

# **Cine e identidad. Una aproximación crítica a la producción filmica entorno a los hijos de desaparecidos en Argentina.**

Nadia Yannuzzi.

Cita:

Nadia Yannuzzi (2013). *Cine e identidad. Una aproximación crítica a la producción filmica entorno a los hijos de desaparecidos en Argentina*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/172>

**X Jornadas de sociología de la UBA.**  
**20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos,  
científicos y políticos para el siglo XXI.**

**1 a 6 de Julio de 2013**

Mesa 11. Arte y sujeto: mecanismos de resistencia ante el poder  
contemporáneo

**Cine e identidad. Una aproximación crítica a la producción fílmica entorno  
a los hijos de desaparecidos en Argentina.**

Nadia Yannuzzi. Facultad de Ciencias Sociales / UBA.

[nadia.yannuzzi@gmail.com](mailto:nadia.yannuzzi@gmail.com)

**1. Presentación. “Un film de ficción basado en hechos reales”.**

Este trabajo parte de diversas inquietudes vinculadas al cine de ficción sobre uno de los efectos que la desaparición forzada de personas –en tanto proceso social y tecnología de poder- irradia aún sobre la sociedad argentina: los hijos de desaparecidos que han sido apropiados y la construcción de su identidad.

Esta es una temática que tiene una presencia muy fuerte en el cine nacional, tanto de ficción como documental. Por ejemplo en el catálogo de películas sobre la dictadura elaborado por la organización Memoria Abierta, se engloban 32 films bajo la categoría “niños robados”<sup>1</sup>. O bien, sin ir más lejos, este es el tema de “La historia oficial”, película emblema de los primeros años de la post dictadura e hito de la cinematografía nacional.

Consideramos que esto es relevante puesto que, gracias al poder de difusión del cine, este tiene un gran impacto en el imaginario social y es, al mismo tiempo, “producto” y “productor” de representaciones sociales. Muchas personas, sobre todo las generaciones más jóvenes, se acercan al conocimiento de este periodo de la historia argentina a partir de producciones cinematográficas. Un caso icónico de ello es la película “*La noche de los Lápicos*”.

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

---

<sup>1</sup> Vease <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

cuenta de cómo representan dicho proceso. Nos planteamos, a modo de **objetivos específicos**, las siguientes preguntas.

- ¿Cómo se representa a los actores involucrados en este proceso (el/la protagonista, los apropiadores, la familia biológica, etc.)?, ¿Cómo narra el proceso?, ¿Cómo se maneja el tiempo?
- ¿Hasta que punto estas obras permiten la elaboración social del trauma y no se convierten en lo que Benjamin llama estetización de la política?, ¿Qué autonomía respecto de lo que Adorno llama industria cultural logran estas producciones?
- ¿Qué problemas acarrea el hecho de la mediación técnica en la transmisión de una experiencia que se plantea y concibe para no ser representada?

Se trata, como la frase que encabeza este apartado, de films de ficción basados en hechos reales. Sea porque narran hechos que efectivamente han acontecido o porque se plantean como ficciones de una realidad posible. Y esto es lo que me interesa. Partiremos del supuesto de que la desaparición forzada de personas constituye una catástrofe para la identidad y el lenguaje, soportes básicos de la vida social. Entonces, ¿cómo se vuelve ficción una experiencia que carece de marcos interpretativos que permitan comprenderla? (Gatti, 2008: Pág. 27).

Como lo señala Susana Kauman, los jóvenes que pasaron por la experiencia de apropiación ilegítima tras la desaparición de sus padres “(...) *debieron armar su historia familiar y sus tramas de transmisión sobre una identidad falseada y violentada, desconociendo las maneras en que fueron robados y, en muchos casos, sin saber que los apropiadores habían sido los secuestradores o los asesinos de sus padres y que fueron criados en la ideología del botín robado y del rescate mesiánico que los salvaría de sus verdaderos valores de origen y de la vida que sus progenitores hubieran deseado para ellos.*” (Kaufman, 2006: Pág. 63).

Veamos cómo los protagonistas de los films que seleccionamos intentan armar esa trama quebrada.

