

# **Controversias de la identidad: imágenes y política del parentesco en las narrativas de jóvenes restituidos en la pos-dictadura argentina**

**Horacio Medina \***

## **Introducción**

Durante el período democrático, especialmente en la etapa testimonial que se inaugura con el Juicio a las Juntas Militares, la proliferación de textos y acontecimientos bajo la forma de intervenciones culturales constituye una producción estético-social que ha adquirido relevancia en la construcción histórica de la memoria social. Con el objetivo de tejer sentidos en torno al pasado reciente aparece una variada producción de discursos que incluyen: la revisión a la violencia política de los años setenta, la militancia y la represión pero también, especialmente en este último tiempo, la utilización del testimonio capturado sea a través de la palabra oral, escrita o con las imágenes del cine documental o la fotografía<sup>1</sup>.

Abuelas de Plaza de Mayo como institución que participa en la construcción de la memoria y sus archivos, realiza o brinda su apoyo y auspicio, a determinadas producciones culturales que inscriben o hacen circular en determinados circuitos, vinculados al arte y al espectáculo, los testimonios de “nietos” y mensajes institucionales respecto a la “identidad” y la “restitución”.

Estas producciones se expresan en determinadas estéticas que comunican socialmente los testimonios de los jóvenes “restituidos” y las prácticas que la Asociación vinculada a la promoción de los DD.HH. realizan en función de situar el tema de la “identidad” en el debate sobre la dictadura y sus efectos contemporáneos. ([www.abuelas.org](http://www.abuelas.org)).

Estas modalidades expresivas, tales como Televisión por la identidad, Teatro por la identidad, Música por la identidad, entre otras; implican estrategias comunicacionales para instalar el tema en distintos sectores de la sociedad, especialmente en los jóvenes, o para

---

\*Licenciado en Psicología UBA, Magister en Ciencias Sociales y Humanidades mención Comunicación UNQ, Profesor adjunto de Problemas Antropológicos en Psicología.

<sup>1</sup> Las controversias en torno a la memoria social no se disputan en esquemas mentales sino que se trata de prácticas sociales que requieren de instrumentos y soportes dependiendo de determinados marcos materiales y de artefactos públicos: “ceremonias, libros, films, monumentos, lugares. La idea de un trabajo (...) depende de una producción multiforme y como tal requiere de actores, iniciativas y esfuerzos, tiempo y recursos” (Vezzetti, H., 2002: 32)

crear una intervención en el trabajo de la memoria colectiva respecto a las consecuencias del accionar del aparato de represión y la continuidad del delito de apropiación-expropiación de los cuerpos y los nombres.

A partir del año 2000 se realizaron una serie de trabajos documentales que con las características del cine documental clásico ponen en imágenes los temas de la apropiación, los caminos de la “restitución”, la práctica de búsqueda de “Abuelas” y la reconstrucción biográfica de los jóvenes restituidos. Consideramos, para este artículo, las siguientes producciones: *Nietos, Identidad y Memoria* (Avila, B., 2004); *¿Quién soy yo?* (Bravo, E., 2007) y algunos pasajes de *(h) Historias cotidianas* (Habbeger, A., 2000), entre otras posibles.

Las reseñas interpretativas que leeremos a continuación tienen como objetivo atravesar la dimensión de la construcción biográfica en sus soportes audiovisuales a partir de la irrupción del tema testimonial en el cine documentalista argentino de la pos-dictadura. Se trata de indagar la composición entre imágenes y palabras, que adquiere un cierto orden para la exposición y comunicación de sus enunciados, bajo la forma narrativa de biografía o autobiografía como una modalidad de circulación en tanto objetos culturales. Estas narrativas se irán construyendo con distintos materiales sean fotográficos, fílmicos y palabras que conforman un espacio que será apropiado por los “nietos”. Esta apropiación del corpus biográfico se asume como voz testimonial y en este punto se constituye en archivo autobiográfico a través de un proceso donde se ubican en una determinada enunciación de su propia historia. Esa historia implica, en el caso de los jóvenes restituidos, la crisis que golpea su subjetividad -en el sentido de un relato de “sí-mismo” más o menos estable y previsible-, específicamente respecto a su nombre propio, la filiación y las narrativas del parentesco introduciendo las controversias propias del relato “agonístico” de la identidad.

### **Umbrales de la ausencia**

Estas expresiones del cine documental argentino de la pos-dictadura podrían pensarse vinculadas a un campo de agenciamiento estético y político que viene realizando el cine argentino en relación a los estragos causados por el terrorismo de Estado y donde se

enmarcan los relatos biográficos del parentesco. Destacamos entre otros filmes-documentales de esta corriente a *Papá Ivan* (Roqué, M.I., 2000), *(h) Historias cotidianas* (Habberger, A., 2000), *Los rubios* (Carri, V., 2003) y *M* (Prividera N., 2007).

