



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

¿Qué cadáver/es como emblema? Trauma y ritos de pasaje en las memorias cinematográficas de una nación en vilo

Valeria Grinberg Pla¹

Resumen:

Si, como propone Walter Benjamin, el cadáver es el lugar por excelencia en el cual la sociedad inscribe un sentido histórico en el cuerpo humano por medio de la alegoría, ¿qué relato/s de la historia puede escribir la sociedad argentina desde la desaparición forzada de 30.000 seres humanos?

No por casualidad, en el cine argentino contemporáneo existe una marcada tendencia a reelaborar las experiencias traumáticas de la dictadura desde el recuerdo o la imaginación de los desaparecidos, en cuyo contexto, el cine de y sobre hijos de desaparecidos ocupa un lugar central. De manera sintomática, películas como *Nietos. Identidad y memoria*, *Hijos. El alma en dos*, *Cautiva* o *Los rubios* ponen en escena el gesto fallido de una generación cuyo intento de inscribir su historia en los cuerpos del pasado se topa con la ausencia de los (padres) desaparecidos. Todas ellas ejercitan explícitamente la memoria como práctica política y performativa, vinculando la cultura de la memoria con la construcción de una identidad presente. Al mismo tiempo, la pregunta que nos plantean es: ¿hijos de quiénes queremos ser? o, en otras palabras: ¿cuál es el legado que la nación va a reconocer como propio? Y más aún: ¿cómo hacer presentes los cuerpos emblemáticos del pasado que por definición están ausentes/desaparecidos?

La película menos optimista y tal vez por eso la más controvertida en su visión del trauma social de los desaparecidos es *Los rubios* de Albertina Carri. En ella, los viejos significados de la historia son transformados (por medio del juego con muñecos Playmobil) en significantes que a su vez producen nuevos significados en un presente asediado por los síntomas de un pasado irredento. La presencia del juego y los juguetes,

¹ Bowling Green State University, Ohio, EEUU, vgrinb@bgsu.edu



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

es decir los significantes de la diacronía, es más que evidente en *Los Rubios* pero, ¿dónde están o cuáles son los significantes de la sincronía, las larvas o fantasmas, cuya transformación por medio del rito garantizaría el funcionamiento del sistema de la historia? Según explica Giorgio Agamben, después de morir, las personas se transforman en fantasmas que permanecen en el mundo de los vivos, regresando a los lugares familiares. La función de los ritos funerarios es, en consecuencia, transformar al fantasma en un ancestro benévolo, que habita en un mundo separado y con el cual es posible relacionarse ritualmente. No es entonces de extrañar que, no sólo en *Los Rubios*, los desaparecidos aún mantengan los atributos de las larvas, incitándonos a darles un significado histórico, síntoma irresuelto de un pasado traumático y tal vez irreparable.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

¿Qué cadáver/es como emblema? Trauma y ritos de pasaje en las memorias cinematográficas de una nación en vilo

Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, cavilando, morboso, tratando de imaginar lo que pudo ser el despertar de ese indígena, a quien habían dejado por muerto entre los trozos de carne de sus hijos y su mujer y quien luego, muchos años después, tuvo la oportunidad de contar su testimonio para que yo lo leyera y le hiciera la pertinente corrección de estilo, un testimonio que comenzaba precisamente con la frase *Yo no estoy completo de la mente* que tanto me había conmocionado, porque resumía de la manera más compacta el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejantes a la relatada por el indígena kaqchiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas, aunque debo reconocer que no es lo mismo estar incompleto de la mente por haber sufrido el descuartizamiento de los propios hijos que por haber descuartizado hijos ajenos.

Horacio Castellanos Moya, *Insensatez* 14

Si, como propone Walter Benjamin, el cadáver es el lugar por excelencia en el cual la sociedad inscribe un sentido histórico en el cuerpo humano por medio de la alegoría, ¿qué relato/s de la historia puede escribir la sociedad argentina desde la desaparición forzada de 30.000 seres humanos?