## **2. Consideraciones metodológicas.**

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

La técnica de producción de datos empleada es el análisis documental, en este caso como decíamos, de 4 films de ficción, a saber.

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

-“Los pasos perdidos” (2001) coproducción argentino-española. Dirección de Manane Rodríguez. (**LPP** en adelante)

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

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

### **3. Espectros vs. Elaboración del Trauma.**

***“Nana, lo de la desaparición de ellos, ¿es eterno?”.***  
**Escena final de “Cautiva”**

Primero, hagamos una tipología de personajes. En las 4 películas analizadas, se encuentran todos los tipos que enumeraremos y responden a las mismas características.

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

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

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

de izquierda)

Por último, el/la protagonista. Al comienzo de la película se los ve como jóvenes de clase media-alta, que desarrollan actividades normales (Cristina en "Cautiva" cursa sus estudios secundarios, Mónica en **LPP** trabaja de maestra jardinera) y sus hobbies (las dos protagonistas de **EyL** son es actrices y bailarinas, Javier en **F/H** salta en paracaídas). No se los ve como personas felices, siempre se los ve serios y preocupados. Todos ellos han sido apropiados cuando eran bebés, por ello no tienen ningún recuerdo de sus padres biológicos.

Elaboramos esta "tipología", para mostrar que estas películas cristalizan y vuelven a producir, a poner en circulación, representaciones sociales ya instituidas entorno a los actores sociales que intervienen en la búsqueda de los menores apropiados. No busco poner en cuestión ni minimizar ningún crimen cometido por la dictadura, solo quiero expresar que ninguna película retrata por ejemplo, un caso de adopción de un hijo de desaparecidos que los padres hayan desconocido realmente su origen.

Se estima que 500 niños han sido desaparecidos<sup>2</sup> (sea porque fueron secuestrados junto con sus padres o fueron abandonados en el lugar del secuestro, porque han nacido en cautiverio o cualquiera sea la situación que impidió que este menor se reencuentre con su familia biológica), me pregunto entonces, ¿todos los que han sido apropiados quedaron en manos de policías y militares, tal como estas 4 películas lo plantean?

Entiendo que el cine es un arte, y como tal puede permitirse el despliegue de la imaginación – y del imaginario - del artista sin ninguna restricción<sup>3</sup>. Como dice Castoriadis lo imaginario no es algo falso o una imagen *de*, sino que "*es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes (...)*". (Castoriadis, 2010: Pág. 12).

El proceso de recuperación de la identidad es también, en las 4 películas, representado de la misma forma. En un primer momento el protagonista tiene una vida normal con sus apropiadores pero en un momento determinado y (salvo en **F/H**) por un proceso legal iniciado en contra del apropiador por el robo de un menor, el origen del protagonista sale a la luz. Tras un periodo de duda y rechazo, este decide hacerse cargo de su herencia y enfrentar a los espectros que lo acechan (Derrida, 2003). Se somete a una prueba de ADN, conoce a su familia biológica, se reconcilia e integra a ella. El manejo del tiempo es lineal, no hay retrocesos, se avanza hacia el futuro.

La desaparición de los padres constituye la dimensión espectral de este relato, el quiebre de la temporalidad, porque es un pasado que se le impone al sujeto en el presente, lo acecha, le demanda. Como nos dice Derrida, si el legado no es apropiado jamás puede ser heredado (Derrida, 2003: Pág. 30). Y esto es

---

<sup>2</sup> Se estima que de esa cifra, 95 han recuperado su identidad (dato disponible en [http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1\\_hist.php&der2=der2\\_inst.php](http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1_hist.php&der2=der2_inst.php) )

<sup>3</sup> Esto será más claro en el apartado próximo, cuando desarrolle la idea de arte autónomo que propone Adorno.

central para integrar en una unidad – la unidad de una vida - nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro. Un pasado que nos es impuesto porque nos precede, y a la vez direcciona nuestro futuro. Los protagonistas de estos films no eligieron ser quienes eran, nacer en la familia que nacieron, sin embargo, debieron aprender a lidiar con ello para continuar con sus vidas, para enfrentar el futuro.