A la necesidad histórica del cine documental de revisitar los años '70 se sumó que muchos de los niños que habían sido “víctimas” del terrorismo de Estado, devienen con el tiempo jóvenes realizadores vinculados al cine como medio de expresión estético. María Inés Roqué, Albertina Carri, Andrés Habegger, Benjamín Ávila son hijos de militantes detenidos-desaparecidos durante la dictadura. ¿Cómo asomarse a las vidas de sus padres/madres para construir un retrato del ausente?, ¿Cómo conjugar las contradicciones del amor familiar con el compromiso, y la “causa”?, ¿Cómo construir desde esa extranjería una voz propia sobre la lengua heredada de sus padres o madres?<sup>2</sup> El desafío de esos documentales se sitúa en el espacio de tales interrogantes para ser abordados no en función de sus efectos sociológicos más extendidos, sino principalmente respecto a sus efectos en la constitución de una microhistoria y, particularmente, en torno a los conflictos que suscita la representación de una memoria social y subjetiva.

Quizás sea el film de Albertina Carri el que lleve más lejos la desconstrucción del género documental al poner a la autobiografía, como trabajo de la memoria, en un plano de ficcionalización que, en primera instancia, no acuerda con el canon del género. Es de notar que el film introduce sus propias condiciones de producción al mostrar la carta del Comité de Preclasificación de Proyectos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2002) donde se rechaza el guión por considerarlo “insuficiente”. También allí se plantea el conflicto de “ficcionalizar” la propia experiencia en perjuicio de “nublar la interpretación” de “hechos lacerantes”. Este dictamen se sostenía en la disputa por la legitimidad de la historia en tanto esa Comisión consideraba a Roberto Carri y Ana María Caruso, padre y madre de Albertina, como “dos intelectuales comprometidos en los '70” que merecen un retrato enmarcado en los relatos de los compañeros de militancia con “afinidades y discrepancias”, dando indicaciones de cómo se debía filmar la película. (Carri, A., 2007: 3).

---

<sup>2</sup> Como recuerda Ana Amado, las cartas escritas a los hijos por militantes detenidos-desaparecidos exhiben “el signo paradójico de la tensión entre la apuesta a la vida que implica la decisión generalizada de tener hijos y formar una familia y el reconocimiento implícito del riesgo de muerte ante la situación de peligro extremo que se vivía en la clandestinidad” (Amado A., 2004: 59). Este tema se verá reflejado en las entrevistas a los jóvenes “restituidos”.

Estos documentales ponen en escena las trayectorias del recuerdo y el montaje de los archivos personales en torno a la temática general de la desaparición de un familiar. El objetivo es poder comunicar una “intimidad” que se vuelca en la búsqueda de identificaciones familiares, políticas e históricas, para dar algún sentido al presente, a partir de los efectos que la desaparición de un familiar produce en la propia identidad, obligando a la resignificación del parentesco. El accionar del Estado terrorista sobre la trama de parentesco no solamente ha instituido, entre otros crímenes, el delito de sustracción de menores y la consecuente devastación subjetiva, sino que también nos conduce a indagar en relación a la naturaleza socio-política de las tramas vinculares en tanto el objeto de la interrupción de la genealogía y los legados familiares son los enunciados político-ideológicos de la tradición de los “padres”, que darían identidad “subversiva” a sus hijos. La memoria como representación aparece en estos materiales (pero más especialmente en *Albertina Carri* y, con otro sentido, también en la búsqueda de N.Prividera) como un archivo imposible o afectada por cierto “mal de archivo” en la medida que construye un sentido posible del pasado con los mismos materiales, siempre fragmentarios, que la hacen, al tiempo, dispersa e inconsistente. Este documental mostraría el trabajo de la memoria como una suerte de “work in progress”, o como un documental dentro del documental, que propone una reflexión sobre las propias convenciones de la representación. En *Los Rubios*, el sentido de un “yo” se demora apelando a mecanismos de ficcionalización que tuercen un poco el camino del cine documental o, en verdad, lo enriquecen.<sup>3</sup>

Este conflicto, en los bordes mismos de la representación de la memoria, puede aparecer también en la fijación a una imagen muy pegada al recuerdo en el momento inmediatamente anterior a la desaparición. Punto crucial entre el recuerdo y el olvido: una puerta que estaba y no está, la escuela, ese árbol, un empedrado, “y yo con esta confusión”, según la realizadora de *Papá Iván*. Vacilaciones de la conciencia que el cine intenta capturar en los devaneos de la imagen.

