

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

Luciana Aon

Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Recibido: 27 de abril de 2011
Aprobado: 25 de septiembre de 2012

Resumen

Este artículo presenta los primeros avances en torno a 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 de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata) 2010 cuyo Plan de trabajo se planteó como nudo central de las indagaciones para la definición del Plan de Tesis del Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social-UNLP. En particular se trabajan dos ejes: los antecedentes del tema de modo que se pueda recuperar la experiencia y el trayecto de la investigadora en la construcción del objeto de estudio y la perspectiva; y una aproximación al análisis de las películas documentales que componen el corpus a partir del análisis de modalidades de representación de Hill Nichols.

Palabras Claves

Cinematografía / memoria / derechos humanos / hegemonía.

Abstract:

This article presents the first progress around the investigation “The representations of the recent past that are built in films directed by children of people who have disappeared as a result of state terrorism in the 70s” belonging to the UNLP (National University of La Plata) Initiation Grant which was proposed as the central node of the investigations for the Plan of Communication PhD at the College of Journalism and Social Communication – UNLP. Two main topics are particularly analysed in this work: the background to the subject so as to be able to build up the experience and the course followed by the researcher in the construction of subject matter and perspective; and also, an approach to the analysis of documentary films that make up the corpus from the analysis of Bill Nichols' modes of representation.

Key Words:

Cinematography / memory / human rights / hegemony.

Introducción.

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

“El viaje de la memoria es infinito, tanto o más que una película o un libro”

Albertina Carri

Este artículo presenta los primeros avances en torno a 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 cuyo Plan de trabajo se planteó como nudo central de las indagaciones para la definición del Plan de Tesis del Doctorado en Comunicación de la FPyCS-UNLP/Argentina: *qué sentidos sobre el pasado reciente, su identidad, la militancia y elecciones de sus padres instalan en las disputas por la memoria colectiva; cómo tensionan y disputan la hegemonía de otros discursos cinematográficos sobre el pasado reciente; cómo dialogan con el cine argentino contemporáneo, y si es posible hablar de una perspectiva generacional.*

Las películas que componen el corpus de este trabajo de investigación son: *Papá Iván* (María Inés Roqué [1], 2000), *Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001 [2]), *Los Rubios* (Albertina Carri [3], 2003), *M* (Nicolás Prividera [4], 2007), *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón [5], 2008) [6].

En esta investigación hablamos de memorias del pasado reciente en Argentina en tanto consideramos que la construcción de la memoria social es un proceso siempre activo e inacabado, en transformación y disputa, en el marco de una interacción social permanente. Desde la imbricación del trinomio Comunicación / Arte / Memoria investigamos el cine como un lenguaje desde donde construir relatos sobre el pasado reciente y poner en circulación memorias que se integran de manera compleja a las dinámicas sociales y políticas. Memorias que construyen sentidos; y en la dinámica propia de la comunicación en tanto producción social de sentidos, la memoria no es de una vez y para siempre: son memorias, relatos, narraciones, discursos. Y es desde el presente. Es desde hoy, desde este y cada presente histórico, político, social, cultural, económico que miramos el pasado. Hacemos memoria y ese hacer representa el acto de construcción, el acto voluntario de recordar, el cómo y qué se recuerda. Así, la memoria es un campo de batalla para la construcción de hegemonía. Qué se recuerda, cómo y también qué se olvida son políticas de memoria.

En ese sentido las memorias del autodenominado Proceso de Reorganización nacional (1976-1983) se han corporizado, en estos más de treinta años, en diferentes soportes materiales y desde ahí han producido la lucha por los

sentidos del pasado. Siguiendo a Elizabeth Jelin estamos pensando el “trabajo de memoria”(2002) en tanto proceso social para interpretar y dar sentidos al pasado desde el presente. En definitiva pensamos el cine en términos de lo que el historiador francés Pierre Nora define como un “*lugar de memoria*”(1984-1992): allí donde se fomenta la memoria, donde se elaboran visiones del pasado, y donde esas narraciones crean y recrean sus sentidos en la lucha por la hegemonía.

