

Memoria, posmemoria y *re-enactment* en el cine documental argentino

RESUMEN: En el cine argentino contemporáneo la confrontación con la memoria del terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura militar se articula tanto en ficciones como en documentales cinematográficos cuyas reconstrucciones del pasado parecen íntimamente vinculadas con la experiencia del presente. Las articulaciones fílmicas de la memoria social se ven frecuentemente asociadas con el concepto de la 'posmemoria'; esta se define no solamente por la posterioridad de los recuerdos y su estatus altamente reflexivo sino que se caracteriza asimismo por varias prácticas de *re-embodiment* o del *re-enactment* del pasado traumático.

Este artículo indaga en los procedimientos cinematográficos así como también las implicaciones socioculturales que marcan la representación documental de la 'posmemoria' en tres películas dirigidas por hijos de desaparecidos: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007). Se enfoca en particular la continua oscilación entre las técnicas opuestas de distanciamiento reflexivo y de *re-enactment* afectivo que alteran la relación entre pasado y presente y amenazan con borrar los propios límites entre víctimas y victimarios.

PALABRAS CLAVE: Posmemoria, re-enactment, desaparecidos, cine documental.

ABSTRACT: In contemporary Argentine cinema the confrontation with the memory of the state terrorism practiced during the last military dictatorship is articulated both in fictions and documentaries whose reconstructions of the past appear to be closely related to the experience of the present. The filmic articulations of social memory are frequently associated with the concept of 'postmemory' which is not only defined by the posteriority of remembrance and its highly reflexive status but is also characterized by various practices of re-embodiment or of the re-enactment of the traumatic past.

The present article investigates the cinematographic techniques as well as the socio-cultural implications which mark the documentary representations of 'postmemory' in three films directed by children of desaparecidos: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007). It focuses in particular on the continual oscillation between the opposed techniques

Kirsten Kramer
Universidad de Bielefeld

Artículo recibido el
04/09/2015 y aceptado
el 09/11/2015

VERBUM ET LINGUA
NÚM. 6
JULIO / DICIEMBRE 2015
ISSN 2007-7319

of reflexive distancing and affective re-enactment which alter the relation between past and present and threaten to blur the very boundaries separating victims and perpetrators.

KEY WORDS: postmemory, re-enactment, *desaparecidos*, documentary cinema.

Introducción

Dentro del cine argentino contemporáneo, la confrontación con la memoria de acontecimientos vinculados con el terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura militar (en los años 1976-1983) se manifiesta tanto en ficciones como en documentales cinematográficos.¹ Durante los últimos quince años, estos últimos han sido realizados a menudo por supervivientes de las víctimas de la dictadura, hijas o hijos de desaparecidos, como lo demuestran de modo paradigmático los documentales *Los rubios* de Albertina Carri (2003), que forma el objeto central de este artículo, *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000), así como también *M* o *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera (de 2007 y 2011).

En general, la producción de estas películas se inscribe en un horizonte de referencia definido por una doble perspectiva de investigación: por un lado, se trata del contexto de emergencia de la cultura, política y estética de la (pos)memoria. El género del documental parece integrarse ya en este contexto en la medida en la que aparece como el representante filmico de una 'memoria social' cuya realización va planteando preguntas acerca de las articulaciones de la reconstrucción del pasado que se

presentan estrechamente relacionadas con la experiencia del presente.² Asimismo, estas películas documentan de manera recóndita las transformaciones de la formación social actual las transformaciones de la formación social actual que deriva sus peculiares características de las prácticas (pasadas) de la dictadura militar.

Por otro lado, las modalidades de la realización filmica de la (pos)memoria se fundan en los modos de expresión constitutivos del género documental. Sobre todo en la película de Carri se observa de manera particular, ya que *Los rubios* presenta un enfrentamiento eminentemente crítico con aquella 'ilusión de realidad' o de veracidad que convencionalmente constituye la base del género del documental (véanse Nichols, 1991 y 2001). Por consiguiente, en sus pretensiones políticas y estéticas, como en su realización técnica se distingue, tanto de la tradición del peronismo, representado de modo ejemplar por *La hora de los hornos* de Fernando E. Solanas (1968),³ como también de otras películas contemporáneas dedicadas al pasado político.

¹ Acerca de la confrontación con la memoria realizada en el cine argentino contemporáneo véanse, entre otros, Amado (2009), Andermann (2011), Page (2009), Peña (2003 y 2012), Schwarzböck (2007).

² Para una descripción diferenciada del trabajo de la 'memoria social' que se refiere al proceso de construcción del pasado desde el presente, véase Jelin (2002).

³ Sobre las articulaciones de la tradición del peronismo dentro del cine argentino, con referencias a Fernando E. Solanas, véanse, entre otros, Schumann (1982a y 1982b).

