos: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007). Qué y cómo recuerdan, qué memorias comunican, son las preguntas que guían el recorrido. ¿Cómo se da la articulación de género y tema en estas películas?, ¿Cuáles son los puntos de contacto y cuáles las diferencias en la representación? Así lo que se pone en juego es la pregunta por los sentidos sobre el pasado reciente, la militancia y elecciones de sus padres en sus películas.

**Palabras clave:** comunicación - arte - memoria - cine - hijos

### Abstract

For more than thirty years different memories and modes of remembrance have been represented through various media materials and from there they have produced the struggle for the meanings of the past. Cinema is a tool for social memory, an art of the present time, of the here and now, which conveys interpretations to look and understand our contemporary society.

The present article investigates the forms of documentary representation in four films directed by children of *desaparecidos*: *Father Ivan* (Papá Iván by María Inés Roqué, 2000), *Everyday Stories* (Historias cotidianas by Andrés Habegger, 2001), *The Blondes* (Los Rubios by Albertina Carri, 2003), *M* (M by Nicolás Prividera, 2007). What they remember and how they do it, what memories they communicate - these are the questions that lead the way. How is the articulation between genre and theme produced? Which are the points in common and which the differences in the representation? What is at stake here is the question about the meanings of the recent past, their parents' militancy and choices.

**Key words:** communication - art - memory - cinema - children

---

<sup>1</sup> Trabajo recibido el 29/4/2011; aceptado el 20/5/2011

<sup>2</sup> Licenciada en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Becaria de iniciación en la misma Facultad. Contacto: lucianaaon@gmail.com

«El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes».

Bill Nichols

«El viaje de la memoria es infinito, tanto o más que una película o un libro».

Albertina Carri

## Introducción

El terrorismo de estado de los años '70 constituye en Argentina un pasado que no deja de pasar. Durante más de treinta años diferentes memorias y modos de recordación se han ido incorporando en diferentes soportes materiales y desde ahí han producido la lucha por los sentidos del pasado transformando la historia de las memorias del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.<sup>3</sup> En ese sentido el lenguaje artístico como práctica socialmente significativa ha construido y puesto en circulación discursos que son productos culturales de nuestro tiempo.

Siguiendo a Elizabeth Jelin estamos pensando el «trabajo de memoria»<sup>4</sup> en tanto proceso social para interpretar y dar sentidos al pasado desde el presente pues consideramos que la construcción de la memoria social es un proceso siempre activo e inacabado, en transformación y disputa. No hay memoria en singular pues no hay recuerdo que sea establecido de una vez y para siempre. Recordamos y (re)construimos permanentemente el pasado en y desde el presente; desde cada presente histórico, social y político.<sup>5</sup> Así, el cine es un instrumento de la memoria social; el cine es siempre un arte del presente<sup>6</sup>, un aquí y ahora, que vehiculiza interpretaciones para mirar y comprender nuestra sociedad contemporánea. La obra de arte como un proceso de construcción social de sentido, que se instala en las memorias, siempre en conflicto es, por lo tanto, un campo de batalla.

---

<sup>3</sup> Para un desarrollo complejo y actual del tema ver: CRENZEL, Emilio, (2008), *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. También se recomienda la lectura de: VEZZETTI Hugo, (2002), *Pasado y Presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>4</sup> JELIN, Elizabeth, (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

<sup>5</sup> Al respecto ver: AON Luciana, «Memoria(s)», en *Revista Question*, Volumen 10, Sección Informes de Investigación, La Plata, FPyCS, UNLP. URL: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/197/138>

<sup>6</sup> Retoma el título del libro que recopila los textos del crítico francés Serge DANÉY: *Cine, arte del presente*.

El cine es un «lugar de memoria»<sup>7</sup>; es un lenguaje desde donde se construyen relatos sobre el pasado reciente que ponen en circulación memorias que se integran de manera compleja a las dinámicas sociales y políticas. El cine es un lugar donde las narraciones del pasado crean y recrean sus sentidos en la lucha por la hegemonía.