Indagar sobre las representaciones del pasado reciente que construyen las películas dirigidas por *hijos de desaparecidos* por el terrorismo de Estado de los años '70, implica abordar la obra de arte como un proceso de construcción social de sentido, que se instala en las memorias, siempre en conflicto. Además, en tanto la producción de sentido es histórica y social, cada tiempo tendrá sus formas de ver, entender e interpretar las historias que narran las películas en perspectiva de su presente, su pasado y futuro.

Este artículo recopila dos áreas de avances en este primer período de investigación. Por un lado, los antecedentes del tema y por otro, un primer análisis de las películas desde las modalidades de representación genérica.

Un estado de la cuestión

***“No hay memoria plena ni olvido logrado,
sino más bien diversas formaciones
que suponen un compromiso
de la memoria y del olvido”.***

Hugo Vezzetti

Para la construcción de los antecedentes del tema elegido se trabajó en general en torno a la definición de conceptos dentro del múltiple campo de estudios de la memoria y en relación a la (im)posibilidad de representar el horror; en particular se rastrearon los textos que se han dedicado a analizar las películas del corpus seleccionado. El recorrido que aquí presentamos permite reconstruir entre lo general, el debate, y el tema puesto en foco el recorrido realizado en esta primera etapa de investigación.

Se aborda el problema de las significaciones, de las memoria(s) y disputas por la hegemonía desde una perspectiva social. Así se destacan los trabajos pioneros de Maurice Halbwachs (2005 [1950]) para pensar la memoria colectiva y luego, como ya se ha citado, el libro *Los lugares de la memoria* de Pierre Nora (1984-1992) para pensar el cine como un espacio donde la memoria se encarna, construye, perdura, transforma y en ese marco situar las películas de los directores-hijos. Además, se retoman los trabajos de Tzevetan Todorov (2000) en torno a los conceptos de *memoria literal* y *memoria ejemplar*, y otros autores

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

como Andreas Huyssen (2001) y Michael Pollak (2006). En Argentina destacamos los trabajos de Pilar Calveiro (1998), Elizabeth Jelin (2002) y Hugo Vezzetti (2003). Es también importante mencionar el trabajo antropológico de Ludmila Da Silva Catela (2001).

Dentro del debate sobre la (im)posibilidad de representar el horror dos libros deben ser tenidos en cuenta: *El sitio de la mirada* del sociólogo argentino Eduardo Grüner, y *Cine de historia, cine de memoria* del español Vicente Sánchez-Biosca. Ambos investigadores se ocupan de la relación entre memoria e imagen, es decir, la representación artística del pasado traumático y recuperan la discusión planteada alrededor de la ética de las imágenes luego del Holocausto. En relación al cine nos interesa recuperar la complementación de los textos de Jacques Rivette (1961) y Serge Daney (1992) que ambos autores citan y que son referencia obligada en el campo de la crítica de cine al pensar la ética de las imágenes. En primer lugar, nos referimos al artículo “*De la abyección*” de Jacques Rivette en referencia a la película *Kapo* del italiano Gillo Pontecorvo; y en segundo lugar al posterior artículo de Serge Daney, otro crítico de los Cahiers du cinéma: “*El travelling de Kapo*”.

Por otro lado, en el complejo mapa del campo teórico, en Argentina han comenzado a aparecer algunos trabajos en

torno al eje memoria e imagen, en diversas jornadas, congresos y publicaciones periódicas. Además las películas dirigidas por *hijos de desaparecidos* han cobrado relevancia en el campo de la crítica cinematográfica y en investigaciones ligadas a los desaparecidos, la política en el cine, el Nuevo cine argentino y las representaciones/memorias del pasado reciente.