El tránsito, el pasaje y los lugares adquieren una presencia inquietante en la medida que funcionan como metonimias del desaparecido. “¿Dónde están?, ¿Cómo se fueron?”, son preguntas que atormentan a ritmo compulsivo y que se expresan hasta en la gramática de

---

<sup>3</sup> Según Aguilar G. la película de Carri, “se aparta del cine político documental y busca una afiliación con el cine de vanguardia de Godard y el cine *trash* y paródico de Waters, de una frivolidad que potencia lo siniestro” (Aguilar, G., 2006: 181).

los sueños: “Soñaba que iba a volver”, “que estaba en la puerta”, “una espera interminable”.

La figuración de lugar y la composición de los espacios en tanto constituyen una parte por contigüidad del desaparecido adquieren cierta dimensión relevante en la reconstrucción biográfica de los sobrevivientes que expresa la insistencia del espacio y del lugar. Se trata de un fenómeno complejo dado que está la ausencia pero ninguna evidencia, ningún trazo, ni huella en lo real. Los documentales tratan de cercarlo con la imagen y la palabra como si se tratara de abrazar a un espectro. Es una evanescencia pero a la vez una presencia densa, que conduce continuamente al desconcierto. Esta persistencia de una pasión por el espacio, los recorridos, los lugares, espacios de los cuerpos, nos envía a la pregunta que aparece insistentemente en los sueños de estos hijos: ¿Dónde estuviste? “Acá estoy”, “Aquí vine a verte”. Al despertar del sueño compulsivo, el indicio del lugar es tristemente un deíctico en el discurso, un trazo que cuando aparece borra también su propia huella. El cuerpo, la aparición de los cuerpos no es solamente un recordatorio, epitafio o conmemoración, es la aparición del lugar, del espacio donde están los cuerpos. Se trata de la evidencia necesaria para que el duelo pueda ser completo. Y en ese punto por supuesto, un acto de Justicia.<sup>4</sup>

Si bien, uno de los objetivos del terrorismo de Estado había sido la aniquilación de la transmisión de ideología y valores vinculados a la práctica revolucionaria, estos hijos que cuentan en imágenes su vida cotidiana, han devenido periodistas, artistas, militantes por los DD. HH., cineastas con cierta participación en ámbitos de desarrollo público. De alguna manera, la transmisión generacional se verifica en las reflexiones y las prácticas cotidianas que realizan estos jóvenes, en función de la caída de la idealización de sus padres. En términos de Amado y Domínguez, “El legado familiar refuerza, a la vez, la idea de sucesión cronológica con los avatares de una nominación: el nombre propio como sello de la genealogía, como marca de una filiación (...) las derivas políticas y genealógicas de un

---

<sup>4</sup> Para el filósofo J.L. Nancy el cuerpo es su propio espaciamento, implica un lugar singular que no puede ser ocupado por otro al mismo tiempo y agrega como un imperativo ético: “*Corpus*: haría falta poder eso sí recolectar y recitar uno por uno los cuerpos, pero ni siquiera sus nombres (no sería exactamente un acto conmemorativo) **sino sus lugares**” (subrayado mío) (Nancy, J.L., 2003: 44). Se trataría entonces de reescribir los imposibles itinerarios del cuerpo. En tal sentido el Equipo Argentino de Antropología Forense realiza, desde 1984, un trabajo de investigación, exhumación arqueológica de restos óseos, análisis de material recuperado con el objeto de identificar a las víctimas y colaborar en la identificación de las causas y modos de muerte. Este equipo trabaja en relación a los contextos de violencia política en la Argentina y en 30 países del Mundo ([www.eaaf.org](http://www.eaaf.org)).

nombre propio pueden tener como efecto un legado dramático” (Amado, A. y Domínguez N., 2004: 17).

### ***Nietos y Quién soy yo: Documentar las prácticas del nombre propio***

Finalmente hemos seleccionado estos dos filmes documentales *Nietos* y *¿Quién soy yo?*” enrolados en la actividad de promoción de la misión de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo para continuar en la búsqueda de los nietos desaparecidos. Estas producciones se enrolan en la comunicación institucional que las ubica en el contexto de los objetivos sociales y políticos de la Asociación. Las producciones audiovisuales en consideración permiten trabajar la retórica particular del testimonio, la utilización del archivo biográfico y la figuración subjetiva tanto en sus aspectos formales como en sus diversas expresiones de contenido. La ruptura y construcción de lo familiar a partir del parentesco aparece como tema privilegiado en el contexto de las prácticas por la memoria y la transmisión de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. En ambos documentales el trato de la “apropiación, expropiación” queda en relación directa con los distintos archivos a disposición del testimoniante y los realizadores del film para responder, por la vía de usarlos, a la pregunta por “¿Quién soy?”, pregunta que instala en los escenarios la narrativa de la subjetividad.