Tanto las películas de ficción como el documental han representado el pasado reciente en Argentina. Seguimos la clasificación del crítico de cine Gustavo Noriega quien diferencia tres aproximaciones del cine a la dictadura<sup>8</sup>: en principio «la sociedad» con *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) primero, *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) después; dos películas comerciales y de gran repercusión de público, una que ha ganado el premio Oscar, la otra que se ha instalado aún hoy a nivel social y escolar como la representación para la lucha por el boleto estudiantil<sup>9</sup>. Luego en los años '90, «las víctimas» ya que tanto *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) como *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) fueron dirigidas por víctimas de la represión. Finalmente Noriega marca el tiempo de las películas dirigidas por los «hijos de las víctimas».

Estos tres momentos de la representación del pasado reciente no pueden sino pensarse en el marco de una memoria en proceso de construcción y permanente transformación y disputa. Así también estas películas han acompañado o puesto en tensión las memorias hegemónicas de cada período histórico; Emilio Crenzel que ha estudiado en su tesis doctoral la historia de la memoria en Argentina a partir de la elaboración, usos y resignificaciones del informe *Nunca Más*, plantea en una compilación de artículos dedicados a las memorias de los desaparecidos que «fueron los contextos de enunciación y recepción, constituidos al calor de las luchas políticas, los que moldearon los límites y las posibilidades de decir, pensar y representar la violencia política y, en particular, a los desaparecidos».<sup>10</sup> En este sentido destacamos los trabajos de Sandra Raggio sobre *La noche de los lápices*.<sup>11</sup> Retomando a Crenzel, «la repuesta a la pregunta sobre quiénes han sido los desaparecidos (...) se ha ido modi-

---

<sup>7</sup> NORA, Pierre, (1984-1992), *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard.

<sup>8</sup> NORIEGA, Gustavo, (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Editorial Pic Nic.

<sup>9</sup> Para más información ver: RAGGIO, Sandra en: FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (compiladoras), (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>10</sup> CRENZEL, Emilio (coordinador) (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

<sup>11</sup> Para más información ver: RAGGIO, Sandra, «La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico» en: FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (compiladoras), (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós. Además RAGGIO, Sandra, «La construcción de un relato emblemático de la represión: la «noche de los lápices» en: CRENZEL, Emilio (coordinador) (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

ficando a través del tiempo como resultado de las diversas intervenciones narrativas y simbólicas que involucraron su representación y evocación, y lejos de condensar un sentido unívoco, es aún objeto de confrontaciones».<sup>12</sup>

Este artículo indaga en cuatro películas dirigidas por hijos de desaparecidos<sup>13</sup>, películas cuya forma y contenido corresponden a las expectativas y marcos del cine documental: *Papá Iván* (María Inés Roqué<sup>14</sup>, 2000), *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001<sup>15</sup>), *Los Rubios* (Albertina Carri<sup>16</sup>, 2003), *M* (Nicolás Prividera<sup>17</sup>, 2007).<sup>18</sup> ¿Cómo se da la articulación de género y tema en estas películas? ¿Cuáles son los puntos de contacto y cuáles las diferencias en la representación? A partir de la clasificación del corpus según las «modalidades de representación»<sup>19</sup> que Bill Nichols establece para el género documental se intentará responder qué y cómo le preguntan al pasado reciente, qué memorias comunican.

### Qué ves cuando me ves

«El filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva».

Bill Nichols

«El documental representa el mundo»<sup>20</sup> define Nichols y entonces se pregunta qué significa representar y toma tres aspectos: primero lo define como similitud fotográfica y sonora del mundo. Segundo considera el documental como representación

---

<sup>12</sup> Ibidem 7, página 21.

<sup>13</sup> Este trabajo se sitúa en el marco de las indagaciones de la investigación «*Las representaciones del pasado reciente que construyen las películas dirigidas por hijos de desaparecidos por el terrorismo de Estado de los años '70*» perteneciente a la Beca de Iniciación UNLP 2010.

