

## En torno a la figura de hijo de desaparecido

Omar Murad<sup>1</sup>

### Resumen

El proyecto generacional de los hijos de desaparecidos se ha configurado a partir de una serie de intervenciones políticas y estéticas que entre otras cosas permitieron la construcción social de su identidad. Esta aparece figurada primero como consecuencia de la relación biológica con sus padres desaparecidos, y luego constituida a partir de procedimientos poéticos que posibilitan la agencia de cada intervención específica. Cada figura de hijo de desaparecido tiene una doble relación: a) con la codificación socialmente aceptada para su representación, y b) con la selección e innovación de estos recursos llevada a cabo por cada agente. De modo que cada figura de hijo de desaparecido es portadora de una intervención específica e identificable dentro de las prácticas de la memoria de la última dictadura.

En este trabajo nos proponemos analizar cuatro figuraciones de hijos de desaparecidos a través del uso de la tropología como instrumento privilegiado para la identificación tanto de los recursos poéticos utilizados en la construcción de cada figura como del modo de intervención que hacen posible. Así, analizaremos esta figura en cuatro representaciones audiovisuales: (h) historias cotidianas, Papá Iván, Los Rubios, y M.

Palabras clave: construcción social de la identidad; tropología; representación audiovisual

---

<sup>1</sup> Profesor en Filosofía. Becario CONICET PG T1. ATP en Filosofía de la Historia en UNMDP. Miembro del grupo de investigación en Nuevas Filosofías de la Historia “Metahistorias“ dirigido por Verónica Tozzi.

## En torno a la figura de hijo de desaparecido

En este trabajo discutiremos cómo se constituye la figura de “hijo de desaparecido” considerada como el cumplimiento de la figura de “desaparecido”. Esta figura responde a una apuesta estética en la medida en que, por una parte, en los trabajos de la generación de los hijos de desaparecidos hallamos el uso de un particular estilo que expresa una voz autoral o perspectiva para representar aspectos del pasado reciente, y por la otra, emplean codificaciones que forman parte de una apuesta colectiva. Pero ésta representación también está guiada por una apuesta ético-política en la medida en que cada una de las figuras de hijo de desaparecido adopta una particular posición respecto de la modalidad de discurso de la memoria que la precede y respecto de su propia generación. En este sentido, el análisis de la constitución de la figura de hijo de desaparecido a partir del modelo estético que nos provee la interpretación figural resulta provechoso para dar cuenta de la primacía de las dimensiones estética y ético-política sobre la epistemológica en estas representaciones del pasado reciente.

Huelga decir que la experiencia traumática que da origen a sus diversas figuraciones es la desaparición de sus padres en el marco de la última dictadura argentina. Estas comparten ciertas características que permiten generalizar una serie de motivos en común, entre los que se destacan la experiencia de la orfandad y la búsqueda identitaria. La emergencia de estos motivos no se debe tanto a que todos ellos forman parte de una misma generación, como a que comparten ciertos códigos de representación que suponen una confrontación con la codificación dominante en la modalidad del discurso de la memoria que inmediatamente los precede. Los realizadores se proponen indagar sobre su propia identidad combinando distintas técnicas documentales afines con la reconstrucción histórica, especialmente la historia oral, pero desde un punto de vista subjetivo y subjetivizante. El realizador es, por así decir, sujeto y objeto de la indagación.

De diversas maneras el discurso de los hijos de desaparecidos pone en entredicho a la modalidad de discurso que los precede, tanto al denominado “discurso oficial” como al discurso elaborado por la militancia revolucionaria sobre la memoria traumática generada por la última dictadura argentina. Asumimos que toda narrativa o argumentación sobre el mundo histórico nos introduce en el ámbito de la ley, o en otras palabras, del *statu quo*. En la medida en que el autor o realizador es “consciente de sí mismo desde un punto de vista histórico” también lo es del “sistema social y de la ley que lo sustenta” (Nichols, 1997: 247). En consecuencia, su interpretación de los acontecimientos representados estará guiada por una moralización sobre el orden social que rige en su contexto histórico y será elaborada para sostenerlo o impugnarlo. De modo que en las diversas modalidades del discurso de la memoria, aún cuando respondan a un mismo objeto discursivo, sus estilos, conceptos y temas serán distintos, en virtud de una toma de posición dentro del campo de prácticas de la memoria (jurídicas, conmemorativas, reivindicativas, identitarias, etc.) (Foucault, 1979: 33-104). En el caso de los hijos de desaparecidos esta tensión entre las diversas modalidades del discurso de la memoria se presenta de un modo específico. Rechazan de plano el discurso oficial centrado primero en la teoría de los “dos demonios” y luego en los indultos para habilitar una reconstrucción del pasado reciente desde el punto de vista de la militancia y las consecuencias políticas de la dictadura. Pero a diferencia de quienes

