

Narraciones del pasado: entre el documental y el testimonio. A propósito de Los Rubios y de Papá Iván.

Paula Rodríguez Marino.

Cita:

Paula Rodríguez Marino (2004). *Narraciones del pasado: entre el documental y el testimonio. A propósito de Los Rubios y de Papá Iván. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/481>

NARRACIONES DEL PASADO: ENTRE EL DOCUMENTAL Y EL TESTIMONIO. A PROPÓSITO DE *LOS RUBIOS* Y DE *PAPÁ IVÁN**

Paula Rodríguez Marino

Magíster en Comunicación e Información (UFRGS)

Facultad de Ciencias Sociales- Instituto Gino Germani- Universidad de Buenos
Aires

prmarino@uolsinetis.com.ar

Abstract: Este trabajo se propone analizar las estrategias de la narración cinematográfica de la desaparición y la militancia en dos filmes: *Los rubios* y *Papá Iván*. Los filmes son espacios simbólicos para el análisis de los mecanismos de recuerdo y rememoración, en la medida en que el cine puede representar en imágenes los olvidos, silencios y reelaboraciones de las formas narrativas como de las no narrativas – o traumáticas. Se abordará el problema de las posibilidades de narrar las consecuencias de la violencia política estatal en los cruces entre los géneros del documental y los testimonios.

Filmes, testimonio y memoria

Los rubios y *Papá Iván* se sitúan en una zona de ambigüedad entre la ficción, el documental y el testimonio que revelará las estrategias de las estrategias de la representación de experiencias de extrema violencia política. Los filmes a través de las narraciones del pasado pueden explicitar las estrategias de representación que tienen circulación social y reaparecen en el cine. Las estrategias de la representación de la memoria como narraciones del pasado

constituirían así formas de nombrar los temas y los objetos, a partir de las posibilidades otorgadas por los marcos sociales e interpretativos disponibles. Los sentidos de la narración involucran disputas políticas y luchas simbólicas por el poder 'estético' entre agentes sociales y producciones culturales. Las estrategias de la representación habilitarán unos recorridos de la memoria obliterando otros, permitiendo la aparición en ciertos momentos históricos de estrategias que imponen nuevas preguntas y cuestionamientos.

Se considerará a los filmes y al cine como espacios públicos de narración del pasado y de inscripción de los "trabajos de la memoria" (Jelin, 2002^a). Los marcos interpretativos también son condiciones de producción de los filmes y de las estrategias de la representación artísticas o mediáticas. Estas estrategias se insertan en campos de luchas tanto políticas como simbólicas, más amplios, como por ejemplo las llevadas a cabo por los organismos de derechos humanos.

Los filmes son manifestaciones del discurso social conformadas por estructuras discursivas y a través de ellas se puede abordar el interjuego entre lo personal y lo social, lo subjetivo y las prácticas sociales (Portelli, 1997: 82). Estas manifestaciones están vinculadas a la acción de agentes sociales y a una variedad de demandas sociales sobre las consecuencias de la violencia política desde 1976.

Los rubios y *Papá Iván* problematizan las categorías de género, de identidad, de marco familiar y generacional de la memoria. El análisis sobre el documental y el testimonio, guiará las articulaciones de las formas elegidas para narrar el pasado y las posibilidades de representarlo. En ese sentido, los filmes iluminarán la lectura como espacios para la *anamnesis* (Loraux, 1989).

De esta forma, el cine permitirá dar cuenta de formas de subjetivación de las narraciones sobre el pasado (1999: 24-25) pero sin dejar de considerar que toda situación histórica remite a una referencia objetiva (LaCapra, 2001: 194; 205). Desde el momento en que un relato se hace público las formas de subjetivación algunos aspectos de esas narraciones de la memoria vuelven a objetivarse.

Documental cinematográfico y los problemas de la representación

El cine documental ha estado asociado desde sus inicios a su valor informativo y pedagógico porque “evita la ficción a favor del material no manipulado” (Kracauer, 1989:246) y así reforzaría la concepción del cine como registro de la realidad. El uso de testimonios en el cine documental, también ha sido uno de sus rasgos clásicos, así como la utilización de un narrador a través de la *voz en off*. El documental ha sido caracterizado, también, como cine no argumental porque desconocería las ‘pasiones particulares’ que son relatadas por los argumentos (Kracauer, 1989: 247)