Sin embargo, si bien *Papá Iván* y *(H) historias cotidianas* son anteriores, *Los rubios* ha capitalizado todas las miradas y análisis. Debemos destacar *Los rubios, cartografía de una película* (2007) y *Análisis crítico sobre Los Rubios* (Noriega, 2009) dedicados exclusivamente a esta película. En el primer caso la propia directora emula la estructura de producción de una/su película para hacer un análisis en primera persona, descriptivo y detallado del proceso de realización. Noriega, en cambio, presenta tres aproximaciones de la puesta en imágenes del terrorismo de Estado: desde la sociedad, las víctimas, y finalmente los hijos de las víctimas hasta llegar a los directores-hijos y en especial al análisis de *Los rubios*.

Por otro lado el artículo “*La apariencia celebrada*” (Kohan, 2004), y el capítulo “*5. Posmemorias, reconstrucciones*” del libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* de Beatriz Sarlo (2005) se encargan de discutir las formas

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

en el hacer y decir de la película de Carri. Kohan critica la idea de la “*ficción de la memoria*” desarrollada en la película, la utilización y administración de los testimonios de los compañeros de militancia de los padres de la directora, la inclusión de los Playmóvil para filmar el secuestro y desaparición, y el final con las pelucas rubias. Kohan habla de omisión, descortesía, despoltización, de levedad y pose, respectivamente.

En el área específica de memoria e imagen se destaca la compilación de Claudia Feld y Jessica Stites Mor (2009) donde desde el prólogo de Andreas Huyssen se afirma la obligación de recordar y el deber de las imágenes. Ese libro incluye el artículo de Lorena Verzero quien trabajará distintos ejemplos de documental político-testimonial, analizando incluso las distintas películas dirigidas por hijos de desaparecidos. El año pasado se publicó *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* coordinado por Emilio Crenzel (2010). Sin embargo, el análisis más completo de las distintas películas de los directores-hijos está en el libro *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* de Ana Amado (2009).

Una cuestión de modos

“Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye

a la formación de la memoria colectiva”.

Bill Nichols

Las imágenes cinematográficas son instrumentos de la memoria social; son productos culturales de nuestro tiempo. El cine es siempre un arte del presente (Daney, 2004) un aquí y ahora, que vehiculiza interpretaciones para mirar y comprender la sociedad contemporánea.

Reconocemos al lenguaje artístico con su dimensión de práctica socialmente significativa. Podríamos entonces considerar que las películas nos permiten pensar el mundo en que vivimos especialmente en el género documental, lo que Nichols menciona como “el nexo entre el documental y el mundo histórico” (1997, p. 13) pero incluso al crear e imaginar otros (im)posibles.

Nichols establece una teoría del cine documental que al mismo tiempo aporta categorías para un análisis de películas documentales concretas. En este apartado consideraremos las películas documentales de los directores hijos a partir de la clasificación de modalidades de representación sistematizadas como una metodología.

El autor clasifica las modalidades de representación documental en: expositivo, de observación, interactivo, reflexivo. No se trata por supuesto de categorías cerradas ni de una cronología literal; si bien como los géneros cada modalidad

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

implica ciertos rasgos o convenciones recurrentes, las cuatro conviven en el sistema de representaciones actual e incluso se combinan, y así como establece el autor y veremos incluso en las películas de los directores-hijos, la mayoría de los documentales tienen una naturaleza 'impura' (1997, p. 102).

Entonces, se construyó una primera ficha que presenta diferentes categorías que permiten no sólo organizar la información respecto de cada película y sistematizarlas sino encontrar regularidades y desde allí poder analizar los sentidos que producen las películas de los directores-hijos. Resulta importante para ver qué memorias constituyen y qué sentidos ponen en disputa, un análisis del *cómo* lo hacen porque allí también hay producción y lucha por los sentidos del pasado y por la construcción de las formas del presente.