vivieron la dictadura como adultos, esta generación discute también con la que los precede a partir de la memoria intergeneracional (Amado, 2003: 58). Antes de realizar el análisis figurativo de una de las representaciones audiovisuales pertenecientes a la generación de los hijos de desaparecidos es preciso hacer algunas aclaraciones con relación a qué nos referimos con el término “figuración”. Tal y como ha sido definido por Hayden White la figuración se refiere a un modelo estético de interpretación histórica (White, 2010. 38 ss.). Este modelo permite relacionar acontecimientos y textos considerando la ocurrencia del último como el cumplimiento de algo que estaba anticipado en el primero. Esta relación figurativa no se basa en un lazo fáctico que pudiera existir entre los textos o eventos relacionados, sino que es de naturaleza poética. Introduce lo que White llama una causalidad retrospectiva que sigue la lógica de la promesa ínsita en la consumación, o en otros términos, según el procedimiento narrativo denominado *análepsis*; esto es, es posible deducir retrospectivamente la promesa de un cumplimiento, pero prospectivamente no se puede inferir la realización de una promesa. White también denomina “genealógico” a este tipo de causalidad figural en la cual los agentes responsables de la ocurrencia de un acontecimiento lo vinculan con otro acaecido anteriormente sin que el último tenga ninguna relación aparente con éste. Da el ejemplo de la cultura renacentista italiana: dado que no hay ningún nexo necesario que la ligue a la cultura grecolatina las relaciones entre acontecimientos anteriores y posteriores son retrospectivas puesto que dependen de “las decisiones tomadas por una cantidad de agentes históricos, desde la época de Dante y sus contemporáneos hasta el XVI, de considerarse a sí mismos y a su dotación cultural *como si* hubieran descendido realmente a partir del prototipo anterior” (36-37. Destacado del original).

En el caso que nos ocupa el lazo evidente que existe entre los hijos de desaparecidos y las víctimas del terrorismo de estado de la última dictadura es biológico. Sin embargo, el acto político por medio del cual se constituyen identitariamente como hijos de desaparecidos -en el doble reconocimiento de formar parte de una generación y de descender de otra- se da a través de medios estéticos. Este otro lazo construido poéticamente es el que les permite tomar posición tanto respecto de sus padres como respecto de su propia generación.

A modo de ejemplo podemos considerar el documental *Papá Iván* (2000) realizado por María Inés Roqué, hija de Julio Roqué dirigente de las FAR y Montoneros que murió en un enfrentamiento con el ejército en 1977. En este trabajo su hija intenta reconstruir los últimos años de la vida del padre, especialmente los momentos previos a su muerte, dirigida por una pregunta que podríamos reconstruir así: ¿Quién fue realmente mi padre? Dice la realizadora en *voice over*: “cuando empecé a hacer esta película sabía algunas cosas” (...) lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos, se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica”.

El pretérito utilizado en los verbos “empezar” y “saber” nos informa en el mismo inicio del documental que lo que se va a presentar a continuación es el resultado de algo que comenzó hace tiempo, de una investigación que ha modificado lo que el sujeto conocía antes, lo que “sabía”. Eso que sabía se distingue, además, de los “hechos” (sean cuales sean estos), de aquello que informaba una figura paterna heroificada. Este “héroe” es el que es puesto en entredicho en el documental. Así es que, también al inicio del documental y asumiendo su rol de testigo, declara: “Yo una vez dije que prefería tener un padre vivo que un héroe muerto. Porque me pasó la vida en México, y las veces que fui a la Argentina conociendo gente que me miraba [como] a la hija de un héroe”.

Desde el punto de vista de la argumentación, el documental comienza por el final, es decir por la conclusión. Solapa de esa manera el final de una narrativa de búsqueda y

comprensión y la conclusión de una serie de argumentos que llevan a la autora a sentar las bases de una incertidumbre que es, a la vez, comienzo de la trama y resultado final de la investigación. Esta doble dimensión presente en el inicio del documental es importante puesto que establece de una vez el tono de ambigüedad moral y epistemológica dominante en todo el filme. Para ello, comienza por poner en duda la figura heroica de su padre, eje a partir del cual pivotan todos los demás argumentos. A partir de aquí se suceden testimonios que pueblan al documental con diferentes voces y puntos de vista y construyen de ese modo la argumentación que sostiene en su representación del mundo. Los testimonios oscilan entre delinear un padre heroico y un padre que abandonó a su familia para realizar su misión revolucionaria. María Inés se asegura primero de cimentar las bases que construirán al héroe y luego las desmonta poco a poco. Si bien el héroe nunca desaparece, queda mellado en su impoluta integridad. De este modo, pone en discusión el discurso heroificante heredado que exhibe a través de más de una docena de testimonios que incluyen además de los compañeros de militancia de su padre, a amigos de la familia, a ex alumnas de Julio Roqué y a su propio hermano, el tío de María Inés. Para realizar completamente la figura del héroe también se requiere de su contracara, el villano, que en la narrativa de los militantes revolucionarios está dado en la figura del “traidor”.<sup>2</sup> Así, presenta una entrevista a Miguel Bonasso que acusa a Miguel Ángel Laulleta de “entregar” (delatar) a Julio Roqué, e incluso de proponer un brindis por su muerte mientras se encontraba en cautiverio en la ESMA. La realizadora desmonta esta figura heroica comunicando en *voice over* sus ansiedades, expectativas y frustraciones como hija, y principalmente a partir del testimonio de su propia madre Azucena Rodríguez. Ella es la encargada de dar el contrapunto que desnuda la intimidad del hombre y humaniza al héroe. La técnica utilizada en todos los casos es la confrontación de puntos de vista a partir del uso de testimonios.