No por casualidad, en el cine argentino contemporáneo existe una marcada tendencia a reelaborar las experiencias traumáticas de la dictadura desde el recuerdo o la imaginación de los desaparecidos, en cuyo contexto, el cine de y sobre hijos de desaparecidos ocupa un lugar central. De manera sintomática, documentales como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Nietos. Identidad y memoria* (2004) de Benjamín Avila, o *Hijos. El alma en dos* (2005) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes ponen en escena el gesto fallido de una generación cuyo intento de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

inscribir su historia en los cuerpos del pasado se topa con *la falta* de los (padres) desaparecidos en un entorno social que –como indica Gonzalo Aguilar– los reconoce “sólo como hijos o no les permite otra identificación” (188). Todas ellas ejercitan explícitamente la memoria como práctica política y performativa, vinculando el ejercicio de la memoria con la construcción de una identidad presente. Por eso, la pregunta que nos plantean es: ¿hijos de quiénes queremos ser? o, en otras palabras: ¿cuál es el legado que la nación va a reconocer como propio? Y más aún: ¿cómo hacer presentes –es decir cómo representar estética y políticamente– los cuerpos emblemáticos del pasado que por definición están ausentes/desaparecidos?

Según Giorgio Agamben, después de morir, las personas se transforman en fantasmas que permanecen en el mundo de los vivos, regresando a los lugares familiares. La función de los ritos funerarios es, en consecuencia, transformar al fantasma en un ancestro benévolo, que habita en un mundo separado y con el cual es posible relacionarse ritualmente (“In Playland” 90). No es entonces de extrañar, entonces, que los desaparecidos aún mantengan los atributos de las larvas, incitándonos a darles un significado histórico, síntoma irresuelto de un pasado traumático y tal vez irreparable.

En este contexto, es importante tener en cuenta que –como señala Diana Taylor– violaciones masivas de los derechos humanos como las que ocurrieron en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983) no sólo traumatizan a las víctimas inmediatas, sino que afectan a sus familias, comunidades y al conjunto de la sociedad, incluso durante varias generaciones (“Trauma and Performance” 1674). Así, el trauma de la dictadura no es solamente una cuestión individual, aunque no todos hemos sido afectados de la misma manera, como pone en evidencia con respecto al genocidio



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

indígena durante la guerra civil en Guatemala (1960-1996) el pasaje de la novela

Insensatez citado en el epígrafe que encabeza este trabajo.

Precisamente por el carácter social del trauma causado en la trama de la nación por el terrorismo de Estado, el cine puede funcionar como medio y herramienta para poner en escena en el espacio público un *trabajo de duelo y memoria* que puede ser más o menos personal,² pero que siempre tiene lugar a partir de la interacción, solidaria o confrontativa, con distintos grupos sociales dentro del plano y fuera del plano, porque se desarrolla frente a nuestros ojos en la película, pero también en el espacio de interacción de la película con el público, en ese lugar más impreciso en el que lo que vemos nos interpela. Por medio de la mediatización y objetivación de la cámara, de la indagación ética y estética que significa la filmación (y el posterior montaje) de los testimonios de las distintas personas involucradas y por último de la proyección del producto final en la sala de cine, los documentales de y sobre los hijos de desaparecidos incorporan una dimensión social al trabajo de memoria y duelo que llevan a cabo. Este trabajo gira en torno a la desaparición de los padres en una tensión permanente y tal vez irresoluble entre la necesidad de realizar un duelo exitoso (que implicaría la aceptación de la pérdida del objeto amado o su sustitución)³ y la de hacerlos presentes, es decir representarlos tanto simbólica como políticamente en el contexto actual por medio de la memoria.

² Algunas propuestas cinematográficas de hijos de desaparecidos, enfatizan lo colectivo (*H.I.J.O.S. El alma en dos, Nietos. Identidad y memoria, (h) historias cotidianas*) mientras otras (*Papá Iván, Los rubios, Encontrando a Víctor*) son exploraciones desde la experiencia personal.