En el presente ensayo se abordarán los fenómenos y los procesos de la memoria o de la posmemoria en el contexto de un análisis que se deriva de dichos campos de referencia, lo que se llevará a cabo en dos partes: en primer lugar, se intentarán reconstruir brevemente las articulaciones y las funciones particulares que cumple la memoria colectiva dentro de la sociedad argentina en la era postdictatorial, para lo que nos ubicaremos entre los polos de la memoria cultural y lo que ha llegado a ser definido como una ‘posmemoria’ – de la cual sobre todo Albertina Carri figura como una de las representantes contemporáneas más prominentes. Este concepto de la posmemoria se relaciona con la interpretación sociológica del pasado político propuesta por Daniel Feierstein (2007), interpretación que no se limita a describir los procesos históricos pertenecientes a la emergencia de la dictadura militar en Argentina sino que se refiere asimismo a las transformaciones de las relaciones sociales que definen la sociedad en la actualidad. En segundo lugar se tratará de describir los modos específicos de la representación fílmica que tanto en *Los rubios* como también en *Papá Iván* y *M* sitúan el enfrentamiento del pasado político en el contexto de procesos variados de memoria individual y cultural que en las películas de los hijos de desaparecidos parecen íntimamente vinculados con la búsqueda de su propia identidad. De manera más concreta, se intentará mostrar que la película de Carri se presenta como un modo sumamente reflexivo de reconstrucción documental que no sólo recurre a procedimientos pertenecientes a una posmemoria específicamente cinematográfica, sino que va sometiendo estos procedimientos a transformaciones

significativas que llegan a integrar nuevas técnicas de representación visual que oscilan entre la distanciamiento del pasado traumático y su *re-enactment* deliberado.

La confrontación del pasado: Entre memoria y posmemoria

En los estudios culturales actuales es común aludir a una periodización de las estrategias públicas de la memoria del terrorismo de Estado en Argentina de los últimos treinta años.⁴ A esta periodización, que inicia en la década de los ochenta, corresponden distintas prácticas de memoria efectuadas por diversos actores sociales que forman el horizonte de referencia cultural para los procedimientos de la memoria cinematográfica realizados en las películas de Carri, Roqué y Prividera. Estos se oponen a la cultura y política oficial representada por el informe *Nunca más* (1984) publicado por CONADEP, a los indultos presidenciales de Carlos Menem, a las medidas políticas iniciadas por los Kirchner en el nuevo milenio y también a las actividades de las asociaciones madres y abuelas de la Plaza de Mayo o la organización HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) que se definen por sus prácticas testimoniales basadas en una potente actividad simbólica.

De esta confrontación se han derivado dos modelos distintos de la memoria que incluyen, por un lado, la memoria oficial de orden jurídico que aspira a una ‘memoria total’ en detrimento de la singularidad de

⁴ Para tales periodizaciones y descripciones de las prácticas testimoniales mencionadas en este párrafo véanse, entre otros, Amado (2009: 13-17) y Noll-Opitz (2011: 336-338).

las víctimas individuales, y por otro lado, los discursos propagados por las asociaciones mencionadas y antiguos combatientes que proclaman un discurso de orientación más bien ‚melancólica‘ que tiende a la heroización política de estas víctimas.⁵

Ahora bien, si se estudian los procedimientos cinematográficos de la memoria realizados sobre todo en la película *Los rubios*, se nota inmediatamente que el documental se define por un enfrentamiento eminentemente crítico que se dirige contra ambos conceptos de la memoria colectiva mencionados, ya que –como lo ha señalado la crítica– el proceso de la memoria filmica está marcado por múltiples rupturas, lagunas y contradicciones inherentes a la reconstrucción del pasado que, en su conjunto, llegan a revocar tanto la ‘memoria total’ como también la memoria heroica profesada por los sobrevivientes de los combatientes (Nouzeilles, 2006).

Lo anterior ha llevado a la crítica reciente a asociar las técnicas cinematográficas empleadas en las películas documentales con el concepto de la ‘posmemoria’, concepto originariamente introducido por Marianne Hirsch para describir la problemática de la memoria de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, pero que, durante los últimos diez años se ha aplicado asimismo a la memoria de la segunda generación de las víctimas de la dictadura militar argentina.⁶ Este modelo de la pos-

⁵ Acerca de la distinción de dos discursos sobre la memoria colectiva que han ido dominando las representaciones de los desaparecidos en Argentina durante los últimos treinta años véanse en particular las observaciones instructivas en Nouzeilles (2006).