Me gustaría, por último, destacar el uso del lenguaje cinematográfico en **F/H**. Al principio, vemos que la madre de Rosa y su hermano gemelo, fue asesinada en lo que se conoce como “Los vuelos de la muerte”<sup>4</sup>. A partir de ello, se juega en toda la película con los aviones. El hecho de que Javier sea paracaidista, el supuesto hijo que salta de un avión en movimiento por elección y no muere, nos permite hacer un contrapunto con el destino de la madre. Las varias tomas del avión vacío luego de que todo el grupo de paracaidistas ha saltado, claramente puede asociarse al avión vacío luego de arrojar los cuerpos al mar o al río. O bien cuando Rosa lleva a Javier junto a Leticia, la sobreviviente que la salvo a ella (sacándola del hospital antes que los integrantes del grupo de tareas vengán a buscar a su madre luego de dar a luz), se escucha el ruido de un avión que sobrevuela el lugar donde se hallan los personajes. El espectro de los muertos nos acecha<sup>5</sup>, demanda. Javier no tolera el relato y huye corriendo. Solo en esta película se utilizan estos recursos. En las demás, no se pone en juego elementos simbólicos.

#### **4. Arte Vs. Entretenimiento.**

***“Mientras sea el capital quien de en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte”***

**Walter Benjamin- La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.**

Adorno y Horkheimer nos ponen de frente al hecho de que la forma mercancía se ha aplicado también a la esfera de la cultura. Mediante lo que estos dos autores han llamado la **industria cultural**, dan cuenta de que los bienes culturales ya no solo circulan como una mercancía, sino que se los produce como tales. Aquellas producciones, como la literatura y la música, que anteriormente eran fruto de la expresión de la libertad, la individualidad y la creatividad singular y por ello constituían un núcleo de resistencia frente al avance del capital sobre el individuo han sido sometidas, casi en su totalidad, a su lógica. Es así como la cultura se vuelve una herramienta de dominación, en la cual impera el uso instrumental de la técnica.

Es así como “*la civilización actual concede a todo un aire de semejanza*” puesto que los bienes culturales se producen como cualquier otro producto, tomando en cuenta que la relación costo beneficio, la demanda el público, publicitándolos al igual que si fueran un detergente o un celular. (Adorno, Horkheimer, 1994; Pág. 145).

---

<sup>4</sup> Una técnica de eliminación que consistía en arrojar a los secuestrados vivos narcotizados o sus cadáveres, desde aviones en movimiento al Río de la Plata o al Mar Argentino.

<sup>5</sup> Es el título de un cuadro del pintor francés Paul Gauguin.

La industria cultural se encarna institucionalmente en los grandes monopolios editoriales y discográficos, en las grandes productoras televisivas y cinematográficas, y se caracteriza por:

- La estandarización y homogeneización de la producción. El seguimiento de formulas conocidas. Se aplican las mismas recetas variando el contenido y los medios expresivos. (Adorno, Horkheimer, 1994; Pág. 148). Así mismo, la cualidad se ve cuantificada, por ejemplo, medimos la calidad de una película (la calificamos como “buena”) a partir de el número de espectadores, la cantidad de premios que ha ganado, la suma de dinero que se ha invertido en su realización, etc.
- La creación artificial de diferencias. Creando clasificaciones diversas y complejas para que todos encuentren lo que quieren y necesitan entre sus productos, que en apariencia parecen diferentes, pero cuyas distinciones fueron planteadas y difundidas por la industria misma. Esto es lo que sucede cuando las vanguardias se “absorben” por la industria cultural.
- La manipulación de las necesidades y de las emociones. La cultura ya no estimula los sentimientos y la creatividad, sino que se reduce a una función recreativa, que induce al olvido y asimilación del sometimiento y del sufrimiento.
- El sujeto queda reducido a un rol pasivo. Su imaginación se ve coartada por la cantidad de productos que la industria cultural tiene para ofrecerle, a si como su tiempo de ocio se ve como una continuación del tiempo de trabajo, puesto que ambos están sometidos a la misma lógica de dominación.

Tras este recorrido teórico, entendemos que gran parte de la producción de cine de ficción en torno al pasado reciente de violencia política y dictadura se enmarcan en la industria cultural. Y las películas que aquí analizamos no son la excepción. Profundicemos en ello.