<sup>14</sup> Su padre, Juan Julio Roqué («Iván» según su nombre de guerra), fue parte del alto mando de Montoneros, tuvo parte en acciones armadas y pasó a la clandestinidad en 1972. Murió el 29 de mayo de 1977 en un tiroteo pero su cuerpo no apareció.

<sup>15</sup> Su padre, Norberto Habegger, desapareció en agosto de 1978 en Río de Janeiro, en lo que se llamó el Plan Cóndor.

<sup>16</sup> Sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales y militantes del peronismo revolucionario desaparecieron en marzo de 1977. Tenían tres hijas: Andrea, Paula y Albertina.

<sup>17</sup> Marta Sierra, la madre de Prividera, desapareció pocos días después del golpe del 24 de marzo de 1976. Era trabajadora del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) y no se sabe si militaba en algún grupo político/armado.

<sup>18</sup> El corpus del trabajo de investigación incluye dos ficciones: *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011) próxima a estrenarse.

<sup>19</sup> NICHOLS, Bill, (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

<sup>20</sup> Idem, página 154.

de los puntos de vista de las personas o entes. Tercero como argumentación sobre el mundo histórico. Como Nichols este es nuestro punto de partida para pensar la representación documental en las películas dirigidas por hijos de desaparecidos.

El autor clasifica las modalidades de representación documental en: expositivo, de observación, interactivo, reflexivo. Pero de ningún modo se trata de categorías estancas y cerradas; tampoco de una cronología literal ni de una evolución temporal; si bien como los géneros cada modalidad implica ciertos rasgos o convenciones recurrentes, las cuatro conviven en el sistema de representaciones actual e incluso se combinan; en palabras del autor las películas que pueden clasificarse como predominantemente expositivas, interactivas o de observación «nos recuerdan que la mayoría de los filmes tienen una naturaleza ‘impura’, híbrida».<sup>21</sup>

Pensar las películas dirigidas por hijos de desaparecidos desde sus modalidades de representación implica indagar qué recuerdan y cómo, y así lo que se pone en juego es la pregunta por los sentidos sobre el pasado reciente, la militancia y elecciones de sus padres en sus películas.

En principio, dentro de las categorías acuñadas por Nichols, (*H*) *historias cotidianas* y *Papá Iván* corresponderían al documental interactivo<sup>22</sup> donde la estructura está dada centralmente por entrevistas, y por lo tanto el monólogo aparente predomina, en este caso con presencia del realizador-hijo en relación con sus entrevistados.

(*H*) *historias cotidianas* es la primera de estas películas de directores-hijos y como veremos es la que más se distancia del resto en tema y forma, manteniendo los cánones clásicos de representación documental. El largometraje de Andrés Habegger cuenta la historia de seis hijos de desaparecidos a partir de cuatro ejes marcados por la hache inicial: huellas, hijos, historia y hoy. Los hijos entrevistados y que enlazan el relato son: Martín Mórtola Oesterheld<sup>23</sup>; la bibliotecaria Úrsula Méndez<sup>24</sup>; el actor Cristian Czainik<sup>25</sup>, la periodista de Página/12 Victoria Ginzberg<sup>26</sup>, Claudio Novoa (Manuel Goncalves Granada)<sup>27</sup>, y la integrante de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) Florencia Gemetro.<sup>28</sup>

---

<sup>21</sup> Idem, página 102.

<sup>22</sup> El ejemplo emblemático de esta modalidad es *Shoah* (Claude Lanzman, 1985) donde la decisión ética del director es no utilizar imágenes de archivo, sólo entrevistas a testigos, parte de la administración nazi y sobrevivientes.

<sup>23</sup> Su papá, Raúl Mórtola y su mamá, Estela Oesterheld fueron asesinados en 1977. Además sus tres tías están desaparecidas así como su abuelo, el guionista Héctor Oesterheld, creador de *El eternauta*.

<sup>24</sup> Su mamá Silvia Gallina desapareció en noviembre de 1976.

<sup>25</sup> Su papá Antonio Czainik está desaparecido desde 1977.

<sup>26</sup> Su papá Mario Ginzberg y su mamá Irene Bruschtein desaparecieron en 1977. Dos de sus tíos y su abuelo también están desaparecidos.