⁶ Para descripciones sistemáticas que van

memoria se define primeramente por la distancia temporal que se abre entre el recuerdo y lo que se recuerda, es decir, por la posterioridad de recuerdos traumáticos que se refieren a acontecimientos que no se han vivido directamente por el sujeto de la memoria. De esta definición se deduce además el carácter fragmentario de la memoria, que no logra integrar los recuerdos en una totalidad, y su dimensión ‘mediática’ puesto que –debido al retraso temporal– no consigue realizarse de modo directo o inmediato. Por último, según el análisis de Hirsch, la posmemoria se define igualmente por su carácter de proyección o construcción imaginativa así como también por diversas prácticas de *re-embodiment* que intentan compensar la pérdida de experiencias corporales y emocionales que definen la memoria de primera mano.⁷ Con estas prácticas secundarias de *re-embodiment*, que van acentuando los marcos sociales de la memoria pertenecientes al presente, la posmemoria logra realizar tipos de experiencia corporal y afectiva que se oponen directamente a su efecto constitutivo de distanciamiento tanto temporal como emocional y apenas recientemente

precisando las principales premisas e implicaciones cultural-históricas inherentes al concepto de ‘posmemoria’ véanse Hirsch (1997, 2001 y 2008); para análisis de *Los rubios* que parten explícitamente del concepto de la posmemoria véanse, entre otros, Amado (2004), Nouzeilles (2006), Quiles (2008) y Noll-Opitz (2011).

⁷ Sobre el concepto del *re-embodiment* según el cual se le atribuye a la memoria una „fuerza afectiva“ y un „lenguaje del cuerpo“ específico véanse en particular las reflexiones sistemáticas formuladas en Hirsch (2008: 109-111).

han llamado la atención de los críticos del cine documental.

Últimamente este modelo de la posmemoria ha sido criticado desde diversos ángulos. Tal y como lo ha destacado notablemente Beatriz Sarlo (2008: 125-166), no se trata de un concepto teórico enteramente nuevo, ya que esto se refiere a toda forma de memoria que trasciende el tiempo de vida de un individuo o de un grupo social, es decir, lo que corresponde al concepto de la ‘memoria (propia) cultural’, distinguida de la ‘memoria comunicativa’, si se siguen las clasificaciones propuestas por Jan y Aleida Assmann.⁸ Lo mismo se puede constatar con respecto al carácter fragmentario e ineludiblemente mediado que define igualmente cada forma de memoria en el sentido de que no le es posible reconstruir la totalidad de los contenidos y que el acto memorativo figura como la re-presentación secundaria de un pasado no siendo capaz de presentar el hecho mismo.⁹

No obstante, parece legítimo mantener el concepto de posmemoria si se integra en dos perspectivas de investigación: primero, al representar una forma particular de relacionar el pasado con el presente basado en

⁸ A pesar de que Sarlo no se refiera explícitamente a los trabajos de Jan y Aleida Assmann, la distinción entre la ‘memoria cultural’ y la ‘memoria comunicativa’ desarrollada por los dos autores forma un punto de referencia central para las observaciones críticas acerca del concepto de la posmemoria; sobre la distinción terminológica y su amplificación conceptual véanse, entre otros, Assmann (1997) y Assmann (2006).

⁹ Cada memoria, por lo tanto, se presenta en el marco de una narración que constituye su dimensión mediática.

un *re-enactment* deliberado de acontecimientos pasados a partir de una experiencia actual,¹⁰ el concepto de la posmemoria puede ser asociado a la interpretación sociológica de los efectos de la dictadura militar en Argentina propuesta por el sociólogo argentino Daniel Feierstein (2007). En estudios más recientes dedicados a las prácticas de los militares, los ‘centros clandestinos’ en los que fueron detenidos, torturados y asesinados los combatientes de organizaciones militantes se comparan a menudo con los campos de concentración y los asesinatos de representantes de la población civil se interpretan como articulación de un genocidio que se asemeja al Holocausto. Este tipo de análisis es retomado por Feierstein que se refiere a los objetivos estratégicos pertenecientes al ‘Proceso de Reorganización Nacional’, un amplio proceso de ‘normalización’ y de disciplinamiento de la sociedad entera, realizado por el gobierno militar en Argentina que logró implementar un sistema de represión general desconocido previamente. Con base parcialmente en los análisis conocidos sobre el Holocausto propuestos por Hannah Arendt o Zygmunt Baumann, que lo conciben como efecto de una planificación burocrática o una realización racional y científica, Feierstein interpreta asimismo

¹⁰ El término *re-enactment* se refiere a la reconstrucción o re-creación de un pasado histórico que se realiza primeramente mediante la imaginación y permite “re-vivir” una experiencia o una acción humana perteneciente a este pasado; para las implicaciones concretas inherentes a este concepto teórico, originariamente desarrollado por el historiador y filósofo británico Robin George Collingwood, véanse de modo paradigmático las reflexiones diferenciadas formuladas en Dray (1995).