Podríamos decir que “Eva y Lola” tiene de todo, una combinación para el éxito: chicas lindas que son jóvenes, independientes, artistas y transgresoras, que se enamoran y tienen suerte en la conquista del galán. Y que pese a la situación traumática que han vivido, logran superar los problemas. Además, todo esto transcurre en un “tiempo record”, en los 7 días que van entre Navidad y Año Nuevo, suceden todos estos hechos: las hermanas Alma y Lola se reconcilian, a su vez, Lola conoce a su familia biológica y Eva deja de tener conversaciones con su padre desaparecido. Al final, los “malos” reciben su castigo, se quedan solos y rechazados y los “buenos” son felices juntos, cada uno con su pareja <sup>6</sup>. Incluso hay escenas sexuales y escenas de musical (ambas amigas preparan y finalmente estrenan un espectáculo de circo-cabaret).

En los 4 films, la clara diferencia construida a lo largo de la trama entre “buenos” y “malos”, entre lo que es “verdad” y lo que es “mentira”, no da lugar para que nos hagamos preguntas. No nos interpela, ni nos sugiere ponerla en cuestión, simplemente la aceptamos, no imaginamos otra alternativa. Es, como dicen Adorno y Horkheimer, la realización del sujeto perverso kantiano, todo se

---

<sup>6</sup> Jamás y bajo ningún concepto busco justificar ninguno de los crímenes de la dictadura militar. Al hablar de los apropiadores como “los malos” y de la familia biológica como “los buenos”, lo hago con la intención de dejar en claro como en la trama de estos films se polarizan cosas que en la realidad son más complejas.

amolda a una categoría preestablecida, categoría que jamás es puesta en cuestión.

Por otro lado, cualquier explicación de la violencia política y la desaparición en tanto proceso están vedadas en estos films. La ausencia de los padres es un hecho dado para los protagonistas, un supuesto y no se la busca llenar de sentido, se la vive como una desgracia que les toco por azar. En **EyL** hay una sola insinuación, muy vaga, a la militancia de los padres de Eva cuando, durante la cena de Navidad, su tío y dos invitadas más (asumimos que todos ellos eran compañeros de militancia), le cuentan que repartían volantes en las fabricas y escapaban de las redadas policiales, pero no se habla de pertenencia a una agrupación. En un momento de esa misma escena, una de las invitadas habla de “nuestra lucha”, y de quienes la compartían como “compañeros” y lo hace desde un lado romántico, señalando que el deseo de un futuro mejor y el compromiso en la lucha, unía parejas y a todos en un clima de compañerismo.

Pero no todo esta perdido y Adorno en su libro “Teoría estética” nos deja asomarnos a la categoría central de resistencia a la industria cultural: el arte autónomo. Para Adorno, el arte tiene un doble carácter. Por un lado, es un producto social *“porque extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas”* en las que emerge. Y a la vez es antisocial y autónomo, se impone sus propias reglas de formación y por ello, no le lleva tranquilidad a la sociedad sino que la cuestiona, la interroga, la hace sentir incomoda. (Adorno, 1983: Pág. 11).

Entonces, el arte no debe tener una función, y en última instancia, su función es la crítica y pero jamás el entretenimiento. En la sociedad en la que vivimos donde impera el capital, arte y entretenimiento entran en tensión, porque es imposible pensar una producción social que no cumpla una función, que no sirva para algo, lo que sea. Si alguien va invertir tiempo y dinero en escribir un libro o realizar una película, tiene que tener una finalidad, aunque sea entretener o distraer.

Pero el arte no es un medio de escapar de la realidad, de reconciliarnos con ella, en el sentido de asumirla tal como es y como se nos presenta. En palabras de Adorno *“los clichés del resplandor de reconciliación que el arte hace irradiar sobre la realidad son repulsivos; constituyen la parodia de un concepto del arte, un tanto enfático, por medio de una idea que procede del arsenal burgués y lo sitúan entre las instituciones dominicales destinadas a derramar sus consuelos”* (Adorno, 1983: Pág. 10). Esto no quiere decir que el arte se autonomiza solo cuando es un tormentoso o doloroso, cuando nos hace sentir miedo, dolor o sus sola contemplación es traumática o nos martiriza.