Desde la década de 1930 el documental ha pretendido despegarse de los principios realistas de la representaciónⁱ. Pueden diferenciarse, esquemáticamente, dos tipos de documentales: el ‘expositivo’ u ‘objetivo’ – en términos de Nichols (1997)- que destaca la persuasión como objetivo a cumplir y pretende mostrar una mirada ‘objetiva’ de la historia y el “documental subjetivo” o “interactivo” que concibe al filme como testigo, actor y provocador (*Idem*). El “documental subjetivo” desafía a la tradición del documental expositivo y a la ilusión de transparencia del Modo de Representación Institucional (Burch, 1995)ⁱⁱ. Estos aspectos serán explorados en el análisis de *Los rubios* y de *Papá Iván*. Se analizan las diferentes estrategias formales,

narrativas y estéticas que fracturan el “efecto diegético” (Burch, 1995: 245; 256) que tiene como objetivo reintroducir el distanciamiento entre el espectador y la representación. En el caso de *Los rubios* entre quiénes producen el testimonio de otros, quiénes testimonian y quiénes observan, en *Papá Iván* apunta a provocar “identificación” entre quién observa el acto de testimoniar y quién produce el testimonio de otros.

La utilización de la autobiografía y de la biografía son recursos frecuentes en la narración documental, así como, la inclusión de la voz de los sujetos de la autobiografía a través de una *voz en off* (Kuhn, 1991: 160-162) como en *Papá Iván*.

Los rubios y *Papá Iván* se caracterizan por: subvertir las estrategias dominantes de la representación realista, no se borran los mecanismos de significación del filme - como los códigos de la narración- y se tiende a quebrar una relación entre el filme y el espectador basada en la identificación o en el auto-reconocimiento, los problemas planteados por la narración no se resuelven en el final del relato (*Idem*). Más adelante expondremos cómo varios de estos mecanismos están presentes en los dos filmes a analizar.

La relación entre el documental y el testimonio en los relatos del pasado ha sido ampliamente trabajada a partir del análisis del filme *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) y al menos podemos diferenciar dos perspectivas: una que tiende a realzar el “Modo de Representacional Institucional” (MRI) (Burch, 1995) y otra que hace hincapié en la *performance* y los aspectos cognitivos de la re-presentación (Felman, 2001) ⁱⁱⁱ. A pesar de las diferencias entre las dos perspectivas, los ejes del debate son en ambas: la posibilidad de la representación cinematográfica de las experiencias dolorosas y sus

implicaciones éticas, así como la relación entre la narración cinematográfica y la transmisión de memorias.

Establecer vínculos entre documental y testimonio implica cuestionar la “ilusión referencial” del cine, del testimonio asociado a una verdad única y del documental como el género que evita la manipulación de imágenes. También reintroduce el problema del realismo cinematográfico que, sin embargo, siempre supone esta ruptura con la referencialidad. Por ello, la adopción de una estrategia realista en la representación de la violencia política, no constituye una limitación en sí misma. Parte del problema de la representación del pasado doloroso aparece ligado a las prohibiciones que fundan la tragedia griega y la ficción y que se sustentan en una prohibición de la *mimesis* (Loraux 1989; 1997). El filme *Los Rubios* expone las dificultades de integrar “silencios necesarios” y “olvidos evasivos”^{iv} en un relato unificado y con consistencia interna, mientras que *Papá Iván* deja en evidencia, sin pretenderlo, los límites de esta integración. Las “prohibiciones para reintroducir los males sufridos en la memoria” están presentes en estos filmes.

Testimonios: modalidades y posiciones

En el acto de dar testimonio pueden diferenciarse modalidades y posiciones: los relatos objetivos y generales que siguen la explicación de los hechos, reflexiones que buscan un sentido general de la experiencia vivida y los que intentan hacer visible una narración subjetivada de la experiencia, la autobiografía se relata ‘en nombre propio’ evitando los sentidos generales (Pollak y Heinich, 1986: 21).

En el caso del documental, el testimonio se erigió como tal en el cine argentino durante la década de '90 por la adopción de la palabra militante^v. En el filme

Los rubios, a diferencia de *Papá Iván*, se demuestran sus límites. La posibilidad de narrar la experiencia de extrema violencia política está marcada por dejar atrás una parte del pasado y, al mismo tiempo, por acercarse desde el presente al pasado pero de forma distanciada que permite reconstruir la identidad (Jelin, 2002^a: 95). Diferenciarse del pasado resulta difícil en resulta difícil en *Papá Iván* mientras que en *Los rubios* se insiste en pensar el pasado a a partir del presente, evidente en el desdoblamiento de Albertina Carri y en la especularidad del film que funciona como un backstage de sí mismo.

Entre las posiciones para testimoniar pueden reconocerse tres niveles en relación a la experiencia – referidas a la *Shoah* pero iluminadoras para otras situaciones-: el de ser testigo de la experiencia; ser testigo del testimonio de otro y ser testigo del proceso mismo del testimonio (Laub: 1992: 76). Estas posiciones también se vinculan a las posibilidades de testimoniar de cada trayectoria subjetiva. Entre quiénes escuchan y, en *Papá Iván* y *Los rubios*, también entre quiénes narran, las nuevas generaciones interrogan y cuestionan las interpretaciones y los sobrentendidos de generaciones anteriores.