las prácticas de legitimación y de acción política efectuadas por la dictadura militar argentina como articulaciones de un terror que establece una „tecnología del poder“ y una „infraestructura de la violencia“ (2007: 224, 249) cuyas formas de operación coinciden con la instauración de un aparato de represión que llega a realizar profundas transformaciones de las estructuras sociales. Se trata notablemente de un proceso de ‚desdiferenciación‘ de la violencia que durante la dictadura afectaba grandes partes de la población civil y, en la era postdictatorial, ha llegado a instaurar un sistema social de terror que subsiste hasta el presente ya no necesitando las prácticas concretas que originariamente formaban su base central: „[...] los contemporáneos del genocidio han aprendido un nuevo modo de relación social, aquel prefigurado y diseñado por el terror, pero que puede operar ahora como una decisión voluntaria sin un terror material a la vista.“ (2007: 249) Se efectúa, por ende, una re-formulación de la organización del campo social en el sentido de que los modos de pensar y actuar característicos del terrorismo de Estado subsisten a pesar de que su base material ha cesado de existir. La situación postdictatorial, en cierto modo, se define por el *re-enactment* secundario, la ‘re-creación’ de un pasado traumático que, de este modo, puede ser relacionada con las estrategias del *re-embodiment* de la posmemoria de orden político y social.

Además parece legítimo recurrir al concepto de posmemoria si se aplica a formas y técnicas cinematográficas concretas que definen el ‚trabajo de memoria‘ como se presenta de modo ejemplar en los documentales mencionados. Enseguida se intentará mostrar de manera precisa que

los procedimientos de distanciamiento reflexivo –que reúnen la distancia temporal con una distancia más bien emocional– entran en contraste marcado con diversas técnicas de la reiteración fílmica del pasado traumático que tienden justamente a transgredir la frontera perceptiva que los procedimientos de distanciamiento logran establecer y afirmar.

La (pos)memoria cinematográfica como re-enactment del pasado en el cine documental contemporáneo

Los films *Papá Iván*, *Los rubios* y *M* que se describen a menudo como documentales que contienen rasgos de autoficciones (véanse entre otros Blejmar, 2013; Nouzeilles, 2006) consisten sobre todo en series de entrevistas que se hacen con testigos de los acontecimientos que condujeron al secuestro o al asesinato del padre, de la madre o de ambos padres, de los directores Roqué, Carri y Prividera.

Estas entrevistas incluyen a vecinos de los padres, familiares como también a representantes de los grupos militantes operativos y ex-combatientes de los Montoneros; se interrumpen a menudo se interrumpen a menudo por fotografías, presentaciones de los directores o del equipo del film y secuencias con imágenes animadas que muestran puestas en escena de la vida pasada de los desaparecidos, a saber, secuencias de video en *Papá Iván* y *M*, o, en el caso de *Los rubios*, escenas en las que se emplean figuras Playmobil que presentan los acontecimientos del pasado dentro de cortas secuencias ficcionales.

Ahora bien, con respecto a la diferenciación que se hace entre la memoria y la posmemoria queda obvio desde el co-

mienzo de las películas que es el carácter mediático del documental lo que forma el centro de la escenificación, señalando así que los procesos de la memoria se deben a un trabajo de construcción deliberada del pasado a partir de los marcos memorativos pertenecientes al presente. Este proceso de construcción puede adoptar formas tan marcadas que la distancia temporal que define la posmemoria se transforma en las películas en una distancia cognitiva que se establece entre la representación fílmica y lo representado, atribuyendo a la narración fílmica un carácter eminentemente reflexivo con respecto a sus propias herramientas como también con respecto a las tradiciones genéricas del documental.¹¹

Eso se evidencia sobre todo en la representación de los propios directores de las películas. En todos los documentales aparecen los autores de la película incorporando tanto a los directores como a los hijos de los padres desaparecidos cuyas investigaciones llegan a conferir cierta continuidad y coherencia a la ‚narración‘ fílmica del documental. Esta tendencia culmina claramente en *Los rubios*, donde se efectúa una verdadera disociación de la persona Albertina Carri. Ella figura a la vez como la autora de la película que se ubica fuera de ésta, como la directora que aparece acompañada de

¹¹ En este efecto de distanciamiento que establece un fuerte vínculo entre *Los rubios* y *M* insiste asimismo Luciana Aon (2011) en su análisis pertinente de ambos documentales; acerca del efecto de distanciamiento véase igualmente la interpretación formulada por Martín Kohan que, no obstante, acentúa primeramente el carácter ilegítimo de los procedimientos cinematográficos empleados en la película (2004).

su equipo y como representante de las hijas de los desaparecidos en búsqueda de sus propios orígenes; en esta última función se incorpora además por la actriz Analía Couceyro que se presenta como una persona distinta con su propia individualidad.¹² Por ende, ya a primera vista las películas se distinguen por un multiperspectivismo acentuado que, a través de la disociación, de la disyunción de roles diversos en que se divide la personalidad de los autores, va negando las condiciones de posibilidad de una memoria total y unitaria. Como los documentales exhiben procedimientos de distanciamiento que resultan en una reflexividad aumentada con respecto al propio trabajo de la memoria, se puede concluir que no se limitan a enfocar los contenidos y objetos de la memoria sino que al mismo tiempo van explorando progresivamente sus verdaderas condiciones de representación y de constitución.