³ Según Freud, el sujeto tiene dos opciones frente a la pérdida de un objeto amado: o bien realiza un trabajo de duelo exitoso en el cual logra el yo logra acatar la realidad o bien cae en un estado de melancolía en el cual el yo queda indefectiblemente ligado al objeto perdido y no puede reinvestir la libido en nuevos objetos (“Trauer und Melancholie”).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Más que un símbolo (cuyo significado es fijo y transparente, véase Benjamin, “Ursprung des deutschen Trauerspiel” 336-337) o una tragedia (lo que implicaría un sentido último de inmolación y autoentrega ligado a la predestinación del héroe trágico, como ocurre con el uso del término holocausto para referirse a la *Shoah*, véase Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 15-16), la desaparición masiva de miles de personas, la existencia de un sistema de campos clandestinos de detención en los que la tortura era práctica corriente, aún flotan ominosas, sobre el imaginario nacional, como alegorías⁴ de la puesta en suspenso de los modos de representación tanto en sentido filosófico y estético (*Repräsentation*) como político (*Vertretung*). En palabras de Idelber Avelar:

la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres. (10)

En el cine argentino de finales de los noventa, la imagen del río es alegoría no sólo de los vuelos de la muerte, y por extensión de la lógica de exterminio y ocultamiento de la dictadura, sino también inscripción alegórica de los desaparecidos en la pantalla. Las aguas del río de la Plata, tumba masiva de miles de personas, no sólo pueden ser leídas *como* cadáveres, además, en ellas literalmente “se acuña la historia”. Por eso, en la pantalla cinematográfica funcionan como cripta de los cadáveres que acogieron, impidiendo cualquier lectura del río como simple paisaje. Esta estrategia es utilizada

⁴ Según Benjamin: “[m]ientras que en el símbolo, con la transmutación de la decadencia, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de una redención, la alegoría ofrece a la mirada del observador la *facies hippocratica* de la historia en tanto paisaje primordial petrificado. La historia, en todo lo que tiene, desde el comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera [. . .]. Este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo” (“Ursprung des deutschen Trauerspiels” 343; traducción de Avelar y Oyarzún, citada en Avelar 5).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

tanto en el documental *Por esos ojos* (1997) de Gonzalo Arijón y Virgina Martínez (que acompaña y registra la búsqueda de María Gatti de Islas para recuperar a su nieta, Mariana Zafaroni) y en el cual los planos del río se repiten como un hito constante-*memento mori* que divide las diferentes etapas de la búsqueda, como en *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, que alterna escenas de la vida cotidiana dentro del campo clandestino con vistas panorámicas del Río de la Plata y la ciudad de Buenos Aires tomadas desde los aviones que realizaban los vuelos de la muerte (algo que el espectador comprende recién bien avanzada la trama de la película).

A la imagen del río, la mirada de María Inés Roqué, hija del militante Juan Julio Roqué asesinado durante un operativo militar en 1977, yuxtapone otra imagen como emblema de la falta de su padre en su mediodrama *Papá Iván*: la de un follaje de temple otoñal en blanco y negro, fuera de foco, visto desde un auto o un tren en movimiento en dos secuencias. En la primera, al pasar de esas imágenes difíciles de fijar o identificar, alegoría de una historia cuyo sentido último elude a la realizadora, escuchamos su voz entrecortada diciendo, con angustia:

“Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era él en medio de todo eso, ¿no? [pausa] Y creo que más o menos lo entendí. Pero por siempre me va a quedar la pregunta. [suspiro] de si se cuestionó en algún momento [pausa] aunque sepa que le dolía y aunque sienta que está su pérdida [pausa] siempre me va a quedar la pregunta”.

En la segunda secuencia, que le sigue a un conjunto de fotos de infancia de María Inés Roqué y su madre, las imágenes borrosas de árboles y hojas son precedidas por imágenes del río mientras ella lee la carta en la que su padre les explica su decisión de incorporarse a la lucha armada y se despide de ellos. Al



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

darle lugar junto a su propia perspectiva, la incertidumbre de la hija no clausura la narración del padre, pese a no terminar de comprender o aceptar el sentido de la historia que lo mueve, del mismo modo que la mirada no logra retener con exactitud el contorno de los árboles que desfilan sin cesar.

Ahora bien, como proyecto cinematográfico, *Papá Iván* es un intento fallido de realizar el duelo, por medio de un rito de pasaje que finalmente coloque el fantasma del padre en el mundo de los muertos, activando el funcionamiento de la historia, por medio de “un rito de entierro” (Amado 166) simbólico. Aunque el intento es infructuoso (así lo explicita la voz en *off* de María Inés Roqué: “No tengo nada de él: ni tumba, ni cuerpo. Creí que esta película iba a ser una tumba [...]. Pero no, nada es suficiente”), el reconocimiento de la imposibilidad de un duelo exitoso se abre hacia una desolación melancólica (Benjamin) desde la cual es posible insistir en un trabajo que oscila entre duelo y memoria.