La restitución no aparece sólo en el registro de recuperación de un nombre “expropiado” sino que se extiende como una actividad que implica, entre otras, prácticas específicas de intervención cultural y organización institucional. Los relatos de los “nietos” circulan como publicidad institucional, como estrenos cinematográficos en salas de cine, festivales y debates institucionales o en la reproducción para un público masivo, en las imágenes de la televisión. Esta circulación de las narrativas biográficas construye también el sentido de la “restitución” en la medida que implican modos específicos de inscripción en el discurso social.

Ambas producciones acompañan la tarea de búsqueda de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo y muestran la historia de la formación de la Asociación a la vez que ponen en escena una retórica del testimonio de los jóvenes que han sido restituidos. Esta retórica conjuga un cierto realismo que hace del primer plano y la puesta en escena de los objetos

mínimos y cotidianos, un recurso para traslucir en el relato, los componentes afectivos de la “interioridad” subjetiva.

Pero esa “interioridad” encuentra su canal de expresión en las prácticas de la memoria y en la reconstrucción de la historia cercenada. Para ello debe recurrirse al archivo en la medida que el archivo tiene la función de “completar” la memoria individual, de otorgar elementos que vienen de los relatos de “otros” para constituir el registro sobre el cual se produce el pliegue subjetivo. También ambos documentales dejan expresar las voces de los protagonistas quienes van relatando los acontecimientos y valoraciones histórico-biográficas y, de esta manera construyen la trama documental junto a los montajes de archivo. En tal sentido desaparece la función de un relator omnipresente que conoce y tiene un saber de los sucesos. Solamente algunos datos objetivos de la historia aparecen en carteles indicativos que resumen períodos históricos o acontecimientos verificados.

El archivo puede devenir la conservación de un estado de realidad determinado que es índice del referente espacial y temporal. En el caso del contexto histórico de la dictadura, son pocos los materiales que se encuentran para indicar el momento histórico. Es particularmente sustancial al proceso mismo de ocultación, distorsión y censura del último régimen dictatorial argentino la ausencia de materiales en imágenes que den cuenta de la acción y procedimientos del terrorismo de Estado. La disponibilidad del archivo incluye imágenes que son más o menos siempre las mismas que fueron producidas en época de la dictadura especialmente por la televisión.

Cabe destacar que estos filmes toman el uso del archivo no “como si” fueran parte de la memoria de los testimoniantes, porque justamente es la memoria aquello que queda problematizado en función de la discontinuidad en la narrativa de un “sí-mismo”, sino que el archivo que enmarca la historia acontecida instituye un “pasado como un proceso que se continuaba en el presente y se proyectaba hacia el futuro” (Guarini, C., 2009: 259).

De esta manera, según Guarini, en las postrimerías de los noventa, comienza en el documentalismo argentino, una utilización del archivo que dialoga con la escenificación de las memorias frágiles atravesadas por el trauma histórico. Este trabajo de construcción progresiva va constituyendo un cierto patrimonio audiovisual que la historia reciente promovió para “recuperar la memoria de los testigos y de las víctimas de la última dictadura” (Guarini, C., 2009: 257).

Podemos tomar la definición de archivo de Weinrichter quien caracteriza el material de archivo, tanto fotográfico como audiovisual, como todo material que tiene una procedencia ajena al filme en cuestión, “es un material previamente realizado en su origen con una intención determinada que incorpora ya un discurso, o al menos retiene huellas de él” (Guarini, C., 2009: 260). Por lo tanto el archivo se constituye en estos documentales en un montaje determinado para dar cuenta de un significado, elaborar el sentido de un relato o defender determinada posición ideológica en la enunciación.

Por lo tanto el pasado que vive en el archivo está a su vez habitado por valoraciones ideológicas y voces enunciativas ajenas que pertenecen al momento de su enunciación. El presente del relato en el nuevo material sitúa las imágenes de archivo en nuevas secuencias enunciativas para generar otros relatos surcados por el presente de la enunciación.

En *¿Quién soy yo?* la escena histórica se abre con imágenes de Buenos Aires capturadas de archivos de los años setenta. Imágenes contextuales: automóviles de época, calles porteñas, obelisco. Determinan una composición de lugar y tiempo que luego es anclada con un cartel que indica lo sucedido en la Argentina a partir de 1976. Luego se abre el espacio audiovisual a la presentación de los testimonios de algunos “nietos” que fueron restituidos. Estos testimonios aparecerán profundizados a lo largo del film editados junto con las imágenes de archivo que restituyen el contexto. Este contexto muestra el paisaje urbano de la época, la militancia política y por los DDHH, la historia de la Institución y los avatares históricos en torno a los Juicios a los militares, o las pocas imágenes de los operativos militares utilizadas en los noticieros de los setenta para amedrentar a la población o con fines propagandísticos. El montaje se realiza a partir de la evocación de distintos momentos significativos por parte de los protagonistas. De tal manera el testimonio en primera persona dialoga, con las imágenes de archivo que le dan marco histórico y político más allá de una mera ilustración de época.