<sup>27</sup> Su papá Gastón Goncalves desapareció el 24 de marzo de 1976 y sus restos fueron identificados por la E.A.A.F. (Equipo Argentino de Antropología Forense) en 1996. Su mamá, Ana María Granada, fue asesinada en noviembre de 1976.

<sup>28</sup> Su papá José María Gemetro fue asesinado en 1977 luego de estar 3 meses desaparecido.

La elección de esos seis hijos a partir de las historias que relatan, de sus experiencias personales, significan una búsqueda doble para la construcción del documental: a la vez que se juega la diversidad en las trayectorias que cada uno narra, se resaltan las marcas comunes representadas en esas huellas del motivo visual que acompaña la estructura de los capítulos de la película. Son esas huellas del pasado presentes en cada uno, ese pasado como hijos de desaparecidos, pero también común como jóvenes argentinos.

La película los escucha, los pone en relación directa con el espectador a través del pseudomonólogo que «parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo directamente al espectador»<sup>29</sup>. Así, convierte al espectador en el sujeto al que le habla la película. Por otro lado, en algunos momentos se escucha la voz del hijo entrevistando y hasta en alguna oportunidad Habegger aparece en cámara caminando junto a sus testigos-hijos.

*Papá Iván*, la película de María Inés Roqué está entrelazada por dos hilos conductores: las entrevistas, centralmente a su madre, Azucena, y la lectura en la voz en off de la directora de la carta que su padre le envió a su madre para que la entregara a sus hijos si algo le sucedía. *Papá Iván* es un documental interactivo pero no utiliza el pseudomonólogo como la película de Habegger, pues no le importa eliminar la mediación realizador/sujeto/espectador; por el contrario la película pone en evidencia que quien está en el fuera de campo, detrás de la cámara, que a quien le hablan los entrevistados es la directora-hija, es a ella a quien miran a los ojos al mirar a cámara. Acercándose al documental reflexivo, este largometraje muestra que la aparente transparencia del documental no existe, que en este documental esa distancia no puede existir, es imposible: es su padre el desaparecido, es ella la que necesita las explicaciones. Por eso la película está narrada en primera persona: «Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera. Nunca me dio la oportunidad. Siempre se fue sin que yo supiera que se iba. A quién le voy a reclamar», dice en voz en off cerca del final.

Dentro del modo reflexivo ubicamos la película *Los rubios*<sup>30</sup> en tanto el proceso de realización de la película es parte fundamental de la estructura narrativa. No se trata de representar el mundo sino de la representación del mundo como tema; se

---

<sup>29</sup> Ibídem 17, página 90.

<sup>30</sup> *Los rubios* ha capitalizado los trabajos académicos/críticos sobre el tema. Debemos destacar *Los rubios, cartografía de una película* (2007) y *Análisis crítico sobre Los Rubios* (Gustavo NORIEGA, 2009) dedicados exclusivamente a esta película. Luego el artículo «*La apariencia celebrada*» (Martín KOHAN, 2004), y el capítulo «5. *Posmemorias, reconstrucciones*» del libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* de Beatriz SARLO (2005), que fuertemente han cuestionado la película de Carri. En el área de memoria e imagen, la mencionada compilación de Claudia Feld y Jessica Stites Mor (2009) incluye el artículo de Lorena VERZERO «*Más allá del formato memoria?: la repostulación del imaginario posdictatorial en Los rubios de Albertina Carri*». Y recientemente se publicó *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* coordinado por Emilio CRENZEL, (2010).

trata de la pregunta por la (im)posibilidad de representación del pasado, la ausencia, la desaparición y la memoria. Y así la película no toma la biografía militante de los padres de Carri como tema sino por el contrario, *Los rubios* pone el eje en la imposibilidad de hacer una película sobre sus padres desaparecidos representando la imposibilidad de reconstruir quiénes fueron a través de los discursos de los otros, de sus recuerdos. Pone en escena la ficción de la memoria como concepto, como forma cinematográfica.