Para el análisis de los testimonios cinematográficos, las posiciones de ‘ser testigo de la experiencia del testimonio’ involucran a las audiencias y a las directoras. A estas como productoras de su propio testimonio mediado por el acto de testimoniar de otros. Esta estrategia de narrar a través de “otros” ha sido más empleada en los testimonios de mujeres (Jelin: 2002^a: 111). En la generación de hijas de detenidos-desaparecidos adquiere una dimensión particular que remite a los relatos de la infancia, en *Papá Iván* a través de los relatos de otros y en *Los rubios* intercalándolos con los propios.

Antecedentes de representación cinematográfica de la violencia política

Algunos de los principios que agrupan a los filmes producidos y estrenados durante la década de '90 son: el rechazo por la sobreactuación concebida como un rasgo prototípico del cine argentino, los intentos por estructurar narrativas no lineales, la autorreferencialidad de los filmes, las estrategias estéticas que revelan una concepción ascética y despojada de la imagen y una declarada preferencia por la autogestión de los proyectos audiovisuales (Peña, 2003). Estos son algunos de los rasgos que *Los rubios* y *Papá Iván* comparten con otras producciones nacionales del período.

Las consecuencias de la violencia política en el cine documental, tendrían como primer antecedente, al documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría realizado en 1986 y uno de los primeros en utilizar la zona de ambigüedad entre el documental y la ficción (Didier, 2002: 89) Otro filme, aunque de ficción, que marca un hito en el tratamiento de la desaparición de personas es *Buenos Aires Viceversa* dirigido por Alejandro Agresti y realizado en 1996, que destaca el impacto de la desaparición forzada en las vivencias de los hijos durante de la década del '90.

En el nivel temático y en el del tratamiento formal, *Los rubios* y *Papá Iván* se oponen, por un lado, a la explicitación pedagógica de otros filmes como *La historia oficial* de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* de Héctor Olivera. De esta forma, se distancian de los filmes que durante los años '80 privilegiaban las diferentes versiones oficiales y legitimadas sobre la lucha armada.

Apartarse de esta referencia es una de las estrategias de representación de la violencia política que se continuarían en filmes durante la década de '90^{vi}.

Entre los filmes sobre la representación de la desaparición de personas (*H*) *Historias Cotidianas* (2003) de Andrés Habegger es el primer filme sobre hijos

de detenidos-desparecidos realizado por uno de ellos. Este filme retoma los principios del documental realista clásico para escenificar los testimonios subjetivados de los hijos. Este filme como *Papá Iván* no asume estrategias cercanas al *verismo* ni tampoco refuerza “la ilusión referencial” ni el “efecto diegético” (Burch, 1995). Sin embargo, *(H) Historias Cotidianas* como *Papá Iván* no quiebra la noción misma de testimonio objetivado como sucede en *Los rubios*. *Los rubios* se ubica con mayor precisión dentro del “documental subjetivo” o “interactivo” (Didier, op.cit.: 84)^{vii}.

A pesar de algunas diferencias temáticas y formales, buena parte de los filmes realizados y estrenados a partir de 1995 por una nueva generación de directores de cine argentino, comparten entre sí la reflexión sobre la identidad, más allá de sus diferencias en el tratamiento estético, de la puesta en escena, de la elección temática y del desarrollo argumental. Algunos de esos filmes hacen visibles a través de la representación las luchas y conflictos en la construcción de memorias encontradas, algunas oficializadas y legitimadas, otras impugnadoras o poco complacientes. También son vehículo de memoraciones^{viii} y de representaciones de la memoria, vacilantes e inciertas pero que insisten en la búsqueda de interpretaciones, de otras verdades.

Las declaraciones de Scilingo, las conmemoraciones por los diez años de los juicios a los comandantes, el 20° aniversario del 26 de marzo y el proceso de reinstalación del tema de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura forman parte de los marcos interpretativos de *Papá Iván* y *Los rubios*. Desde 1998 – aproximadamente- nuevas estrategias de los organismos de derechos humanos combinan las iniciativas de estos organismos con actores estatales.

Aparecen en la escena pública filmes que utilizan estrategias disímiles para narrar la dictadura y sus consecuencias: algunos, como *Los rubios*, cuestionan la legitimidad del registro verista para la representación cinematográfica, una estrategia de la representación de la memoria instigadora e incisiva. Otros, como *Botín de Guerra* (2000) y *Cazadores de Utopías* de David Blaustein (1996) se apoyan en la veracidad del testimonio y siguen las reglas más clásicas del documental. Filmes como *Los rubios* y *Papá* son ejemplos del primer tipo de estrategia: utilizan el montaje para representar los olvidos y rememoraciones, la ruptura en la continuidad del relato permite mostrar las diferentes capas de la memoria.