En palabras de Ana Amado, los hijos de desaparecidos:

[...] postulan abiertamente [la operación de convocar los espectros del pasado con el olvido] en sus películas como deseo: realizan el movimiento de ese rito para redistribuir el espacio de los posibles, enterrando a los muertos como medio de fijar un lugar entre los vivos en busca de un duelo no siempre realizable. (166)

En tanto generación, la relación de los hijos con la desaparición de sus padres está signada por la posmemoria, entendida como “*estructura* de transmisión inter y transgeneracional de experiencia y conocimiento traumáticos” (Hirsch 106; mi traducción). En consecuencia, el cine de y sobre hijos de desaparecidos tiene en común la necesidad de armar su memoria a partir de fragmentos (fotografías, relatos de otros,



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

cartas, documentos) para poder restablecer la transmisión del archivo cultural familiar (y por extensión social) brutalmente interrumpido por la desaparición de los padres. En tanto trabajo de posmemoria, buscan instalar los cuerpos ausentes de su padre en el presente, restituirlos al relato de la historia nacional. Se trata de un gesto que desde el vínculo del lazo familiar no muere “en el drama posmoderno de los afectos” (como sugiere Sarlo 91), sino que dispara un trabajo de duelo y memoria personal que desde su inscripción en el carácter social del trauma interpela a la sociedad sobre sus relatos (apologéticos, negadores, críticos) y responsabilidades sobre el pasado reciente. En este contexto es fundamental la observación de Ana Amado sobre el carácter político de las formas de interpelación del poder de los familiares de desaparecidos, cuyo gesto reproduce el desafío de Antígona entendido como acto político porque ésta, transgrediendo normas de género y de parentesco, “absorbe el lenguaje del Estado contra el cual se rebela, para su política de oposición” (146) poniendo en cuestión el mandato que confina a los familiares al espacio de lo privado (véase 145-149).

No obstante sus puntos de contacto, las propuestas éticas y estéticas de los distintos documentales hechos por y sobre hijos e hijas de desaparecidos varían entre sí. Las diferencias residen, en mi opinión, en la forma en la cual cada documental *resuelve la tensión entre duelo y memoria*, es decir la tensión entre la necesidad de olvidar y el mandato de recordar.⁵ Antes de pasar a discutir un film en particular, quisiera mencionar brevemente las variables más significativas en las que se apoya dicha tensión:

- El concepto de memoria en juego: la falta o no de confianza en la narración para restituir la experiencia (Benjamin, “Der Erzähler”); ¿crisis

⁵ No se trata sin embargo de buscar esta tensión en los contenidos de cada film, sino de entender cómo las elecciones estéticas articulan posiciones éticas, ideológicas, políticas.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria*.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de la experiencia testimonial? (Laub); recordar como fin o recordar para entender (Schmucler, Sarlo).

- Reflexión sobre el estatus de la imagen y el estatus de la palabra para representar/restituir a los desaparecidos (Avelar); diferencia entre la memoria literal (repetición traumática) y la metamemoria (distanciamiento crítico, reflexión sobre el proceso de la memoria).
- El tipo de trabajo de duelo se realiza: *working through* versus *acting out* (LaCapra); alternativas al duelo exitoso o la reacción melancólica (duelo como traición, imposibilidad del duelo, apego al duelo; Allouch: sólo con una noción muy rebajada del amor se puede aceptar la sustitución del objeto amado).

El cine como medio del trabajo de duelo y memoria

La película menos optimista y tal vez por eso la más controvertida en su visión del trauma social de los desaparecidos es *Los rubios* de Albertina Carri. En ella, los viejos significados de la historia son transformados (por medio del juego con muñecos Playmobil) en significantes que a su vez producen nuevos significados en un presente asediado por los síntomas de un pasado irredento. La presencia del juego y los juguetes, es decir los significantes de la diacronía, es más que evidente en este film pero, ¿dónde están o cuáles son los significantes de la sincronía –las larvas o fantasmas– cuya transformación por medio del rito garantizaría el funcionamiento del sistema de la historia? Como veremos más adelante, la múltiple representación del secuestro de sus padres, momento que condensa el trauma de la desaparición, permite poner en escena una



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

y otra vez *la falta* de los cuerpos en los cuales el sujeto busca inscribir alegóricamente el quiebre de los viejos sentidos de la historia.