Las estructuras de la posmemoria determinan asimismo el empleo de otros medios visuales tales como las fotografías de los desaparecidos que se ven empleadas en los tres documentales. Así como lo ha destacado la crítica (véase en particular Ciancio, 2013), las películas frecuentemente presentan imágenes fotográficas que muestran escenas de la vida cotidiana de los familiares antes de su desaparición. Sin embargo, esas imágenes no representan de ningún modo documentos en el sentido estricto del término, materiales

¹² Acerca de este proceso de disociación que afecta la persona Albertina Carri y que, con referencia a la célebre tipología de documentales establecida por Bill Nichols (1991), permite clasificar *Los rubios* como documental ‚reflexivo‘, véanse las observaciones articuladas por Aon (2011).

que exponen la veracidad u objetividad del pasado memorizado para el espectador sino que, por el contrario, a menudo se limitan a mostrar fragmentos aislados de escenas o figuras recordadas que no se integran en una visión coherente o totalizante de este pasado generando además frecuentemente una intensidad afectiva que no sirve para compensar sino para confirmar y aumentar la experiencia de la pérdida. Las fotografías, por lo tanto, no van documentando o ‘presentando’ una era pasada (confiriéndole presencia a ella), sino que destacan nuevamente en modo reflexivo y altamente mediático la distancia temporal entre el hoy y el pasado que, si seguimos a las palabras articuladas por Roland Barthes (1995), únicamente se puede captar en el modo de un „*ça a été*“ en el que se expresa el irrevocable estar pasado de los desaparecidos que forman el objeto del recuerdo fotográfico.

Semejantes efectos reflexivos de mediación y distanciamiento caracterizan asimismo los medios de la memoria: se trata notablemente de los ‘testimonios’, los relatos formulados por los ex-combatientes o compañeros quienes desempeñan el papel de testigos oculares y así parecen garantizar la veracidad de los acontecimientos pasados. Sin embargo, en las películas aparecen frecuentemente, ya sea como personas anónimas –en *Los rubios* carecen justamente de aquella identidad personal que busca la autora de la película– o como individuos poco fiables y ambiguos. En el documental de Carri figuran, además, a menudo dentro de pantallas mostradas en la película que afirman nuevamente el carácter mediático de la memoria. Por lo tanto y una vez más el espectador de la película se ve confrontado con procedimientos altamente reflexivos

que se enfrentan aquí a la vez a los procesos de una memoria heroica.

Esta estrategia de distanciamiento reflexivo en *Los rubios* culmina en la propia estructura de las imágenes cinematográficas que ha sido relacionada a la transición histórica descrita por Gilles Deleuze (1983/1985) que va de la imagen-movimiento con sus esquemas de acción y reacción a la imagen-tiempo definida por la superposición perceptiva de diversas fases temporales que se oponen estrictamente a la idea de una historia teleológica y una temporalidad lineal (Ciancio, 2013). Así los movimientos repetidos y circulares de la actriz Ana Couceyro que no constituyen un itinerario en el espacio físico repiten de modo inverso tanto los trayectos errantes del equipo del film o del director de *M* a través de las topografías urbanas de Buenos Aires como los itinerarios que llevan a la directora de *Papá Iván* a través de paisajes rurales exhibidos en el documental, trayectos geográficos que, en su conjunto, posiblemente se remiten a la tradición occidental del arte memorativo que consiste en asociar imágenes de la memoria con localidades visualizadas (véase Yates, 1966). En el caso de la actriz Ana Couceyro, por el contrario, los movimientos espaciales figuran sobre todo como la articulación visual de una temporalidad circular que no expresa ninguna transformación entre los distintos momentos y llega a negar así en un acto crítico la propia estructura temporal que conforma la base de toda memoria cultural y le confiere su dimensión identitaria.

Sin embargo, importa destacar que los efectos de representación cinematográfica no se limitan de ningún modo a exponer los procedimientos de una posmemoria altamente reflexiva que se define notablemente