Aparece una secuencia de archivo que corresponde a un momento de la infancia de Tatiana Sfiligoy que será recordada por la joven en varias oportunidades a posteriori. Esta escena altamente elocuente por su función pedagógica (Estela de Carlotto habla en una Escuela, en la posición que ocupa habitualmente un maestro, ella misma tuvo un pasado vinculado al hecho educativo) relativa a la transmisión del significado del secuestro, la

desaparición, y las prácticas de “apropiación”, evoca a su vez un componente de valor emocional para Tatiana.

La escena completa es editada de tal manera que se genera una suerte de suspenso en el relato, da la impresión que Estela está por decir algo importante, algo se va a develar en la secuencia completa. La secuencia es interrumpida por otras que se “injertan” para mostrar a distintos niños restituidos mirando fotos o intercambiando diálogos con su familia. Luego se vuelve a la escena que ha sido utilizada como archivo en varios otros documentales, donde Estela de Carlotto en el quinto grado de la escuela a la que asiste Tatiana, cuenta cómo ella y su hermana Mara habiendo sido adoptadas de buena fe, habían recuperado su “verdadera identidad”-en aquel momento (1986)- . Y comenta finalmente a la audiencia de pequeños que, tanto Mara como Tatiana, son las primeras niñas que han recobrado su “identidad” originaria. Luego la cámara muestra a Tatiana emocionada por el relato y, más adelante, en otra escena, la niña dice a la cámara que ese día ella cuenta a sus compañeras que era hija de desaparecidos. El relato de ese relato es mostrado por la cámara que se detiene en el rostro de la niña dando lugar a la emoción de la “verdad revelada”. Es en esa escena, que conforma un lugar privilegiado en la biografía de Tatiana, donde adquiere visibilidad pública el cambio de su filiación. Ese momento constituye la primera vez que “otros” se enteraban que era hija de desaparecidos. El archivo en este punto conforma una secuencia narrativa en imágenes que es, a su vez, el escenario de un recuerdo para Tatiana, espesor referencial de su actividad rememorante. El recuerdo se articula con la emoción, pero también tiene una duplicidad en el registro fílmico de la imagen que se replica en otras narrativas biográficas (de hecho Tatiana, evocará este recuerdo enmarcado en muchas entrevistas).

También el archivo, en su calidad de imágenes que son valoradas en función de un sentido interpretativo actual, puede verse en la secuencia donde Estela de Carlotto abre una discusión sobre la represión y la apropiación de niños en la dictadura. La discusión, filmada en la Universidad de Buenos Aires en 1986, muestra sino una franca hostilidad de varios alumnos respecto de los dichos de Estela de Carlotto, al menos una cierta molestia por lo que tienen que escuchar: desapariciones, apropiaciones, terrorismo de Estado. La secuencia es interesante porque pone en escena la asunción subjetiva de la opinión corriente, en la década de los ochenta, de la “teoría de los dos demonios” o llanamente los implícitos que

evocan los enunciados: “algo habrán hecho” o “imagínese si se criaran en manos de los subversivos”.

Cuando es el turno del relato biográfico de otro joven “restituido”, Juan Cabandié, no hay registro fílmico de secuencias de su vida anterior a la nueva identidad como en el caso de Tatiana pero sí aparecen algunas fotografías. Juan había sido efectivamente apropiado y su nombre era Mariano Falco, por lo que debe reconstruir la historia con ayuda de testigos. Se recorre el lugar de su nacimiento que fue la Escuela de Mecánica de la Armada, su testimonio comienza diciendo “Yo nací...” y rápidamente se produce el montaje de imágenes que nos llevan junto con el protagonista del relato directamente al interior de este paradigmático centro clandestino de detención. Es allí, donde Juan el testimoniante, recibe el relato de su nacimiento mientras recorren el lugar que hoy alberga un museo de la memoria y el relato hace cobrar vida a los avatares cotidianos sufridos por su madre. También la cámara, lúcida, toma un mínimo gesto de conmoción, un silencio posterior, que adquiere la dimensión de un reconocimiento del amor de su madre y una certeza por fin encontrada. La mirada del realizador captura esa intimidad del relato de su nacimiento que una sobreviviente le pudo ofrendar sin solución de continuidad entre el referente real o ficcional de lo relatado. Esta dimensión del archivo como recuerdos efectivamente vividos por la sobreviviente adquiere dimensión de garantía de verosimilitud que sella de alguna manera un pacto autobiográfico para ser evocado en lo sucesivo por una narrativa del yo. De hecho su ser nombrado como Juan es evocado por el recuerdo pero con el tono de una apropiación discursiva que deja entrever el giro autobiográfico: “Desde joven siempre me gustaba el nombre Juan, y siempre quise tener un hijo y le quiero poner Juan, siempre dije eso”.