En ese sentido podemos preguntarnos que “grado” de autonomía logran estas obras y respecto de qué. Sostengo que las películas que aquí analizamos no salen de la lógica de la industria cultural porque no logran (y diría, no buscan) ningún grado de autonomía respecto de las narrativas de los organismos de derechos humanos y del lenguaje jurídico y del derecho positivo. Veamos en profundidad.



En **EyL**, como si fueran palabras mágicas, cuando el escribano le confirma que en su caso se aplica el resarcimiento económico establecido por la ley 24.411 (“ausente por desaparición forzada”), Eva asume que su padre no va a volver y deja de hablar con él. Le escribe una carta de despedida y el trauma toca su fin. Lo mismo sucede con Lola cuando el ADN afirma su origen. A partir de allí todo es claro y evidente, el camino a reintegrarse a su familia biológica esta libre. Esto mismo le sucede a Mónica en **LPP** y a Cristina en “**Cautiva**”.

A mi juicio, en “**Figli/ Hijos**” hay un detalle que la hace más interesante que las otras tres producciones. En el final de la película, fechado en el 23 de marzo de 2001, se ve a Rosa y Javier participando de un escrache de la agrupación H.I.J.O.S., una modalidad de acción propia de esta organización, que nace a mediados de la década del '90 en un contexto de signado por el indulto a los genocidas y la impunidad. Esto es interesante porque plantea un modo de hacer justicia que sale de la idea del derecho positivo y el lenguaje jurídico<sup>7</sup>. Como lo dice una de las canciones que se cantaban en esas acciones, “*si no hay justicia, habrá escrache popular*”.

## **5. Los dilemas de la Reproductibilidad técnica.**

Por último, nos detendremos en la circulación y recepción de estas obras, y reflexionaremos sobre su lugar en la transmisión intergeneracional de la memoria.

En “*La Obra de Arte en la época de la Reproductibilidad técnica*”<sup>8</sup> Benjamin nos dice que los modos de percepción sensorial (la sensibilidad) y su organización expresan las relaciones sociales, es decir, que están condicionados históricamente (Benjamin, 1979: Pág. 24). En sintonía con ello, en “*El Narrador*”, un ensayo publicado en 1938, postula que el arte de la narración, entendida como la facultad de humana de intercambiar experiencias, entra en decadencia porque la experiencia en si misma se halla en peligro de extinguirse. Entendiendo a la experiencia como la apropiación de contenidos que se pueden comunicar, lo que está en peligro de desaparición es la experiencia en si misma y no un modo de ella porque, como ya lo desarrollamos, con el despliegue técnico las relaciones entre los hombres y de estos con el mundo están mediadas por objetos, se vuelven indirectas y por lo tanto, imposibles de apropiar. La narración, desde esta perspectiva, es entendida como una forma artesanal de comunicación- y por lo tanto como un hacer, como una forma de praxis -que tiene las siguientes características:

- Potencia la creación de forma ilimitada. Cada uno que narre la historia, en cada evocación que haga, algo aportara a la historia misma porque incluirá en su narración su propia experiencia con ella. La narración no se desgasta, siempre se puede incluir y descubrir algo nuevo.

---

<sup>7</sup> Profundizar en estos temas excede con creces los objetivos de este trabajo. Aquí solo esbozamos unas ideas que parten de los desarrollos de Benjamin en sus ensayos “*Para una crítica de la violencia*” y “*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*”.

<sup>8</sup> En adelante *O.A.E.R.T.*

- Tiene una utilidad. Nos da consejos, es decir, se nos trasmite una experiencia con el fin de orientarnos o guiarnos, no de darnos soluciones o respuestas.
- Requiere una posición mental y corporal determinada, hoy diríamos “relajada”, que favorezca la escucha desinteresada ante la historia que nos están narrando. Así, quedará impresa en nuestra memoria, puesto que esta no obedece a nuestra voluntad