Carri lleva al límite el relato y la forma como construcción, negando la ilusión de realidad y objetividad características del género documental. *Los rubios* es además una ficción que se mueve una y otra vez en superficies metadiscursivas: a la presencia de la directora/protagonista en la película, suma una actriz/protagonista, Analía Couceyro, que interpreta a Albertina Carri y eso está explícito en los primeros minutos de película cuando la actriz así lo informa frente a la cámara.

*Los rubios* puede clasificarse como un documental reflexivo al tiempo que esta modalidad debe asociarse al cine moderno. La película de Carri rompe la continuidad, evidencia el montaje, la puesta en escena estilizada, la actuación-dirección, y destaca así la representación no como reflejo del mundo sino como construcción. Eso que estamos viendo no es una parte de la realidad, es un discurso, una película.

«Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara. Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara» dice en voz en off la actriz, mientras escribe y continúa: «La familia cuando puede sortear el dolor de la ausencia recuerda de una manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de 6 años decir que cuando sepa quiénes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos, pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo, algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por estas versiones. Creo que cada intento que haga de acercarme a la verdad voy a estar alejándome».

En sus estrategias narrativas, *Los rubios* apuesta al metadiscursos: en la puesta en escena, en los intertítulos, en la multiplicación de la directora-hija-protagonista y la actriz-hija-protagonista, en la repetición mediada por pantallas de los testimonios de los compañeros de sus padres, en la animación con Playmóviles para contar desde el punto de vista infantil la desaparición de sus padres, Carri está preguntándose sobre el cómo representar el mundo histórico. La película integra así tres categorías de imagen: lo documental, lo ficcional, lo fantástico para contar eso que no se puede contar, el vacío de la desaparición. La reflexividad de *Los rubios* es, en términos de Nichols, formal-estilística en tanto quebranta las convenciones aceptadas, las expectativas creadas, para un documental sobre la dictadura.

Por último *M*, el largometraje de Nicolás Prividera, es tanto un documental interactivo como reflexivo que alterna los dos modos en su estructura y así complejiza la clasificación. En general la película está estructurada en torno a las entrevistas.

Además Prividera discute las formas del recuerdo y las fotografías como soporte del pasado en los planos en los que se coloca junto a su madre en la proyección de fotografías, evidenciando la simetría entre la edad de ella al momento de su desaparición y su edad en el tiempo presente del relato.

En una primera parte de la película Prividera recorre e indaga en distintos organismos de derechos humanos buscando datos sobre su madre desaparecida; luego extenderá la búsqueda y el cuestionamiento a las entrevistas, de manera individual o colectiva, con los compañeros del INTA Castelar donde ella trabajaba/militaba. El modo interactivo funciona acá como interrogación. La puesta en escena explicita el reclamo: testimoniar, saber, contar, averiguar, informar, es un deber de los organismos, una misión para los sobrevivientes.

En este sentido luego hay una escena que llama la atención sobre el relato y la forma, donde la interacción se torna reflexión. Nos referimos al momento en que el director-protagonista tiene una conversación telefónica con una compañera de su madre a la que quiere entrevistar; sin embargo, la señora le explica que está bajo tratamiento por cáncer y que su psiquiatra le dijo que no quiere que se involucre con esos recuerdos. A continuación Prividera está parado frente a un espejo adelante del cual, más abajo, está sentado su hermano.

En *M* hay una insistencia en el deber de testimoniar de los sobrevivientes, y esto está montado para ser dicho, no sólo contado, en la película. En este caso dirá Prividera frente al espejo que lo refleja, que le devuelve su imagen: «No hay excusa posible, no se trata de que ‘es mi vida privada y no quiero hablar’, (...) quienes han sido adultos en esa época en todo caso tienen que hacerse cargo de su historia (...). No podés decir yo ya cerré eso, me olvidé o no me interesa». El problema ético de esta escena, la de la conversación más la del diálogo con el hermano, reside en que su padre no aparece en la película y apenas está nombrado. «El no quiso participar, como muchas otras personas y yo respeté su decisión. Por otra parte, es claro que esa ausencia tiene su peso en la película. Creo que es una más de las varias ‘ausencias’ que hay en el film», respondió sobre ese punto Prividera a Jorge García.<sup>31</sup> La película falla en su intento de establecer un deber de los sobrevivientes de dar testimonio, de estar frente a la cámara pues en el mismo momento que lo pone en escena como tema lo niega concediendo, por omisión, la excepción.