Estos dichos a su vez serán referidos por otros (Claudia Carlotto, hija de Estela, por ejemplo) en una construcción polifónica entre lo propio y lo ajeno.

Similar operación encontramos en el relato de otro joven, en ese juego intertextual entre las voces que construyen la biografía y la asunción discursiva de una voz autobiográfica.

Se trata de la historia de Leonardo Fossati que relata también su nacimiento con una voz en primera persona que, mientras narra los avatares de su nacimiento, es acompañada con imágenes actuales del lugar concreto donde nació: la cocina de la comisaría 5° de la ciudad de La Plata.

También la voz autobiográfica se construye con los relatos de los testigos de su nacimiento en cautiverio. En este caso las imágenes de archivo corresponden a las declaraciones que los testigos hacen a la prensa en circunstancias posteriores a la restitución. Esta voz del testigo presencial de las circunstancias del nacimiento de Leonardo relata construyendo el referente histórico que narra en lugar de la madre desaparecida. Esto otorga un marco de verosimilitud a lo que Leonardo asumirá como su propia historia al narrarlo en primera persona. Las voces de terceros que conocieron a sus padres van cercando la posibilidad de un retrato de ellos que abre el camino para la narración de su propio yo. En el momento de una exposición de Abuelas en La Plata, Leonardo que se encontraba allí, es interceptado por una amiga de militancia de sus padres, la cámara registra ese momento y conforma un material de archivo que es evocado por Estela de Carlotto como una anécdota en la reconstrucción biográfica de este joven. Las imágenes se componen para situar un puente entre la práctica de activismo de Abuelas, la restitución del nombre y la función rememorante de los testigos que aportan nuevos enunciados para quien comienza el camino de narrarse a sí mismo.

También la función del archivo no es meramente una ilustración del referente histórico en *Nietos: memoria e identidad*, al igual que en el documental anterior, se componen las imágenes para interrogarlas en función del presente de la enunciación. También la película se relaciona con los objetivos de la comunicación institucional de Abuelas de Plaza de Mayo para crear conciencia sobre el tema de la restitución, contar historias de jóvenes “encontrados” y, en menor medida que el anterior, que situaba una cronología de la lucha política de las Abuelas en diálogo con las circunstancias históricas, también se narra la historia de la Institución centrada más en los escenarios de la cotidianidad.

La particularidad de este documental reside en una detención de la mirada sobre los objetos y los escenarios cotidianos donde se desenvuelven las acciones de los protagonistas que nos contarán parte de su historia: una abuela que busca a su nieto o una joven madre con su bebé que ha recuperado un nombre expropiado. En este documental el acercamiento hiperbólico de la cámara nos pone en primer plano las arrugas, las manos, el paso del tiempo, el camino o los rituales que acompañan la inspección del memorial fotográfico. Nos invita a reconocer en esa intimidad el impacto de una búsqueda o la serenidad de un reencuentro. El propio director en una entrevista incluida en el DVD de la película,

recordará que las decisiones de montaje, por cierto muy complejas, implicaron la construcción de los personajes en sus escenarios cotidianos, donde la cámara muestra una puesta en escena de esa porción de sus vidas. La figuración de lo cotidiano a partir del primer plano de los objetos así como la mirada sobre los rituales que acompañan el recuerdo nos conduce a situar algunas consideraciones en torno a los circuitos y rituales que realizan los familiares de desaparecidos en relación a sus fotografías. La fotografía es una forma de archivo de un pasado que queda registrado en la imagen. Esa imagen certifica que lo fotografiado existió, que se trata de la posesión de una porción de realidad que siendo de otro modo no quedaría registro de su archivo.

Como también puede observarse en *¿Quién soy yo?*, las fotos cumplen una función primordial en la escena de los reconocimientos. Podemos aislar en ambos documentales distintos usos del archivo fotográfico. El primero donde las fotografías presumiblemente extraídas de un DNI o de documentación personal tiene el formato 4 por 4 y son en blanco y negro dando a entender que pertenecen a una época anterior al uso del color. El dramatismo de estas fotografías indican una detención del tiempo al momento de la desaparición, el retrato del joven desaparecido se convierte en emblema de la búsqueda y de la lucha política por su aparición. Esta foto aparece en las pancartas que llevan madres o abuelas en la búsqueda de sus familiares y aparecen en “*Quien soy yo*” en varias secuencias de archivo donde un grupo de niños que han recuperado su identidad se reconocen, como en un juego de espejos, en un collage fotográfico de los nietos que hasta ese momentos buscaban las abuelas.