Por otro lado, al poner en escena el proceso mismo de filmación (selección y edición de testimonios, discusiones del equipo de filmación, etc), *Los rubios* expone los mecanismos y los soportes de un trabajo de duelo que precisamente tiene lugar allí frente a nuestros ojos cuando Albertina Carri transforma el objeto perdido en otra cosa: una película, una indagación cinematográfica sobre los mecanismos de la memoria y sobre su identidad signada por la ausencia traumática de sus padres. Al respecto, Gonzalo Aguilar llama la atención sobre el hecho de que es “en el pasaje de ser hija de desaparecidos a ser directora de cine [que] Carri consigue completar la trayectoria del duelo” (180).

Estéticamente, *Los rubios* es –como apunta Aguilar– un film complejo que combina estrategias variadas que van de lo documental a lo ficcional criticando implícitamente aproximaciones naturalistas a la memoria (véase 180-181; 190) y en el cual los soportes de la memoria son exhibidos y analizados de manera constante. A pesar de la puesta en abismo de la memoria que lleva a cabo, Albertina Carri insiste en recordar, en forzar a otros a recordar, y en tratar de entender, por lo que se aleja de una concepción literal de la memoria para proponer un ejercicio de metamemoria. Como señala Avelar con respecto a la literatura (185-186), y como vimos que ocurre en *Papá Iván*, en el reconocimiento de las limitaciones de la escritura/el cine para restituir simbólicamente el objeto perdido, se encuentran los atisbos de un trabajo de duelo productivo.

Albertina Carri inscribe la desaparición de sus padres (Roberto Carri y Ana María Caruso), en la pantalla y con ello en el espacio público a través de múltiples estrategias:



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

entrevistas inquisitivas a dos vecinas del barrio en el que ocurrió el secuestro, la visita a la comisaría en la que funcionara un centro de detención por el que pasaron sus padres, la dramatización del secuestro por medio de muñequitos de Playmobil. Por motivos de espacio, sólo voy a referirme en detalle a las entrevistas a testigos y la dramatización del secuestro.

El pasado en el presente

Los rubios pone en escena las posibilidades y limitaciones de la propia memoria en el contexto de la memoria de otros:⁶ la de los amigos y compañeros de militancia de sus padres por un lado y la de dos vecinas testigo del secuestro de sus padres, por el otro. Mientras los amigos y compañeros acceden al ejercicio de memoria frente a la cámara sin reticencias, sólo una de las dos vecinas disfruta visiblemente del espacio concedido a su testimonio.

El objeto de las entrevistas a las vecinas es reconstruir el momento del secuestro de los padres. Es importante recalcar que estas entrevistas son conducidas por el equipo de filmación de Albertina Carri con ella de cuerpo presente, pero sin decirle a las entrevistadas que es una de las hijas del matrimonio Carri. La confrontación de los testigos con su papel en los secuestros es central en *Los rubios*: la entrevista a la vecina #1 es la primera escena documental después de las dos escenas del campo al comienzo del film. Más adelante, se incluyen dos escenas relativamente largas en las que la vecina #2 es entrevistada ya que ésta, a diferencia de la primera vecina (quien dice no saber qué pasó con la familia Carri), asegura recordarlos a todos y, además, haber presenciado el secuestro. Sus comentarios (“algo había”, “a la tipa la agarraron acá a la vuelta”,

⁶ La contextualización de su propia memoria en la de otros sujetos pone el acento en la dimensión social del trauma y en consecuencia del trabajo de memoria puesto en escena por *Los rubios*.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“después [de que se los llevaron] hubo una tranquilidad super”) demuestran que ha internalizado el discurso de la dictadura militar.⁷