---

<sup>31</sup> GARCÍA Jorge, (abril de 2007), «Entrevista a Nicolás Prividera» en *Revista El Amante*, n° 179.

## La representación de los directores-hijos

«No tengo nada de él. No tengo una tumba, no existe un cuerpo.  
No tengo un lugar donde poner todo esto.  
Yo creía que esta película iba a ser una tumba.  
Pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente.  
Y ya no puedo más, no quiero saber más detalles.  
Quiero terminar con esto.  
Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días.  
Y parece que no puedo».

María Inés Roqué

«En el conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la postdictadura los realizados por los hijos ocupan un segmento particular, cuyas obras revisitan la Historia a la vez que reivindican el derecho a afianzar una voz generacional en el marco de debates sobre los sesenta y setenta en la Argentina»<sup>32</sup>.

Analizar las películas dirigidas por hijos de desaparecidos nos permite a su vez estudiar el cine argentino de los últimos diez o quince años. Lo que la crítica cinematográfica denominó Nuevo Cine Argentino a partir de las primeras Historias Breves (1995) y películas como *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) o *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), es un cine también dirigido por jóvenes que construyen relatos sobre el país, sobre las reconfiguraciones de la sociedad en la pos dictadura y durante el menemismo. Y es asimismo en ese marco donde debe trazarse el mapa de relación del cine de los hijos pues los documentales analizados toman en términos estéticos y generacionales el impulso de ese Nuevo Cine Argentino.<sup>33</sup> En particular *Los rubios* y *M* deben ser incorporados en esta tradición.

Las distintas películas que en estos años han dirigido hijos de desaparecidos aportan una variedad de miradas y abordajes temáticos, y posibilidades estéticas. En general se trata de documentales pero también aparecen procesos de ficcionalización donde se pone en crisis la posibilidad de hacer una película *sobre* sus padres, pues la desaparición del cuerpo, la falta y la ausencia requieren partir del vacío como premisa; aunque el cine sea una búsqueda para la elaboración del duelo, cada proceso mostrará esta imposibilidad.

En principio se trata de películas en las que los hijos-hijas son directores pero además guionistas (a veces en colaboración con otro/s). Como María Inés Roqué y Albertina Carri, Prividera narra su película en primera persona. Los directores ponen su voz y/o presencia en pantalla, son quienes preguntan, quienes reflexionan, quienes narran. Pugnán así por el derecho de hablar del pasado reciente como voz legiti-

---

<sup>32</sup> AMADO, Ana, (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Editorial Colihue Imagen.

<sup>33</sup> Sobre la historia, características y películas del NCA ver: AGUILAR, Gonzalo, (2006). *Otros mundos, Un ensayo sobre el nuevo cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

mada. No se trata de la búsqueda de la verdad sino de relatos en los que la única certeza es, justamente, la búsqueda. Se trata de pensar la ausencia como un agujero negro.<sup>34</sup>

Pero mientras las dos primeras alzan su voz personal, de manera que su dolor no se pierda en una multitud de casos o experiencias, reclamando el derecho a la individualidad, el director de *M* plantea su problema como social. Ya no se trata de lo que «me» hicieron sino de lo que «nos» hicieron: «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» responde a una periodista extranjera al principio de *M*. Sin embargo la película de Privera no trabaja sobre la Historia sino sobre su historia. *M* es la película de un hijo indignado y entonces aunque el director quiera contar y discutir lo que nos pasó a los argentinos, no hace sino hablar de su madre intentando reconstruir su militancia, su historia, su desaparición. La contradicción en ese movimiento que abre pero no deja de cerrar es constante, incluso hasta el final con la inauguración del monumento a su madre en el INTA Castelar.