El documental entre la ficción y el testimonio

Si el cine es un arte que llama a testimoniar entonces no sólo también podría tomar la perspectiva del testigo, posibilita diferentes *performances* del acto de ver (Felman, 2000: 31-32) En *Los rubios* y en *Papá Iván*, de forma diferente, las dimensiones del testimonial y del documental se entrecruzan con la posibilidad –determinada histórica y socialmente- de testimoniar de una generación, la de hijos de los detenidos-desaparecidos.

Tanto en *Los rubios* como en *Papá Iván* las características formales del relato fílmico son autorreferenciales, el filme reflexiona sobre sus propias condiciones de representación. Lo hace en dos sentidos: el primero, sobre las posibilidades del cine o de cualquier soporte audiovisual como forma de narrar y representar y, en un segundo sentido, sobre la ruptura con el verismo al que estaba atados el documental y los testimonios cinematográficos como lugar de “verdad” de la memoria.

Algunas diferencias pueden señalarse sobre el tratamiento otorgado a los testimonios en los dos filmes: mientras que en *Papá Iván*, los testimonios operan como “un *flashback*, del viaje en tiempos de otros” (Amado, op.cit.: 143) en *Los rubios* se articularían, finalmente, como un *flashforward*, desde el presente de Albertina Carri, los testimonios se incluyen en su avance hacia el futuro. Puede advertirse que en *Papá Iván* y en *Los rubios* el presente y el futuro son los que permiten las interrogaciones sobre el pasado y sus representaciones. La relación del tiempo con la memoria ha sido caracterizada como espacialidad porque en la memoria coexisten diferentes temporalidades, así como, en los filmes hay dos espacios: el del relato y el de la narración. En *Los rubios* y en *Papá Iván*, las palabras y los relatos testimoniales se contradicen con las utilizaciones de las imágenes. Algunas, como en *Papá Iván*, reconstruyen la heroicidad de la generación de los padres pero María Inés Roqué –con su *voz en off* y en el cuadro- impone preguntas que no pueden responderse, las narraciones del espacio privado no se reconstruyen por los relatos del espacio público. Las declaraciones de Albertina Carri- en cámara- en *Los rubios* reafirman una distancia mayor con la visión heroica de la militancia y la incorporan como directora de cine y no sólo como hija al espacio público.

El desdoblamiento entre imágenes y la historia que relatan pone en entredicho los principios de la representación^{ix} cinematográfica pero también a la “fidelidad” del testimonio. A través de esta oposición se presenta en *Los rubios* el conflicto entre la necesidad de testimoniar de la “generación de los compañeros” y la “generación de los hijos”.

En los filmes *Los rubios* y *Papá Iván* la estrategia de representación se articula en primera persona, sea ficcionalizada en *Los rubios* o a través de la autora-narradora como en *Papá Iván*, que tensiona la “ilusión” autobiográfica”. El lugar de enunciación en *Papá Iván* es el del quiebre por la búsqueda infructuosa y en *Los rubios* el de la imposibilidad de sostener la ilusión referencial. Este filme devela los mecanismos de su construcción y los límites entre el documental y la ficción.

La utilización de la primera persona refuerza la ambigüedad entre el documental y el testimonial y contradice la objetividad del relato *en off* propio del cine clásico. Las voces de María Inés Roqué y de Albertina Carri, funcionan como esbozos, señalamientos, aseveraciones y dudas, a modo de un diario personal que vinculan los aspectos subjetivos y los marcos sociales de la rememoración (Portelli, 1997: 83). El “diario cinematográfico” sería una forma de relatar ‘indirecta’ y que en estos filmes está vinculada a la identidad de género. De esta forma entendemos la especularidad de la filmación que hace Carri y el desdoblamiento entre Carri interpretada por sí misma y Carri representada por Couceyro. Las declaraciones de María Inés Roqué en *Papá Iván* (*en off* y en el cuadro) sobre la inadecuación entre los testimonios y sus expectativas de reconstruir parte de su historia personal y familiar nos enfrentan a la intimidad incómoda de un género híbrido entre el diario de viaje y el diario personal. Lo mismo sucede con la lectura de las cartas de su padre y su llanto casi fuera del cuadro.

La vinculación entre la memoria personal y la memoria social en *Papá Iván* es la de “identidades privadas en ‘estado de memoria’ ” (Amado, 2001: 139) Esa narrativa subjetivada incorpora desde el inicio a las audiencias, *Los rubios*

apela al distanciamiento y *Papá Iván* a ser testigos de una imposibilidad. En el mismo proceso de filmar los testimonios de otros y los propios nos hacen *espectadores-testigos* del proceso de producción del testimonio (Laub, 1992: 76). En *Papá Iván* y en *Los rubios* a este lugar de escucha se suma el marco generacional –como *Cazadores de utopías* suponía un diálogo intra-generacional- en la producción del testimonio. Hay algo más aquí que trabajo de duelo (Freud, 1979 [1917]), formas de transmisión de narraciones del pasado.