Por cierto, en la manera en la cual Albertina Carri y su equipo entablan conversación con las vecinas, preguntando una y otra vez pero sin dar la propia opinión o emitir un juicio sobre lo que escuchan en el momento, reverberan las entrevistas a campesinos polacos o de los responsables civiles y militares nazis en *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann (Noriega 37-38) y las de Claudio Echeverría en *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), el primer documental sobre los desaparecidos en la Argentina. Así, la insistencia con la cual la directora de *Los rubios* busca reproducir el momento del secuestro de sus padres, azuzando a aquellos que fueron testigos a recordar, forma parte de una estrategia de confrontación con la sociedad cómplice de los crímenes de la dictadura, que llega incluso a la provocación, no sólo de las personas entrevistadas, sino también del espectador, partícipe de la sensación de malestar que se instala en las entrevistas. Es desde ese espacio de incomodidad que la película establece un diálogo con el presente, instalando la pregunta sobre nuestra disposición a pensar críticamente la continuidad de la lógica de la dictadura en la actualidad –y nuestra responsabilidad en ella. Al mostrar el conformismo y la seguridad de estar nadando en la corriente de ambas vecinas e interpelar de este modo a la sociedad argentina actual, el cine de Carri es un “arte del presente” en el sentido que lo define Serge Daney, quien sostiene que si bien “ver es siempre superior a no ver”, “lo que no se vio ‘a tiempo’ no se verá jamás” (s.p.).

⁷ En este contexto es importante señalar que es esta la vecina que recuerda a los Carri como rubios, por lo que las pelucas rubias que el equipo de filmación se coloca en la escena final del documental (y que dan título al mismo) aluden a la memoria/olvido de los cómplices. Para un análisis de la simbología de las pelucas rubias como elemento a partir de la cual Carri crea una nueva comunidad de pertenencia, véase Noriega 38; 42-44 y Amado 192; sobre la adopción de las pelucas como alegoría de las distorsiones de la memoria véase también Grinberg Pla 294-298.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para Daney, el imperativo moral del cine sobre la Shoah (que aplico *mutatis mutandis* al cine sobre los desaparecidos) reside en su capacidad de registrar la relación del pasado con el presente: desde un concepto benjaminiano de la función de la historia:⁸

puesto que los cineastas [franceses] no filmaron a su debido tiempo la política de Vichy, su deber, cincuenta años después no consiste en enmendarse imaginariamente con películas como *Adiós a los niños*, sino en retratar actualmente a esa buena gente francesa que, de 1940 a 1942, Velódromo de Invierno incluido, ni se inmutó. Siendo el cine un arte del presente, sus remordimientos carecen totalmente de interés. (s.p.)

Trauma y ritos de pasaje

La representación del secuestro de sus padres por medio de una escena con muñequitos de Playmobil conlleva un distanciamiento estético y una desfamiliarización o extrañamiento del trauma cuyo objetivo es reelaborar las imágenes insoportables con las que están destinados a convivir para siempre, (no solamente) los hijos de los desaparecidos.⁹ La pregunta que se hace Albertina Carri es cómo construir la identidad a partir de estos recuerdos, de estos fantasmas.

Esta decisión de la directora de dramatizar el pasado usando muñequitos ha llevado a Martín Kohan a afirmar que se trata de una interpretación literal del “país de los juguetes” (“La apariencia celebrada” 29), la república utópica infantil de *Pinocchio*, en la cual, todo es juego. Esta homologación de Kohan abre las puertas para una lectura del uso de los muñequitos de Playmobil en el contexto de las reflexiones de Giorgio Agamben sobre el rol social del juego y los juguetes en relación con la historia. Para Agamben, en

⁸ Véase “Über den Begriff der Geschichte”, especialmente las tesis cinco y seis.

⁹ Aquí hago alusión a una de las reflexiones que Albertina Carri comparte con el público en *Los rubios*: su creencia de que “[...] los que vinieron después [del golpe y sus consecuencias, sobre todo las desapariciones] construyen la vida con imágenes insoportables [...]”