Estas fotos pequeñas son una metonimia del DNI y por lo tanto de la existencia detrás de ese rostro de una persona social cuyo cuerpo ha pasado al lugar incierto de la desaparición. Estas fotografías son ampliadas y se les coloca un epígrafe con el nombre y, a veces, la fecha de la desaparición. Esta imagen de una madre o abuela con sus pañuelos blancos y el retrato fotográfico en pancarta ampliando el rostro de su familiar desaparecido constituye un emblema de las prácticas por la memoria, la verdad y la justicia.

Otro conjunto de fotografías que conforma la utilización de un archivo lo constituyen los álbumes familiares que son permanentemente revisitados por los familiares del desaparecido. En esos álbumes también se detiene el pasado pero no bajo la forma del retrato sino como una escena de lo cotidiano que introduce generalmente el color de los

rituales cotidianos y los momentos afectivos en los que fue capturada esa imagen. Esa fotografía acompaña el relato del recuerdo y colabora en la narración de la biografía. En ambos documentales los jóvenes con identidad restituida mantienen un diálogo con las fotografías que muestran a sus familiares en situaciones cotidianas en la medida que la reconstrucción de esa porción del mundo de sus padres adquiere un interés especial en el relato de la biografía. La foto de pancarta que sitúa una lucha política por la aparición con vida se sitúa en un tiempo donde todavía eso constituía una posibilidad durante los años de la dictadura. Ya no existe esa esperanza en la recuperación de sus padres, que sí era la de sus abuelos, por lo que la relación no es ya con una búsqueda de la persona que corresponde a determinada foto de DNI, sino al mundo cotidiano que puede reconstruirse a partir de las imágenes que les provee el archivo fotográfico familiar.

Por otra parte, en la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, hay un collage de fotografías que muestra a los padres y niños que fueron buscados y encontrados y a los que aún falta encontrar y han denunciado la existencia de ese nieto. Este collage fotográfico está compuesto tanto por fotos de DNI como por imágenes de escenas cotidianas que patentiza un mundo de rostros que interpelan con la mirada a todos aquellos que puedan reconocerse o reconocerlos. O simplemente interpelan al observador con la pregunta implícita de ¿Sabías que nos pasó esto?, no solo a los abuelos denunciantes sino a todos como personas sociales. Esa cartografía de rostros también muestra una detención del tiempo en el pasado de la desaparición, pero su permanencia da cuenta de la insistencia de la búsqueda que, más allá del epitafio, connota una esperanza respecto a la restitución.

Según Da Silva Catela “las fotografías de los desaparecidos y su utilización en diversas esferas constituyen una de las principales formas de representación de la desaparición” (Da Silva Catela, L. 2009: 337) creando una iconografía que cumple funciones en las prácticas políticas.

La antropóloga aísla, en la etnografía de la imagen que realiza en torno al mundo de los familiares de desaparecidos, tres usos dependiendo del contexto de enunciación donde fue y es usada: los rituales domésticos que acompañan a la fotografía en la escena hogareña; los rituales fuera del ámbito doméstico vinculada a las prácticas de protesta y finalmente la utilización de estas imágenes en distintos soportes semióticos: textos, muestras, listas, etc.

Podemos incluir al uso de la fotografía en el montaje fílmico desde esta tercera inscripción que acerca la imagen fotográfica nuevamente a la mirada a través de un documento en movimiento como es el cine y nos permite perseguir los rituales domésticos que se tejen a su alrededor. En ese sentido cobra visibilidad para todos los observadores saliendo de la intimidad doméstica o de la rememoración a través de ubicarse en la enunciación del documental. Incluso la imagen de cine puede mostrarnos como se hace en *Nietos*, en los primeros tramos del film, una pareja de “abuelos” que realiza el ritual cotidiano de abrir un álbum de fotos y “nos” muestran una historia cotidiana, una pertenencia, un esquema de la identidad o una pena compartida, acompañada de una figuración de lugar que, si bien realista, tratada con cierto efecto visual de melancolía.