En la puesta en escena del testimonio el filme se transforma, también, testimonio. En esta dimensión *Los rubios* y *Papá Iván* pretenden colocar a las audiencias en el lugar de un interlocutor como “‘alteridad’ en diálogo” (Jelin, op.cit.: 86), que interrogue, cuestione y confronte las aseveraciones del filme. Al establecer este vínculo con las audiencias se refuerza la ruptura con la “ilusión autobiográfica” en *Los rubios* – no conoceremos a los padres de Albertina Carri ni a ella- y con la “ilusión referencial” en *Papá Iván*- no hay forma de reponer quién o cómo fue Iván Roqué como padre.

El filme *Los rubios* parte de la imposibilidad de esa reconstrucción mientras que en *Papá Iván* observación es posible al final: “pensé que esta película iba a ser como una tumba” dice María Inés Roqué. El “trabajo de duelo” en *Papá Iván* y el “trabajo de memoria” en *Los rubios* es el de una generación sobre la violencia política y el de hijas sobre la desaparición de sus padres y madre. La ausencia no puede ser restituida, la presencia es fragmentaria e incompleta. La representación que Carri hace de su propia generación reitera el desafío: el equipo de filmación y la directora se alejan con pelucas rubias por el *campito* con la canción *Influencia* de Charly García. María Inés Roqué en *Papá Iván*

intenta otro tipo de acercamiento hacia la generación de sus padres remarcando su soledad y su posición en términos personales antes que familiares. Finalmente, los fragmentos incompletos son intolerables.

La estrategia narrativa elegida en *Los rubios* – no podemos hablar de un género- navega entre la ficción y el documental y en *Papá Iván* entre el diario autobiográfico y el documental. Son estrategias de representación de la violencia política y de la desaparición que forman parte del imperativo por *marcar* el lugar de enunciación que acompaña a la desaparición, el de las hijas y su diferencia con el de los padres. “En la Argentina contemporánea, desaparecido ha pasado a ‘existir’ como una noción de persona que, por haber surgido de un estado de terror impensable es, hasta el presente, esencialmente paradójica. La sola enunciación obliga a realizar un pasaje desde los ’70 hasta la actualidad y a mapear la posición de quien la emite” (Catela, op.cit.: 157).

La memoria airada

El rechazo a las memorias oficializadas en *Los rubios* y en *Papá Iván* exponen la dificultad del “no olvido” como prescripción y de su traslación a “no tendré resentimiento” (Loraux, 1989: 49). No debe ponerse en escena la declaración del sobrino de Albertina Carri: “cuando sepa quiénes mataron a los padres de mi mamá, los voy a matar” porque quebraría el “acuerdo” en torno del cual la sociedad se instituye como tal. La memoria que se asocia a la querrela (Loraux, 1989: 50) podría suponer el quiebre de la constitución de la ciudadanía como identidad compartida.

Lo que reaparece en *Los rubios* como en *Papá Iván* es la pregunta por los límites entre las esferas de lo público y lo privado, la lógica del parentesco y la lógica del Estado, un movimiento que queda instaurado desde la fundación de

la tragedia y de la ficción (Loraux, op.cit.). La representación del duelo desde Antígona^x y Electra está ligada a la aparición de las mujeres en el espacio público. Son precisamente las mujeres en duelo las que amenazarían el pacto que funda la ciudadanía. Esta es la “memoria airada”, plena de ira, es la concepción de la memoria representada en *Papá Iván*.

Los rubios y *Papá Iván*, también, pueden ser leídos como trabajo de *anamnesis* (Loraux, 1989: 50), volver a incluir en la memoria los “propios males”, los acontecimientos sufridos. Es la decisión de excluir a estos acontecimientos traumáticos lo que funda la tragedia griega (Loraux, op.cit.: 29). Los trágicos evitarán los argumentos muy actuales excepto que ese presente haga referencia a otros^{xi}.

Sin embargo, la memoria como querella la identifica con el recuerdo y la opone al olvido, sin entender el trabajo de la memoria como constituido por el olvido^{xii}, por la reinterpretación y la reelaboración del pasado realizada desde el presente y no es ese el caso de *Los rubios*.