por su carácter incompleto y mediado por varios efectos de distanciamiento afectivo; todo lo contrario, van acentuando progresivamente el complejo vínculo que se establece entre el pasado traumático memorizado y la experiencia del presente que forma el propio marco fundador de esta memoria. Así, cada uno de los documentales recurre a modos distintos de efectuar un *re-enactment* o *re-embodiment* de acontecimientos relacionados con las desapariciones y se sirve en este contexto de procedimientos cinematográficos muy diversos. En *Los rubios*, esto lo demuestra de manera ejemplar la entrevista de una vecina cuyo testimonio no sirve precisamente para transmitir una información concreta con respecto al pasado de los desaparecidos, sino para comunicar sobre todo su miedo de hacer comentarios acerca de la vida de los padres de Carri y de verse involucrada en acontecimientos que pertenecen al pasado. El testimonio, por ende, va documentando la continuación o —usando los términos de Daniel Feierstein— la re-formulación de un espacio social en el que victimarios —en el caso presente: son los que posiblemente denunciaron a los combatientes— y se pueden ver como posibles víctimas de una persecución cuyo carácter y origen no se puede precisar. Si esta escena llega a esbozar la propia ‘tecnología del poder’ que se ve tematizada también en *M* (donde Nicolás Prividera va citando explícitamente los estudios de Hannah Arendt y los aplica al pasado argentino), aquí se trata además de un verdadero *re-enactment* del miedo inherente a la configuración política del pasado traumático. Este *re-enactment* afecta asimismo al espectador de la película quién tampoco consigue mantener una distancia temporal y afectiva sino que, por un efecto de inmersión, se ve impli-

cado progresivamente en un ambiente amenazante de sospechas y peligros pendientes. En esta escena, por lo tanto, es justamente la confrontación reflexiva con la convención genérica del documental que llega a abolir el efecto de distanciamiento que forma la base de la posmemoria cinematográfica.

Desde una perspectiva diferente, un procedimiento semejante al de efectuar el *re-enactment* del pasado violento se evidencia también en *Papá Iván*: así uno de los momentos de mayor intensidad afectiva se produce en el transcurso de una entrevista con la madre de la directora, la esposa del padre desaparecido. La escena recurre al *close-up*, técnica ya empleada en *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann (véase Kettner, 2008 e.a.) y en otros documentales, donde el primer plano de los rostros de las personas entrevistadas frecuentemente sirve para enfocar emociones relacionadas con una experiencia intensa de presencia, con respecto a personas y acontecimientos recordados. Sin embargo, es significativo que en la escena de Papá Iván se opera un cambio de perspectiva notable con respecto a la presentación de la persona del desaparecido; éste no se aborda como combatiente o víctima de la violencia y del terror político, sino que figura como actuante dentro de una constelación amorosa particular en la que el padre deja a la madre al entablar una relación con otra mujer. Así, la mímica expresiva de la esposa así como las imágenes de la naturaleza, que parecen representar ‘paisajes interiores’ que reflejan la disposición melancólica de la persona mostrada,¹³

¹³ Sobre el papel que desempeña la melancolía en el contexto de la memoria cinematográfica presentada en *Papá Iván* véase Amado (2003).

efectúan un verdadero *re-embodiment* de la experiencia de pérdida que se remite a un pasado de violencia; esta experiencia implica, sin embargo, que la propia víctima de la historia política, en el marco de la historia familiar, parece convertirse en victimario, en el causante de una profunda crisis amorosa. El *re-enactment* cinematográfico del pasado violento, por lo tanto, va marcando el punto de intersección de dos narraciones distintas¹⁴ y, mediante esta superposición estructural de tramas narrativas parcialmente opuestas, al final consigue expresar una inquietante re-formulación del campo social que de nuevo amenaza con borrar los límites nítidos entre víctimas y victimarios.

Los procedimientos esencialmente ambivalentes del *re-enactment* del pasado de los desaparecidos operados por la posmemoria cinematográfica se manifiestan con mayor evidencia en *Los rubios*, en donde parecen culminar en las secuencias que presentan las ya mencionadas imágenes animadas de figuras Playmobil. No es este el marco para discutir de manera detallada los numerosos comentarios críticos dedicados a estas secuencias, en las que Carri recurre deliberadamente a figuras que ya se han emplado en películas sobre la experiencia traumática del Holocausto.¹⁵ Si según los análisis for-

¹⁴ La interferencia de estas narraciones diversas que se presenta como un complejo „entretejido de imaginario familiar y representaciones políticas“ (138) se analiza asimismo en Amado (2003); sin embargo, Amado no va interpretando la entrevista con la madre como escena clave con respecto a la representación política sugerida por la película entera.

¹⁵ Sobre los contextos políticos y estéticos dentro de los cuales se ubica el empleo de las figuras

mulados por una parte de la crítica reciente se trata de un distanciamiento ilegítimo de los acontecimientos histórico-políticos de los años setenta que niega la memoria heroica de las víctimas (véase en particular Kohan, 2004), otros críticos (Aon, 2011; Ciancio, 2013 e.a.), en cambio, han destacado la integración reflexionada de una perspectiva juvenil en la narrativa fílmica. Sin embargo, los efectos visuales y acústicos de la secuencia que reconstruye el secuestro de los padres parecen contribuir sobre todo a conferir a las figuras artificiales el estatus inquietante de seres espectrales que no están ni vivos ni muertos (véase entre otros Blejmar, 2013) y, precisamente por representar este modo de existencia esencialmente liminal, llegan a incorporar a las personas de los propios desaparecidos cuyo destino se define por el mismo estado indeciso que oscila entre la vida y la muerte.