Finalmente reseño un contrapunto entre ambos documentales. En *Nietos* aparece un campo de sentido entre la utilización de imágenes de archivo para situar el referente histórico del terrorismo de Estado junto con la evidencia de las imágenes de los cajones y huesos, que se asume pertenecen a desaparecidos, en la tarea cotidiana del grupo de Antropología Forense. En el otro documental aparecen imágenes de archivo con las declaraciones de defensores de los militares llevados a juicio, en este último tiempo, después del levantamiento de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

Este contrapunto genera una tensión dramática en la recepción de los significados que se pretende exponer e instituir: ponen en escena el conflicto por los significados de la memoria colectiva respecto a la historia reciente. El montaje documental participa de esta manera en la construcción de sentido que implica el trabajo de la memoria. El archivo periodístico y televisivo que introduce elementos del contexto histórico, vinculado a indicios de la represión, queda en relación con la evidencia material de la existencia de huesos, restos de los cuerpos que en su mayoría esperan por la adjudicación de un nombre propio. En este caso se encuentra el cuerpo -como resto y despojo- pero no se tiene el nombre o el relato de su muerte. En el caso de los nietos aún por encontrar, se tiene el nombre y el relato de su historia previa al secuestro, pero no se tiene el cuerpo al que pueda adjudicarse esos relatos para encarnarse. En los casos de restitución puede verse el inicio de un proceso de resubjetivación en esos cuerpos, donde el cine documental participa en una puesta en imágenes para narrar ese proceso y ese tránsito. En el caso del encuentro de los restos óseos con la identidad del desaparecido, se opera la posibilidad del ritual que toda

cultura tiene en relación al hecho de la muerte, inscribir el nombre y dar sepultura a los restos de quien fuera una persona social.

Este juego de evidencias que construyen una trama probatoria de la realidad acontecida, dialoga, en un choque escalofriante, con el montaje de las opiniones de los defensores de, por ejemplo, el represor Etchecolatz, quienes niegan la existencia de un plan para la apropiación de niños con argumentos que van del acto denegatorio al colmo de la actitud cínica. Tal los dichos de Carri Pérez: “quizás alguna chica embarazada...¿pero un plan sistemático?”, de Florencio Varela: “Los 500 nietos son como los 30.000 desaparecidos, es un invento eso”, o la confirmación del plan sistemático por parte del defensor Adolfo Casbal Elías cuando pone en enunciados manifiestos, el mismo discurso en forma invertida que prueba y justifica la apropiación: “La verdad es que no hubo ningún plan para secuestrar niños, lo que las FF.AA. querían era que los hijos de los guerrilleros quedaran en buenas manos”.

Efectivamente en los materiales seleccionados y trabajados, toda escena que muestra la construcción de un relato responde al menos como un balbuceo a la pregunta “¿Quién soy?”. Aquellos que reconstruyen el parentesco interpelan el archivo para situarlo en nuevos escenarios que son evocados junto con la construcción subjetiva. El archivo de documentos periodísticos, las fotografías del cotidiano familiar, los retratos de familiares desaparecidos, las imágenes que se diseminan entre el recuerdo personal y la captura por la cámara de una escena histórica, cotidiana o de militancia, problematizan el uso de las imágenes en la construcción de la memoria social tanto como subjetiva. El archivo es cuestionado en su mera función ilustrativa, como apareció con las escenas de Tatiana, o en su función del referente “objetivo” de una realidad acontecida. El referente se instala en el interior mismo del relato que se construye como testimonio biográfico, en un juego de remisión intertextual que construye con el montaje de imágenes y palabras la espesura misma del pliegue subjetivo. Por otro lado, la intervención cultural a partir de la producción de objetos de circulación masiva como los films, contribuyen a escenificar el punto de vista de los jóvenes “restituidos” respecto a la memoria del pasado reciente. En ese sentido, los trabajos de la memoria no parecen ser muy distintos a la producción del cine documental que trabaja con el archivo, el recuerdo, la construcción de una narrativa testimonial a partir de determinados recortes de los discursos referidos, elementos ficcionales y autoficcionales,

y a la disposición de los géneros discursivos de quien rememora, sea un individuo o un colectivo determinado.

## **Bibliografía**

- Aguilar, G., 2006, *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor
- Amado, A., 2004, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” en Amado A. y Domínguez N., 2004, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Carri, A., 2007, *Los Rubios: Cartografía de una película*, Buenos Aires 9º Festival Internacional de Cine Independiente, Buenos Aires: Ediciones gráficas especiales
- Da Silva Catela, L. 2009, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina” en Feld, C. y Suites Mor, J. 2009, *El pasado que miramos, memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós
- Guarini, C., 2009, “El “derecho a la memoria” y los límites de su representación” en Feld, C. y Suites Mor, J., 2009, *El pasado que miramos, memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós
- Nancy, J.L. 2003, *Corpus*, Madrid: Arena Libros
- Vezzetti, H., 2002, *Pasado y presente*, Buenos Aires: Siglo XXI

## **Filmografía**

- Avila, B., 2004 *Nietos, Identidad y Memoria*
- Bravo, E., 2007 *¿Quién soy yo?*
- Carri, V., 2003 *Los rubios*
- Habberger, A., 2000 , *(h) Historias cotidianas*
- Prividera, N., 2007, *M*
- Roqué, M.I., 2000 *Papá Ivan*