La memoria “airada” - opuesta a la *anamnesis*- se identifica con la querella y mantiene el pasado en el presente como Antígona y Electra, plantea una resistencia a la ley, al pacto ciudadano y convive con la exigencia del “no olvido” y del olvido. El “no olvido”, “lo inolvidadizo” estaría siempre acompañado por su borradura (Loraux, 1989). La “memoria airada” surge en la medida en que se percibe o que hay una prohibición sobre la memoria. En el caso de la memoria sobre la violencia política las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida suponen las exclusiones de la lógica política, “oponiendo” el olvido a la memoria. Para ser iguales en términos civiles, no recordaremos las querellas internas: entre el barrio obrero y los militantes o entre los hombres militantes y

las mujeres no militantes. La ley existe para delimitar el duelo (Loraux, 1997: 19).

La memoria airada aparece en *Los rubios*: el deseo mencionado por Analía Couceyro representando a Albertina Carri y por la propia Carri “que vuelva papá, que vuelva mamá, que vuelvan papá y mamá (...) el deseo era siempre el mismo, lo estructuré en tres partes para que tuviese más fuerza”. En *Papá Iván* el reclamo de María Inés Roqué a su padre “¿qué hiciste conmigo a causa de tu guerra?!” supera a la *anamnesis*.

El no-olvido es de difícil implementación y se trata de la oposición entre la lógica de la política y la lógica del duelo (Loraux, 1989). El dolor y la ira excluidos por la lógica política reaparecen – desde la tragedia griega- en la ficción. Lo que encontramos en *Los rubios* es la transformación simbólica que supone una reinterpretación del pasado, entre la lógica política y la del duelo. En el filme *Papá Iván* se marca la oposición entre las dos lógicas y la dificultad de saldar el vacío impuesto. Los dos filmes presentan una relación tirante entre la memoria airada y la anamnesis.

María Inés Roqué y Albertina Carri rememoran desde la esfera de la vida cotidiana, aunque siempre se superponga con el ámbito público, como si no respondiesen al “límite” de la política. No son recorridos públicos y las formas de recomponer la identidad de los desaparecidos y las propias es posible, también, a partir de detalles que marcan lugares de género: la madre de Carri como pasional y la de Roqué como ejemplo de sensatez. Aparece el problema de los límites tradicionales entre los espacios públicos – la militancia y la violencia- y la esfera privada – la familia- que son reelaborados por la militancia de la madre de Carri y por la claridad de la madre de Roqué “nadie pasa a la

clandestinidad por ser la esposa de alguien”. Espacios públicos y privados exponen sus límites difusos: la política y las armas se mezclan con las tareas domésticas en el caso de la madre de Carri y para la madre de Roqué la lucha armada era equivalente al límite de la política o de su militancia.

La oposición entre la lógica femenina y la masculina en *Papá Iván* delimita los espacios y asignaciones de pertinencia de la identidad de género en términos más tradicionales, es decir, con relación a la militancia y a la lucha armada: “Tu madre siempre tuvo una imposibilidad constitutiva para la violencia” escribe Juan Julio Roqué a su hija María Inés y su madre le cuenta que “tu padre era muy buen mozo”. La misma referencia a la belleza – y a la fealdad- reaparece en los testimonios que produce Albertina Carri. La imagen de la madre Ana María Caruso, es devuelta por otra figura: “Era un guardia rojo, no...Rasputín pero parecía una Susanita, siempre con alguna de ustedes alrededor” y “no podías creer cómo te hacía la cabeza (...) con esa vocecita”^{xiii}. Las remisiones al cuerpo son centrales en los relatos sobre las mujeres desaparecidas o víctimas ‘indirectas’. Pareciera que lo humano y la posibilidad devolver esa dimensión estuviese vinculado a la percepción del cuerpo. El valor y la traición también se traducen en términos de identificación del cuerpo como indicador del género. “Rasputín” o “guardia rojo” para referirse a la madre de Carri en *Los rubios* representa la ambigüedad de la feminidad en la percepción del cuerpo de las mujeres militantes (Jelin, 2002^a: 103). La figura de Roqué en *Papá Iván* aparece feminizada por la pasividad (*Idem*) o la falta de valor, “hagan mierda a esa monta”- según el testimonio de Bonasso es lo que dijo el traidor quebrado a los militares sobre Iván Roqué. Al mismo tiempo, recupera los “atributos”

masculinos por un contra-relato “no festejo la muerte de un enemigo como ese”, habría dicho según Bonasso, también, el militar que asesinó a Carri. La reintroducción de los acontecimientos pasados (*anamnesis*) puede tener una pretensión de verdad como en *Papá Iván*. Así, no se renuncia a narrar aunque todo relato sea insuficiente, no se abandona la búsqueda de una verdad aunque se sepa inasible. Es parte de la marca del lugar de los hijos, signado siempre por la ambigüedad del reclamo de protección y la crítica que distancia de la generación anterior. Es, al mismo tiempo, “la dialéctica de la presencia y de la ausencia propia de la rememoración entendida como un reconocimiento de las huellas” (Ricoeur, 1999: 26)