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

toda sociedad, juego y rito están estrechamente ligados entre sí por medio de una relación de correspondencia y oposición:

we can state the function of rites is to adjust the contradiction between mythic past and present, annulling the interval separating them and reabsorbing all events into the synchronic structure. Play, on the other hand, furnishes a symmetrically opposed operation: it tends to break the connection between past and present, and to break down and crumble the whole structure into events. If ritual is therefore a machine for transforming diachrony into synchrony, play, conversely, is a machine for transforming synchrony into diachrony. (“In Playland” 83)

Así, el juego –del mismo modo que su contraparte el rito– es una “máquina” que ha permitido a todas las sociedades establecer relaciones significantes entre la diacronía y la sincronía. Es más, según Agamben, la historia es precisamente la diferencia residual de la fricción entre estas dos tendencias (la ritual y la lúdica) presentes en toda sociedad (“In Playland” 85). La pregunta, ahora, es qué implica esta noción del juego para el uso de los juguetes que hace Albertina Carri. Si como sostiene Agamben, el juego transforma la sincronía en diacronía, disolviendo la estructura y actualizando los eventos puros, por medio de un proceso que rompe la continuidad pasado-presente, Carri, al representar teatralmente los hechos del pasado recurriendo a los muñequitos de Playmobil, reafirma el quiebre vivencial y cognitivo entre el ayer que busca representar y el hoy de la memoria. Lo interesante de este quiebre es, sin embargo, que al interrumpir el continuum temporal que liga el presente con el pasado, produce el margen diferencial entre sincronía y diacronía en el cual se produce la historia. Visto desde este punto de vista, jugar a representar el pasado no necesariamente tiende a banalizarlo o a frivolizarlo, sino que es –por el contrario– una estrategia para captar la temporalidad de la historia. Es más, la elección de Carri de representar el secuestro de sus padres usando muñecos y,



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

específicamente, figuras humanas en miniatura le permite manipular el pasado, distorsionándolo (piénsese por ejemplo en la aparición del OVNI que se lleva a los padres de Carri) y desmembrándolo, y es de eso modo que ella puede visibilizar o palpar la diferencia entre el juego presente sobre lo que pasó y los hechos del pasado. Y es en esta diferencia en la cual tiene lugar la historia:

the essence of the toy [...] is, then, an eminently *historical* thing: indeed it is, so to speak, the Historical in its pure state. For in the toy, as in no other site, can we grasp the temporality of history in its pure differential and qualitative value. [...] What the toy preserves of its sacred or economic model, what survives of this after its dismemberment or miniaturization, is nothing other than the human temporality that was contained therein: its pure historical essence. The toy is a materialization of the historicity contained in objects, extracting it by means of a particular manipulation. (Agamben, “In Playland” 80)

Los viejos significados –quiénes fueron Roberto Carri y Ana María Caruso, cuál es la identidad de esta hija de desaparecidos que se llama Albertina Carri– son transformados por medio del juego con los Playmobil en significantes que a su vez producen nuevos significados. En ese sentido, me interesa subrayar la productividad del uso de los Playmobil como estrategia para entender el pasado.¹⁰

La presencia del juego y los juguetes, es decir los significantes de la diacronía, es más que evidente en *Los rubios* pero, ¿dónde están o cuáles son los significantes de la sincronía, las larvas o fantasmas, cuya transformación por medio del rito garantiza el funcionamiento del sistema de la historia?

¹⁰ Martín Kohan, en cambio, considera que Albertina Carri únicamente se mueve en el espacio simbólico del “país de los juguetes” en el cual todo rito (es decir estructura) ha desaparecido, y por lo tanto el juego es sólo eso, juego, y ya no permite captar la dimensión histórica del pasado (“La apariencia” 29).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Los hijos de desaparecidos, al haber sido despojados de la posibilidad contenida en el rito funerario de atribuirle a la perturbadora presencia fantasmagórica de los mismos un significado estable siguiendo esquemas sociales tradicionales, recurren al cine como forma alternativa de realizar este rito de pasaje. Sin embargo, Albertina Carri no busca hacer un film-epitafio (Aguilar 176), sino que intenta llevar a cabo dicha transformación sin confinar el fantasma de sus padres al “país de los juguetes” ni al “museo de las larvas”, sino más bien buscando formas de entender la irrupción del fantasma sin sentido de sus padres desaparecidos en su propio presente, llevando a cabo una reflexión sobre las formas de la memoria en las que incluye el juego, la dramatización y la ficcionalización como estrategias. Así, las distintas representaciones del secuestro de sus padres son inscripciones alegóricas (y no símbolos fijos o unívocos) de los cuerpos violentamente sustraídos, que funcionan como ritos de pasaje, para inscribirlos en la historia y, dejándolos atrás, seguir caminando hacia el futuro en compañía de su equipo de filmación, como vemos en la escena final de la película.¹¹