¿Es posible pensar que la técnica esté al servicio de la narración? Tal como lo señala Pablo Oyarzún, Benjamin da dos respuestas diferentes en estos dos ensayos. En *O.A.E.R.T.*, publicado en 1936, dirá que es posible, pese a la destrucción del aura<sup>9</sup> de la obra de arte. La técnica puede ser utilizada en el proceso de politización del arte, proceso que debe llevar adelante la izquierda frente a la estatización de la política desplegada por los fascismos europeos. Si se explota su potencial democratizador y la difusión a gran escala que la técnica permite, la experiencia de los sujetos se movilizara en una búsqueda de sentido permanente, a ser protagonistas de sus propias historias. Los medios técnicos permiten democratizar no solo la recepción sino la producción misma, y hoy eso es aun más evidente. Cualquier persona puede tomar fotografías, grabar sus canciones e incluso hacer una película. Ya no es necesario ser un genio dotado o tener un mecenas, basta tener una computadora, incluso basta un celular.

Pero en “*El Narrador*”, publicado 2 años después, tiene un “*matiz nostálgico*” (Oyarzún, 2008: Págs. 19-22). Para que la narración sea tal es necesaria la presencia directa del otro, por ello en este ensayo Benjamin entiende que la técnica solo tiene efectos negativos para la narración, por el carácter aurático de la misma. Necesita el “aquí” y “ahora” del narrador, de allí proviene su autoridad.

Dicho esto, comprendemos que los films que aquí analizamos se reduce a otro intento más de estetizar la política, ya que transforma la experiencia histórica de los sujetos en un espectáculo que es contemplado a distancia, y que una vez que finaliza, no nos produce inquietudes, tenemos la seguridad de que cada uno tiene lo que se merece. Como veíamos en los dos apartados anteriores, todo esta organizado en categorías, los apropiadores son los malos que terminan repudiados y solos, las familias biológicas los buenos, la joven apropiada recupera su identidad, se integra a la familia que tanto la había buscado e incluso deja de utilizar el nombre que sus apropiadores le dieron y comienzan a ser llamados con el nombre que sus padres eligieron (Mónica pasa a ser Diana; Cristina, Sofía y Lola, Eva).

Quizá la única película que nos deja un espacio para preguntarnos que fue lo que pasó es **F/H**. Si bien el ADN es negativo, por tanto Javier no es el hermano que gemelo que Rosa busca, éste comienza a dudar sobre su identidad por

---

<sup>9</sup> Si bien el concepto de Aura es central en la obra de Benjamin, aquí lo dejaremos de lado porque excede nuestro interés. El aura de la obra es una experiencia estética que se produce al entrar en contacto con el original, en tanto presencia única e irrepetible. Benjamin dice que es como experimentar una lejanía en la más próxima cercanía. La reproductibilidad técnica lo que atrofia es el aura de la obra.

que Rosa le cuenta que existen pruebas de que su padre, el Teniente Ramos, integraba el aparato represivo y está involucrado en casos de apropiación de menores. Al final, vemos que Javier se distancia cada vez más de sus padres (posibles apropiadores). No sabemos si él se sometió a otro examen de ADN y encontró a su familia biológica, o si efectivamente era hijo del matrimonio Ramos pero el hecho de que su padre haya sido un represor es lo que lo alejó de su familia (hipótesis poco probable, porque al principio vemos que su madre evita contarle sobre su embarazo y que se fueron abruptamente de Argentina, como sucede en **LPP**). Pero en la última escena, como ya mencionábamos, ambos jóvenes están participando de un escrache organizado por H.I.J.O.S. en Buenos Aires.

Por ello mismo fracasan como intentos narrativos en un sentido benjaminiano. Y no solo por la mediación técnica entre el receptor y la historia, sino también porque es imposible apropiarnos de una historia que se nos transmite de forma cerrada, sin lugar para que hagamos nuestra propia interpretación, para que imprimamos nuestra huella en ella. Los finales quedan sugeridos, pero no abiertos. Llegado el fin, nada nos suscita ni asombro ni reflexión (Benjamin, 2008: Pág. 70). No nos da elementos para imaginar cómo fue el proceso por el cual Lola y Mónica se integraron a sus familias biológicas ni si cortaron las relaciones con sus padres adoptivos. Suponemos que se alejaron de aquellos que les “mintieron” y las “arrancaron su verdadera familia”, nada nos sugiere lo contrario ni nos hace dudar de estas especulaciones.