Se observa, por lo tanto, que la película genera un efecto de lo *Unheimliches* que se remite a procedimientos narrativos empleados notablemente en la literatura fantástica que, mediante la confrontación del mundo natural o empírico con un mundo contranatural e inexplicable, va creando efectos de ambigüedad epistemológica derivados de la superposición de niveles o áreas de realidad que no se corresponden.¹⁶ Según la célebre definición de Todo-

Playmobil, véanse en particular las observaciones instructivas en Blejmar (2013) quién analiza el uso de las figuras en Carri como parte de una memoria lúdica fundada en la ‘identificación heteropática’ entre víctimas y perpetradores que marca asimismo ciertas prácticas políticas realizadas por la agrupación HIJOS.

¹⁶ Acerca de la confrontación narrativa de dos

rov (1994) esta confrontación no se limita al mundo diegético de la ficción fantástica sino que involucra asimismo a su lector que también se encuentra en una situación de profunda ‚indecisión‘ epistemológica frente a lo representado. Es justamente este efecto fantástico que determina la figuración posmemorativa de los acontecimientos históricos presentados en *Los rubios*: aquí la representación fantástica tiene la función de compensar la imposibilidad factual de una representación empírica o realista del secuestro histórico, función memorativa que sólo consigue cumplir mediante la confrontación de diferentes tipos de imágenes, las imágenes documentales de las entrevistas empíricas que contrastan con las imágenes ficticias que muestran las figuras artificiales. Estas últimas obtienen un estatus ambivalente precisamente en la medida en la que no exhiben un mundo irreal y artificial sino que (re-)presentan e incorporan, por el contrario, la realidad misma del pasado y llegan a efectuar así un verdadero *re-enactment* de este pasado traumático –como lo indican notablemente los efectos acústicos que aluden tanto a películas de horror como a la película de ciencia ficción *The Day the Earth Stood Still* (retomada en *M* que muestra el cartel anunciador de la película)¹⁷ y que evocan al mismo tiempo los ruidos relacionados con prácticas de tortura eléctrica frecuentemente empleadas por los representantes de la dictadura militar.

mundos opuestos como base de toda ficción fantástica, véase el estudio clásico de Tzvetan Todorov (1994).

¹⁷ Sobre la adopción del sonido de la película de Robert Wise véase también Aguilar (2008).

Un último ejemplo de *re-enactment* cinematográfico del pasado se observa en *M* de Nicolás Prividera. También esta película hace referencias discretas a la poética de lo fantástico cuando en sus imágenes sugiere una proximidad entre el director y el fotógrafo de *Blow Up* de Antonioni en la representación de las investigaciones de Prividera –el fotógrafo de Antonioni asimismo investiga un crimen– aludiendo con esta cita a una situación de indecisión fundamental, que, en el caso de Antonioni, se deriva inmediatamente del modelo neo-fantástico de la película, *Las babas del diablo* de Julio Cortázar.

Sin embargo, aún de mayor importancia parece ser otra secuencia, en la que el sonido presenta la entrevista con un amigo de la difunta *M* (que significa ‘madre’ y el nombre Marta Sierra), mientras que el montaje visual muestra secuencias de video de una matanza, las que el lector asocia espontáneamente con acontecimientos violentos del pasado. En esta secuencia Prividera evidentemente hace alusión a la técnica del montaje de colisión, introducida por Sergej Eisenstein, la cual relaciona a nivel visual dos realidades dispares de tal modo que se borran las delimitaciones entre ambas áreas de representación, como lo demuestra de manera paradigmática el célebre ejemplo del montaje de imágenes de grupos de trabajadores con imágenes de matanzas de ganado, empleado en *La huelga*. Es verdad que en *M* la escena de la matanza es seguida de secuencias en las cuales los compañeros se ven comiendo alegremente, secuencias que van parodiando o desplazando parcialmente el efecto violento de la técnica del montaje; no obstante, se trata de una forma de *re-enactment*, la cual sirve antes de todo

para provocar una experiencia traumática de shock en el espectador. El mismo tipo de *re-enactment* se repite de nuevo con una técnica cinematográfica similar en el prólogo de *Tierra de los padres*, donde la representación visual de la violencia en las calles de Buenos Aires es acompañada a nivel sonoro por el canto patético de fórmulas del himno nacional argentino.