Sin ninguna duda, y como decía al principio de mi exposición, los desaparecidos en la Argentina aún mantienen los atributos de las larvas, incitándonos a darles un significado histórico, síntoma irresuelto de un pasado traumático y tal vez irreparable. A todos y cada uno de nosotros nos toca hacer nuestro propio trabajo de duelo y memoria porque –parafraseando a Benjamin– tampoco nuestros muertos-desaparecidos estarán a

¹¹ “Los vecinos fueron escuchados y expuestos en la película con toda claridad. Ellos distinguieron a los rubios (imaginarios) de los que no lo eran y ellos los señalaron con el dedo, condenándolos. Los padres quisieron confundirse con el barrio y no pudieron. Albertina y su equipo optan por identificarse en grupo resaltando, más que ocultando, esa diferencia. Salir a caminar por el barro, enfundados en pelucas, distintos a todos, diferentes, desafiantes. Así son los rubios” (Noriega 52).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

salvo del enemigo cuando vengza. Y el enemigo aún no ha dejado de vencer (“Über den Begriff der Geschichte” 695).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “In Playland. Reflections on History and Play”. *Infancy and History. The Destruction of Experience*. London, New York: Verso, 2007. 75-96.

Aguilar, Gonzalo. *Otros Mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

_____. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

Allouche, Jean. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Buenos Aires: EDELP, 1995.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Benjamin, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I.1*. Por Walter Benjamin. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. 205-430.

_____. “Über den Begriff der Geschichte”. *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I.2*. Por Walter Benjamin. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. 693-704.

_____. “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskovs”. *Aufsätze. Essays. Vorträge. Gesammelte Schriften II.2*. Por Walter Benjamin. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. 438-465.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- _____. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Castellanos Moya, Horacio. *Insensatez*. México: Tusquets, 2004.
- CONADEP. *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005.
- Da Silva Catela, Ludmila. “De eso no se habla. Cuestiones metodológicas sobre los límites y el silencio en entrevistas a familiares de desaparecidos políticos”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2/24 (2000): 69-75.
- _____. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones al Margen, 2001.
- Daney, Serge. “El travelling de Kapo”. *El amante* (1996): s.p.
<<http://www.elamante.com>>.
- Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie”. *Gesammelte Schriften* 5. 535-553. Leipzig: Psychoanalytischer Verlag, 1924.
- Gelman, Juan/Mara La Madrid (eds.). *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Grinberg Pla, Valeria. “El discurso de la memoria en el cine argentino contemporáneo: entre la subjetividad y la búsqueda de una identidad colectiva”. *Contratiempos de la memoria*. Ed. de Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers. La Plata: EDULP, 2009. 261-304.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria*.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Jakubovicz, Eduardo/Laura Radetich. *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". *Punto de vista* XXVII/78 (2004): 24-30.

_____. "Una crítica en general y una película en particular". *Punto de vista* XXVII/80 (2004): 47-48.

La Capra, Dominick. "Writing History, Writing Trauma". *Writing and Revising the Disciplines*. Ed. de Jonathan Monroe. Ithaca: Cornell University Press, 2002. 147-180.

Macón, Cecilia. "Los rubios o el trauma como presencia". *Punto de vista* XXVII/80 (2004): 44-47.

Moreiras, Alberto/Nelly Richard. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Noriega, Gustavo. Estudio crítico sobre *Los rubios*. Buenos Aires: picnic, 2009.

Pla, Cecilia. "Lectura de conceptos freudianos: El duelo." Manuscrito.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Schmucler, Héctor. "Memoria, subversión y política". *Memoria(s) y política: experiencias, poéticas y construcciones de nación*. Ed. de María del Carmen de la Peza. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria*.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

- Taylor, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- _____. "‘You are here’: H.I.J.O.S. and the DNA Performance". *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Diana Taylor. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- _____. "Trauma and Performance. Lessons from Latin America". *PMLA* 121.5 (2006): 1674-1677.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: siglo xxi, 2002.