## **6. Conclusión.**

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

*Pensar no es construir catedrales o componer sinfonías. La sinfonía, si la hay, el lector debe crearla en sus propios oídos”*

**Cornelius Castoriadis - La institución Imaginaria de la Sociedad.**

Este trabajo comenzó a gestarse a partir de una serie de entrevistas realizadas en 2011 a estudiantes secundarios, en el marco de un proyecto de investigación cuyo objetivo era acceder a las representaciones sociales que estos jóvenes elaboraron en torno a los procesos de violencia política y dictadura del pasado argentino reciente. Cuando les preguntábamos cómo conocieron estos temas, cómo se aproximaron, ellos mencionaban películas que vieron por su cuenta o fueron proyectadas en el marco de actividades conmemorativas realizadas por la escuela<sup>10</sup>. Eso me hizo cuestionarme sobre las narrativas y representaciones que las películas sobre estas temáticas cristalizan, ya que claramente tiene un lugar central en la transmisión de la experiencia y efectos del genocidio perpetrado en Argentina.

En ese sentido, es llamativo la repetición acrítica de elementos de la “teoría de los dos demonios” y de la narrativa humanitaria de los organismos de los derechos humanos en las películas que aquí analizamos. Como ya

---

<sup>10</sup> La más mencionada (en una muestra de 22 estudiantes secundarios de 4 escuelas porteñas) además de “La noche de los lápices”, fue “Crónica de una fuga”.

mencionamos, no hay explicaciones a porque desaparecieron los padres de los protagonistas, y las referencias a la militancia de izquierda en la década de los '70 es muy vaga y con un tinte heroico.

Podemos decir que las producciones cinematográficas entorno a los modos de procesamiento de la desaparición forzada y sus efectos -en el caso particular que aquí analizamos, como gestionan esto la generación de los hijos - constituyen intentos de hacer catarsis individualmente, de exponer la situación vivida e intentar superarla pero en palabras de Adorno, *“la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad. En ésta el lugar del arte es incierto”* (Adorno, 1983: Pág.9). La elaboración individual de ese trauma entra en tensión con la liberación de la totalidad de la sociedad y el lugar que ocupa la expresión artística en este segundo proceso es incierto. Incluso, podemos decir, contraproducente.

Aquí no nos interesa dar una receta para producir una obra de arte autónomo, en este caso una película sobre la recuperación de la identidad. Eso sería mal interpretar los desarrollos de Adorno, porque si entendemos el arte autónomo como una categoría este dejaría de ser tal e ingresaría en la lógica de la industria cultural. Adorno y Horkheimer en *“Dialéctica del iluminismo”*, afirman que el uso instrumental *“no es causa de una ley de desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino de su función en la economía actual”* (Adorno, Horkheimer; Pág. 148). Las cosas no funcionan solas, somos los sujetos quienes las hacemos funcionar. Quizás sea hora de pensar un uso ético (y por ello, justo) de la técnica<sup>11</sup>.

Recordemos que la dialéctica hegeliana se despliega en tres momentos: afirmación, negación y la negación de la negación, siendo esta última la instancia superadora. Si la teoría crítica constituye la negación de un modo de relación arte-sociedad, la negación de la negación corre por nuestra cuenta. Y así haremos justicia.

### **Bibliografía.**

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Orbis.

---

<sup>11</sup> Ético y justo en el sentido en que Derrida lo trabaja. Es decir, basado en un principio de responsabilidad por el otro. (Derrida, 2003: Pág. 17).

- Adorno, T., Horkheimer, M. (1994). “La industria cultural” en Adorno, T., Horkheimer, M. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Benjamin, W. (1979). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en Benjamin, W. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Castoriadis, C. (2010). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Derrida, J. (2003). “Exordio” e “Inyunciones de Marx” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ed. Trilce.
- Oliveiras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.
- Oyarzun, P. (2008). “Introducción” en Benjamin, W. *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Vega Martínez, M. (1999). “La desaparición: irrupción y clivaje” en Sautu, R. (comp.) *El método biográfico. La reconstrucción de la memoria de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano – Universidad de Belgrano.