Para terminar se puede concluir que, en sus figuraciones del terror del pasado, los documentales recurren a técnicas cinematográficas pertenecientes a una posmemoria dedicada a recuerdos fragmentarios, inacabados y esencialmente mediados, con lo que se demuestra una dimensión altamente reflexiva de la memoria dirigida no primeramente a sus contenidos sino a sus propios modos de representación y consti-

tución. Sin embargo, esta reflexividad de la posmemoria fílmica en cuanto a sus propias herramientas médiaticas no tiende a operar una suspensión del pasado traumático y un distanciamiento con respecto al recuerdo actual, sino que, por el contrario, visa notablemente a efectuar el *re-enactment* inquietante de la historia violenta, empleando deliberadamente procedimientos fílmicos relacionados con diversas convenciones cinematográficas y literarias (desde la poética fantástica hasta el montaje de colisión) para invocar una profunda e ineludible continuidad entre el pasado y el presente. Se crea así una ambigüedad cognitiva, afectiva y social que deriva tanto en su fascinación estética como su imprescindible impacto político de la oscilación continua entre distancia y *re-embodiment*, entre reflexión e inmersión.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. (2008) *Los rubios: Mourning, Frivolity, and Melancholy*. En *New Argentine Cinema. Other Worlds*. Palgrave Macmillan. Pp. 155-170.
- Amado, Ana. (2003) Herencias. Generaciones de duelo en las políticas de la memoria. En *Revista Iberoamericana*. Vol. 69. Pp. 137-153.
- Amado, Ana. (2004) Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado/Nora Domínguez (Eds.). *Lazos de familia: Herencias, cuerpos*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 13-81.
- Amado, Ana. (2009) *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, Jens. (2011) *New Argentine Cinema*. London/New York: I.B. Tauris.
- Aon, Luciana. (2011) Una cuestión de re-
- presentación: las películas de los directores-hijos. En *Estudios*. Vol. 25 (Enero-Junio). Pp. 219-230.
- Assmann, Aleida. (2006) *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munich: Beck.
- Assmann, Jan (1997). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*. Munich: Beck.
- Barthes, Roland. (1995) La chambre claire. Note sur la photographie. En Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Le Seuil. Pp. 1103-120.
- Blejmar, Jordana. (2013) Toying with History: Playful Memory in Albertina Carri's *Los rubios*. En *Journal of Romance Studies*. Vol. 13, núm. 3 (Winter). Pp. 44-61.
- Ciancio, María Belén. (2013) Labyrinths and Lines of Memory in Documentary Film:

- Memoria del saqueo and Los rubios* from a Philosophical Perspective. En *Latin American Perspectives*. Vol. 40, núm. 101. Pp. 101-113.
- Deleuze, Gilles. (1983/1985) *Cinéma*. Vol. 1/2. Paris: Editions de Minuit.
- Dray, William H. (1995) *History as Re-Enactment*. Oxford: Clarendon Press.
- Feierstein, Daniel. (2007) *El genocidio como practica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aites: Fondo de cultura económica.
- Hirsch, Marianne. (1997) *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.
- Hirsch, Marianne. (2001) Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. En Barbie Zelizer (Ed.). *Visual Culture and The Holocaust*. London: Athlone P. Pp. 215-246.
- Hirsch, Marianne. (2008) *The Generation of Postmemory*. En *Poetics Today*. Vol. 29, núm. 1 (Spring). Pp. 103-128.
- Jelin, Elizabeth. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kettner, Fabian. (2008) Sprechder Toten. En *Prodomo* [en línea]. Vol. 8. Disponible en: <http://www.prodomo-online.org/ausgabe-8/archiv/artikel/n/sprecher-der-toten.html>
- Kohan, Martín. (2004): La apariencia celebrada. En *Punto de vista*. Vol. 78. Pp. 24-30.
- Nichols, Bill. (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington e.a.: Indiana UP.
- Nichols, Bill. (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP.
- Noll-Opitz, Daniela. (2011) *Los rubios* (2003) de Albertina Carri – una poetología de la (pos)memoria. En Josef Raab/Sebastian; Thies/Daniela Noll-Opitz (Eds.). *Screening the Americas/Proyectando las Américas. Narration of Nation in Documentary Film/Narración de la nación en el cine documental*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. Pp. 335-354.
- Nouzeilles, Gabriela. (2006) Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los Rubios*. En *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. Vol. 14, núm. 3. Pp. 263-278.
- Page, Joanna (2009) *Crisis and Capitalism*. Durham: Duke UP.
- Peña, Fernando Martín. (2003) *Generación 60 – 90*. Buenos Aires: Malba.
- Peña, Fernando Martín. (2012) *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Quiles, Laia. (2008) Sutiles pretéritos. (Post) memoria(s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo. En Gregorio Martín Gutierrez (Ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B. Pp. 83-99.
- Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schumann, Peter B. (1982a) *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Manual del cine latinoamericano). Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert.
- Schumann, Peter B. (1982b) *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. Hamburg: Hanser.
- Schwarzböck, Silvia. (2007) *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Picnic.
- Todorov, Tzvetan. (1994) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Edición Coyoacán.
- Yates, Frances. (1966) *The Art of Memory*. London: Routledge.