A partir de las fichas elaboradas y el análisis de las modalidades que propone Nichols establecimos una clasificación de los cuatro documentales que conforman el corpus de la investigación. Es decir las películas cuya narración, estética, lenguaje y forma corresponden a las expectativas y marcos del cine documental. Así definimos: *(H) historias cotidianas* y *Papá Iván* dentro del documental interactivo, *Los rubios* como reflexivo y finalmente *M* sería un caso híbrido: interactivo y reflexivo. Sin

embargo, veremos, la construcción de memorias de los hijos no puede simplemente separarse en categorías firmes y definitivas.

(H) historias cotidianas es la primera de las películas dirigida por hijos de desaparecidos y es la que más se distancia del resto en tema y forma, manteniendo los cánones clásicos de representación documental. Dentro de las categorías acuñadas por Nichols, este es claramente un documental interactivo. Por su parte, la película de María Inés Roqué es un documental interactivo que resquebraja las categorías al acercarse al modo reflexivo. 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. El relato en primera persona muestra que la aparente transparencia del documental no existe, que en este documental esa distancia no puede existir, es imposible.

Los rubios también utiliza la primera persona narrativa pero no es la directora que narra la película sino la directora que dirige mientras una actriz hace de la directora y en la actuación lleva adelante el relato. Así la película integra tres categorías de imagen: lo documental (las visitas al barrio, las entrevistas a los vecinos...), lo ficcional (a la presencia/protagonismo de la directora en

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

la película, suma una actriz, Analía Couceyro, que interpreta a Albertina Carri;), lo fantástico (recurre a la animación con Playmóviles para contar desde el punto de vista infantil la desaparición de sus padres). Carri lleva al límite el relato y la forma como construcción, negando la ilusión de realidad y objetividad características del género documental. *Los rubios*, entonces, debe ser clasificada dentro del modo reflexivo en tanto el proceso de realización de la película es parte de la misma: reflexiona sobre el proceso de representación, en este caso de la ausencia y la memoria y así pone en escena la ficción de la memoria como concepto, como forma cinematográfica.

Si como mencionamos oportunamente *Papá Iván* resquebraja las modalidades como categorías que cada una por separado se aplican a distintos documentales, el caso de *M* de Nicolás Prividera puede ser considerado más explícitamente como *híbrido*: es tanto un documental interactivo como reflexivo que alterna los dos modos en su estructura y así complejiza la clasificación. La película está narrada en primera persona y protagonizada por el director-hijo, Nicolás Prividera. Además está estructurada en torno a las entrevistas y el modo interactivo funciona en tanto interrogación. La puesta en escena explicita el reclamo: testimoniar, saber, contar, averiguar, informar, es un deber de los organismos, una misión para los sobrevivientes.

Pero Prividera también discute desde la representación la forma del recuerdo a través de las fotografías como soporte del pasado; por ejemplo en las fotos de su madre en las que se coloca mostrando una simetría entre la edad de ella al momento de su desaparición y su edad en el tiempo presente del relato.

Con sus diferencias, tanto *M* como *Los rubios* evidencian en el montaje el artificio del cine, y como *Papá Iván* están narradas en primera persona.

Como afirma Ana Amado respecto de los 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 reivindicán el derecho a afianzar una voz generacional en el marco de debates sobre los sesenta y setenta en la Argentina" (2009, p. 164).

Conclusiones parciales

Se debe reconocer que el tema elegido problematiza un pasado que no deja de pasar, una memoria en permanente construcción y transformación, lo que implica pensar la investigación no como límite sino como posibilidad. Para esto debemos avanzar en considerar el cine de hijos de desaparecidos en el marco yuxtapuesto y tenso de las memorias (e historia de la memoria) del terrorismo de estado en Argentina.