El filme *Los rubios* intenta librarse del reclamo de veracidad pedido al arte (LaCapra, 2001: 188). En el filme *Papá Iván* el camino es más difícil, tal vez por el tópico que inicia la búsqueda: “mi padre murió en la guerrilla argentina en 1977 cuando yo tenía diez años. Hice esta película para tratar de conocerlo y saber cómo y dónde murió”

Para finalizar, si las mujeres fueron protagonistas de dos tipos de acciones: en la esfera pública, la creación y la actuación en los organismos de derechos humanos y la lucha por la subsistencia familiar en el espacio privado, las directoras siguen el “mandato de género” y del lazo sanguíneo. Nuevamente, aparece la relación de interdependencia entre el parentesco y el ámbito político y público^{xiv}. Maria Inés Roqué y Albertina Carri son productoras de relatos, testigos de los testimoniantes y testimoniantes ellas mismas que recuperan los tiempos y espacios subjetivos para organizar la narración del pasado (Jelin, 2002^a: 108). En esta empresa elaboran memorias que son públicas destinadas

a ser vistas/escuchadas en un ámbito como la sala de cine donde se comparte la experiencia en una pequeña comunidad momentánea.

Bibliografía citada:

AMADO, Ana. (2003) : “Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción”.

AMADO, Ana y DOMÍNGUEZ, Nora (comp.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

AMADO, Ana (2002): "Novo cinema argentino. Fábulas do mal-estar" en: *Revista Sinopse*. n. 9. São Paulo, Cinusp Paulo Emílio- USP.

AMADO, Ana. (2001): “Ficciones de la memoria (notas sobre estéticas y políticas de representación)” en: *Mora*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 7, Octubre: 138-148.

BURCH, Noel (1995): *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), Madrid, Cátedra.

CATELA, DA SILVA Ludmila. (2001): *No habrá flores en la tumba del pasado*. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos, La Plata, Ediciones Al Margen.

FÉLIX-DIDIER, Paula., et. al. (2002): “El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios” en: BERNARDES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (eds.) *NUEVO CINE ARGENTINO*. Temas, autores y estilos de una renovación, Buenos Aires, FIPRESCI- Argentina y Ediciones Tatanka, 81-92.

FELMAN, Soshana. (2002): “Una película como testigo: *Shoah* de Claude Lanzmann” en: *Revista Espacios de crítica y producción*. Dossier: Historia y memoria del Holocausto, n°26, noviembre/octubre, Buenos Aires, Secretaría de

Extensión Universitaria- Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires, octubre 30-38.

FREUD, Sigmund (1979 [1917]): "Duelo y melancolía" en: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 235-255.

JELIN, Elizabeth. (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores,

KRACAUER, Sigfried. (1989): *Teoría del cine*. La redención de la realidad física. Barcelona, Paidós.

KOHAN, M. (2004): "La apariencia celebrada". *Punto de Vista*, Buenos Aires, nº 78, abril, 24-30.

KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres*. Feminismo y cine, Madrid, Cátedra,

LACAPRA, Dominic. (2001): "Conclusion. Writing (about) Trauma" en: *Writing history, writing trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 181-219.

LAUB, Dori (1992): "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival" en: Felman, Soshana. and Laub, Dori. *Testimony*. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history, New York, Routledge, 75-92.

LORAU, Nicole (1989): "De la amnistía y su contrario" en: YERUSHALMI, Y.

LORAU, Nicole et. all. *Usos del olvido*. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2da. Edición, 27-50.

LORAU, Nicole (1997): *MOTHERS IN MOURNING*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1997.

NICHOLS, Bill. *La representación social de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

PEÑA, Fernando Martín (2003): (org.) *Generaciones 60/90*. Cine argentino independiente, Malba.

POLLAK, Michel y HEINICH, Nathalie. "Le témoignage" en: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, París, n° 62-63, junio de 1986.

PORTELLI, Alessandro (1997): *The Battle of Valle Giulia*. Oral History and The Art of Dialogue. Madison, The University of Wisconsin University Press

SARLO, Beatriz (1987): "Política, ideología y figuración literaria" en:

BALDERSTON, Daniel et al. *Ficción y Política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 30-59.

VAN ALPHEN, Ernest (1999): "Symptoms of Discursivity" en: Bal, M. , et. all (eds.) *Acts of Memory*. Cultural Recall in the Present, Hanover & London: University Press of New England, 24-38^{xv}

* Este trabajo forma parte de la tesis doctoral en curso y de la beca de investigación UBACYT integradas al Proyecto Ubacyt 2004-2007 "Cuerpo y sensibilidad en la década de '70" dirigido por la Dra. Mirta Varela en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

ⁱ El realismo en el cine, a diferencia de la literatura, ha supuesto el quiebre de las ilusiones referenciales y la puesta en escena de los procedimientos formales y narrativos de la ilusión de transparencia.