En definitiva, en los bordes porosos de uno y otro marco de representación, los tres documentales tienen un acercamiento como diario personal al tema de la dictadura, una primera persona protagonista. Y así configuran la forma de documentales personales dentro de lo que Nichols destaca como un proceso actual, la conformación de subgéneros. En lo que dicen, en lo que muestran, en el cómo lo hacen los directores-hijos alzan su voz porque los otros relatos cinematográficos, porque los otros hablando de sus padres: los recuerdos de los familiares y compañeros de sus padres, no los representan. Hay ahí un puente generacional roto, y aquí la generación de los hijos aparece como marca epocal.

Por eso lo que diferencia centralmente a (*H*) *historias cotidianas* de *Papá Iván*, *Los rubios* y *M* es que no está narrada en primera persona, y no es su historia, la de su padre, la de la desaparición y la ausencia la que se cuenta en la película de Habegger sino la de otros seis hijos de desaparecidos. Sin embargo, en esas otras voces recuperando la historia, no con mayúsculas, sino la propia está la voz personal haciendo memoria.

Por otro lado, con sus diferencias, tanto *M* como *Los rubios* evidencian en el montaje el artificio del cine, niegan la transparencia de la representación, y producen distanciamiento, en los términos del dramaturgo Bertold Brecht: alejar la emoción para permitir la reflexión y el pensamiento; que el público se identifique con las argumentaciones, no con los personajes.

Así, en las películas dirigidas por hijos de desaparecidos se advierte la construcción de memorias desde el vacío y la imposibilidad de recuperar a sus padres a través del relato de los otros y la necesidad de narrar en primera persona. Pugnan así por el derecho de hablar del pasado reciente como voz legitimada. Se trata incluso de pensar

---

<sup>34</sup> CARRI, Albertina, (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI.

la memoria como una ficción, como un relato, como construcción discursiva: no pueden conocer a sus padres, saber de sus elecciones, gustos, dolores, por lo que otros dicen de ellos.

El visionado analítico en términos de los modos de representación documental acuñados por Bill Nichols permitieron establecer que los directores-hijos abordan en las películas que integran el corpus la memoria y la disputa de memorias, las luchas por los sentidos hegemónicos del pasado, como tema. Construyen una narración del pasado que pone en circulación discursos que se integran de manera compleja a las dinámicas culturales de cada momento histórico. Esto se hace explícito en una escena de *Los rubios*: llega el fax en el que el I.N.C.A.A (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) «decide NO EXPEDIRSE»<sup>35</sup> sobre el proyecto de la película para su financiamiento, el equipo de realización de la película discute los argumentos. Detrás del pedido de mayor rigor documental, y mayor presencia de testimonios, lo que se les reclama es hacer una película sobre los padres de Carri. Así, debe pensarse el cine de hijos de desaparecidos en el marco yuxtapuesto y tenso de las memorias del terrorismo de estado en Argentina. Es la propia directora la que define en la escena: «Esa es la película que ellos necesitan como generación. Y yo lo entiendo, lo que pasa es que es una película que la tienen que hacer ellos, no yo».

## Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo, (2006). *Otros mundos, Un ensayo sobre el nuevo cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- AMADO, Ana, (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Editorial Colihue Imagen.
- AON, Luciana, «*Memoria(s)*», en *Revista Question*, Volumen 10, Sección Informes de Investigación, La Plata, FPyCS, UNLP. URL: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/197/138>
- CARRI, Albertina, (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones del BAFICI.
- CRENZEL, Emilio, (2008), *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CRENZEL, Emilio, (compilador), (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- DANEY, Serge, (2004), *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- FELD, Claudia, y STITES MOR, Jessica, (compiladoras), (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

---

<sup>35</sup> En mayúsculas en el libro de Noriega, tomado del original.

- JELIN, Elizabeth, (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- NICHOLS, Bill, (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NORA, Pierre, (1984-1992), *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard.
- NORIEGA, Gustavo, (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires: Editorial Pic Nic.
- SARLO, Beatriz, (2005), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VEZZETTI, Hugo, (2002), *Pasado y Presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.