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

En este primer período de la beca se trabajó en una aproximación a los objetivos planteados, en particular los dos primeros: la búsqueda y articulación de una perspectiva teórica, y las representaciones del pasado reciente que construyen las películas dirigidas por hijos de desaparecidos para lo cual se recurrió a la sistematización de las modalidades de representación propuestas por Bill Nichols.

El visionado analítico desde las categorías acuñadas por Nichols permitió establecer que los directores-hijos-jóvenes 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. Así, ponen 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; 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. Pugnán así por el derecho de hablar del pasado reciente como voz legitimada.

Aunque el cine sea una búsqueda para la elaboración del duelo, cada proceso mostrará esta imposibilidad. Dice desde la voz en off de su película María Inés Roqué: “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”.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, G.(2006). Otros mundos, Un ensayo sobre el nuevo cine Argentino. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Amado, A. (2009). La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires, Editorial Colihue Imagen.
- Aon, L. “Qué ves cuando me ves. Memoria e imagen en Argentina: el cine de los hijos”. Apuntes para la exposición durante las XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación “Investigación y participación para el cambio social”. En: UNQ. 16-18 septiembre de 2010.
- Calverio, P. (1998). Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires, Editorial Colihue.
- Campero, A. (2009). Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias, Colección 25 años 25 libros, Buenos Aires, Universidad Nacional de Sarmiento, Biblioteca Nacional.

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

- Carri, A. (2007). *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires, Ediciones del BAFICI.
- Crenzel, E. (compilador) (2010). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Latitud Sur.
- Silva Da, L. (2001). *No habrá flores en las tumbas del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- Daney, S. (1992). "El travelling de Kapo". *Revista Trafic* N° 4, Francia.
- Feld, C. & Stites, J. (compiladoras) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.
- Grüner, E. (2002), *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Halbwachs, M. (2005). *La memoria colectiva*. Primera edición 1950, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huysen, A (2001). *En busca el futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- Nora, P.(1984-1992). *Les lieux de la mémoire*. Paris, Gallimard.
- Noriega, G. (2009). *Estudio crítico sobre Los Rubios*. Buenos Aires, Editorial Pic Nic.
- Panozzo, M. (compilador) (2008). *Cine Argentino 99/08. Análisis hitos, dilemas, logros, desafíos y (por qué no) varias cosas para celebrar*. Buenos Aires, Ediciones BAFICI.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- Rivette, J. (junio 1961). "De la abyección". *Cahiers du cinema*, n° 120, París.
- Sánchez-Biosca, V.(2006). *Cine de historia, Cine de Memoria. La representación y sus límites*. Madrid, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Schmucler, H. (1984). "Un Proyecto de Comunicación/Cultura". *Revista Comunicación y Cultura*, Vol. 12, México, Editorial Galerna.
- Sontag, S.(2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Todorov, T.(2000), *Los usos de la Memoria*, España, Paidós.

Aproximaciones a las representaciones de los directores-hijos

Todorov, T.(2006). Los abusos de la memoria. Buenos Aires, Paidós.

Vasilachis, I. (1993). Métodos cualitativos I: Los problemas teórico-epistemológicos. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Vezzetti, H.(2003). Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires, Siglo XXI.

1. 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.

2. Su padre, Norberto Habbeger, desapareció en agosto de 1978 en Río de Janeiro, en lo que se llamó el Plan Cóndor.

3. 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.

4. Su madre, Marta Sierra 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.

5. Su padre Jorge Cedrón dirigió la versión cinematográfica de Operación masacre (la investigación de Rodolfo Walsh), se exilió

en París en 1976 donde cuatro años más tarde murió en una comisaría en circunstancias nunca aclaradas. Aunque no es un desaparecido y no ha muerto en Argentina, las relaciones que se han establecido entre su fallecimiento, el terrorismo de estado por un lado, y la posibilidad de pensar la ópera prima de su hija, por otro, permiten incluirla en el corpus.

6. La investigación incorporaría la película de ficción *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011) próxima a estrenarse en Argentina.