ⁱⁱ El "Modo de Representación Insitucional" puede reconocerse por: "la recreación en la pantalla de la caja perspectiva del *Quattrocento*, el dominio de los movimientos de cámara y de todo un conjunto de estrategias cuyo significado se resume en el campo-contracampo: la ausencia/presencia del espectador sujeto en el centro de mismo del proceso diegético" (Burch, 1995: 250). La cámara se asimila a la diégesis y no debe interponerse entre el espectador y el espacio diegético aún cuando pueda utilizar planos o posiciones de cámara subjetivos porque la identificación del espectador con el texto fílmico debe mantenerse por sobre otras identificaciones con los aspectos significantes del filme (Burch, op.cit.: 251-3).

ⁱⁱⁱ No pretendemos aquí adentrarnos en el debate sobre las diferentes posiciones para definir cuáles son las estrategias de la representación canónica en el cine.

^{iv} La memoria involucra huecos, algunos silencios necesarios, o bien estratégicos, olvidos algunos 'necesarios', o bien, 'evasivos', otros profundos o 'definitivos' y fracturas (Jelin, 2002^a: 17; 27; 29; 31). En *Papá Iván* los silencios necesarios aparecen en cómo sus compañeros docentes y militantes reconstruyen a Iván Roqué: la figura del militante es la privilegiada. En *Los rubios* los olvidos evasivos articula el relato de los vecinos del barrio obrero sobre la familia Carri.

^v Las narrativas militantes para relatar la violencia política en la Argentina pueden contrastarse con otros testimonios de familiares de detenidos-desaparecidos que relatan la vivencia como inexplicable o inesperada (Jelin, 2002^a: 94).

^{vi} Algunos de esos filmes ficcionales son, por ejemplo, *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999) y *Ezeiza* de Verónica Chen exhibido en 1997 en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

^{vii} A pesar de que esta distinción entre documental "objetivo" y "subjetivo" es dudosa porque privilegia la relación del filme con el referente en detrimento de los aspectos formales y narrativos, parte de la discusión suscitada por los filmes realizados por hijos de detenidos-desaparecidos retoman el debate con categorías equivalentes.

^{viii} No se tratará del recuerdo sino de la rememoración, de hacer presente lo que se ha sabido, las rememoraciones ponen en relación el presente y el futuro en relación a lo ya acontecido. El acontecimiento rememorado aparece en forma narrativa y es la forma en la que los sujetos construyen sentidos del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable. Ver RICOEUR, P. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y Olvido*. Madrid: Arrecife, 1999. Podríamos decir que, mientras la rememoración aparece en el plano de lo simbólico, la reminiscencia lo hace en el del imaginario.

^{ix} La exposición de las convenciones del relato en *Los rubios* cumple una doble función: reforzar la verosimilitud ficcional y cuestionar los límites de las formas de la representación. Este recurso tiene sus límites: al tomar la muestra de sangre para en Equipo Argentino de Antropología Forense, no hay reemplazo posible. Cf. el análisis de esta secuencia en AMADO, A. "Ficciones críticas de la memoria" en: *Revista Confines*. n° 13. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, diciembre de 2003: 55-64 y en KOHAN, M. "La apariencia celebrada". *Punto de Vista*, n° 78, abril de 2004: 24-30.

^x Para algunas autoras, como Femenías y Butler, la figura de Antígona no debe ser entendida según la interpretación filosófica tradicional que opone el espacio público al espacio privado porque esta lectura articularía una concepción tradicional y patriarcal de la familia y del parentesco que llevaría a colocarla por fuera del ámbito de la política. En su lugar proponen que Antígona cuestionaría la base misma de la *pólis* y de la ley como su fundamento formal (Femenías, 2003: 157-160). Ver FEMENÍAS, M.L. *Judith Butler: Introducción a su lectura*, Buenos Aires Catálogos, 2003.

^{xi} El desplazamiento de los "males sufridos" explica junto con la censura el rol de la ficción como ruptura con la "ilusión referencial" que fue un camino muy transitado por la narrativa argentina durante la dictadura (Sarlo, 1987). Este camino es retomado en el cine documental hacia mediados de la década de '90.

^{xii} Esta forma de narrar ha estado presente en algunos filmes de ficción realizados durante la transición democrática, por ejemplo: *Los días de junio* de Alberto Fisherman (1985).

^{xiii} La falta de identificación de los testimoniantes en *Los rubios* define el "modelo de espectador". El filme *Papá Iván* presenta en pantalla más de una vez los nombres y relación de los testimoniantes con Iván Roqué, la duda y la traición se remarcan por la repetición.

^{xiv} El parentesco y el Estado serían cada uno soporte y condición del otro aunque para mantenerse se separen (Loroux, 1997: 10; 26).