La prefiguración metafórica de la diégesis documental hace posible que la realizadora asuma el punto de vista del padre desde la perspectiva de la hija. Podría pensarse que al leer la carta la hija le presta su voz al padre bajo la figura de la prosopopeya. De hecho, en cierto sentido ese objeto inanimado que es la carta cobra vida y responde a las inquietudes de María Inés cuando la anima con su propia voz. Sin embargo, hemos preferido ver esta operación bajo la figura de la metáfora puesto que lo que pone en evidencia es la irreconciliable tensión entre la perspectiva del padre y la de la hija a través de un elemento común cuyo significado se disputan: la figura del héroe. Antes que hacer hablar un objeto inanimado, lo que en realidad sucede es que hay dos elementos cuya semejanza no puede ocultar su diferencia. Así, la tensión entre el “Yo” de María Inés y el “Tú” de Iván no se resuelve nunca, y a través de la asunción de la voz del padre la realizadora se permite cuestionarlo en el mismo esfuerzo de comprenderlo. Es importante para el dispositivo que aún en la transfiguración que María Inés Roqué hace de las palabras de su padre se pueda distinguir la diferencia entre uno y otro. El uso de la *voice over* la habilita a asumir su propia voz y al mismo tiempo hacer hablar al padre a través de la lectura de la carta. Introduce en la argumentación del documental la perspectiva del padre interpelada por el comentario de la hija. De este modo, al finalizar el documental cierra primero con un comentario de la realizadora y luego con la lectura del final de la misma carta. El comentario dice así:

“Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso ¿no?... y creo que más o menos lo entendí, pero siempre me va a

---

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, Mariela Zeitler Varela, 2012.

quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento, aunque sepa que le dolía y aunque sepa que ahí está su pérdida, siempre me va a quedar la pregunta”.

Con la voz entrecortada por el llanto su última intervención como hija finaliza con una pregunta: ¿su padre alguna vez se cuestionó sus acciones? A continuación asume la voz de su padre también por última vez y contesta:

“Bueno hijos, ahora que les he dicho esto me quedo más tranquilo y si me toca morir antes de volver a verlos estén seguros que caeré con dignidad y jamás tendrán que avergonzarse de mí. Pienso hacerle llegar esta carta a la mamá para que sea ella quien decida cuando pueden ustedes leerla. Ustedes la querrán mucho seguramente porque ella lo merece. Yo la quiero y la respeto mucho y siento todo el dolor que pueda haberle causado. Un gran abrazo y muchos besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca, pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben, libres o muertos, jamás esclavos. Papá Iván.”

Sin forzar mucho las cosas podemos pensar figurativamente esta operación que consume la figura heroica de Julio Roqué heredada de un buen número de testimonios y relatos que provienen no sólo de sus compañeros de militancia, familiares y conocidos, sino también de individuos ligados al ejército, sus propios enemigos. Y ésta consumación que se realiza en la propia figura de la realizadora, como hija de un héroe, o “hija de desaparecidos”, introduce una diferencia en la figura heredada y prefigura, a su vez, nuevos cumplimientos. Esta diferencia es justamente la perspectiva generacional y personal de la hija que excede el mero lazo biológico. Al discutir la figura heredada la realizadora se permite interpretarla y elegir el modo en que esta figura la constituye identitariamente. Ya no se trata sólo de la abnegación y la entrega heroica sino también de una evaluación de los daños y las pérdidas de semejante empresa.

## **Bibliografía**

Amado, Ana (2003) “Ficciones críticas de la memoria” en *Pensamiento de los confines*, N° 13. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica), pp. 55-64.

Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, (Barcelona: Paidós).

White, Hayden (2010) “La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista” en *Ficción histórica, Historia ficcional y realidad histórica*, (Buenos Aires: Prometeo), pp. 33-52.

Zeitler Varela, Mariela 2012 “Dictadura y traición: relatos de la sobrevivencia desde el documental Montoneros, una historia”, en *Revista Taller (Segunda Época). Sociedad, Cultura y Política en América Latina*, Vol. 1, N° 1, Octubre, p. 250-262.

## **Películas**

*Papá Iván* dirigida por María Inés Roque, México, Argentina, 2000. Duración: 55 minutos.