

Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina

María Luisa Ortega Gálvez¹

Universidad Autónoma de Madrid-España

Elena Rosauo Ruiz²

Universidad Autónoma de Madrid-España

Recepción: 27/03/2012

Evaluación: 17/04/2012

Aceptación: 31/05/2012

Artículo de reflexión.

Resumen

Las relaciones entre la imagen y la memoria han sido uno de los objetos de reflexión académica, teórica y crítica más relevantes en la última década, en especial aquellas manifestaciones vinculadas a la memoria traumática. La fotografía, el cine y otras formas de expresión artística se han enfrentado a la manera en que la memoria de la

¹ Licenciada y Doctora en Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid. Profesora titular del Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Madrid. Líneas de investigación: imagen científica y divulgación científica; comunicación audiovisual y educación; documentos visuales y audiovisuales en la construcción del conocimiento; historia y teoría del cine documental. luisa.ortega@uam.es

² Licenciada en Historia y Teoría del Arte. Magíster en estudios latinoamericanos, Universidad Autónoma de Madrid. Integrante del Grupo de Investigación Estudios cinematográficos y cultura audiovisual ECCA, Universidad Autónoma de Madrid. Líneas de investigación: Arte contemporáneo; estudios latinoamericanos; estudios culturales; cultura visual; historia del arte; antropología cultural; historiografía; memory studies. elena.rosauo@gmail.com

violencia y sus rastros queda inscrita en lugares, objetos y cuerpos, éstos últimos no sólo de las víctimas, sino también de las generaciones posteriores. De esta forma, memoria y postmemoria coexisten, y ambas alimentan un gran número de prácticas artísticas contemporáneas en América Latina. En este texto estudiaremos algunas obras realizadas por artistas y cineastas argentinos en las que la corporalidad (de los desaparecidos) juega un papel esencial. Abordaremos, por un lado, la cuestión de la (im)posibilidad de la representación de las víctimas de la violencia y el dolor y, por otro, la resignificación de la temporalidad a través de este tipo de trabajos.

Palabras clave: memoria, postmemoria, temporalidad, representación, cuerpos, ausencia.

Temporalities in conflict: body and absence in the modern artistic practices in Argentina

Abstract

The relations hips between the image and the memory have been one of the most relevant subjects, in the critical, theoretical and academic reflection, in the last decade. This refers specially to those manifestations connected to the traumatic memory. Photography and cinema, among other artistic expressions, have faced the way in which the violence's memory and its features are revealed not only through the places, objects and bodies of the victims but the later generations. In this way, both memory and post-memory coexist and nourish many modern artistic practices in Latin America. In this paper, we are going to study some works created by several Argentinean artists and filmmakers in which the corporality (the absence of ones' bodies) plays an essential role. On one hand, we are

going to talk about the violence victims' (im-) possibility of representation, and on the other hand, we are going to talk about the resignification of the temporality through this kind of works.

Keywords: memory, post-memory, temporality, representation, bodies, absence.

1. Introducción

Comencemos con esta imagen (imagen1), la pieza principal del ensayo fotográfico Buena Memoria que el artista Marcelo Brodsky expuso por primera vez en 1997. Ésta, una fotografía tomada en 1967 de los estudiantes de la sexta división del primer año del Colegio Nacional de Buenos Aires, ha sido intervenida con múltiples anotaciones en distintos colores. Algunos rostros están tachados. Las inscripciones indican desapariciones,



Imagen 1. Marcelo Brodsky, *Buena Memoria* (fotografía principal), 1997.

muertes y exilios. La obra opera sobre una representación visual paradigmáticamente familiar, cercana, en la medida en que todos conservamos en nuestros álbumes fotografías como ésta, que cristalizan momentos de la vida, inscriben los cuerpos de quienes los compartieron con nosotros y nos permiten recordarlos (los tiempos, las personas) a través de complejos procesos en los que la memoria se conjuga con el olvido, con la invención y la recreación. Sin embargo, aquí este sustrato es alterado o desviado por las intervenciones del artista que imponen la extrañeza sobre la familiaridad de la representación: traslada el retrato del ámbito privado al público, las anotaciones gráficas y verbales inscriben el tiempo por venir sobre el tiempo congelado de la fotografía y añaden a estos cuerpos adolescentes una dimensión fantasmal. Así, las operaciones de lectura del espectador quedan en un espacio conflictivo, cercenadas en las que serían las habituales actualizaciones que la memoria realiza sobre este tipo de fotografías, cuando éstas son propias y no están ancladas por la palabra, que limita las proyecciones de significación temporales. Sobre todo ello opera la conciencia de que el tiempo histórico y el tiempo vivido, las vidas de estos adolescentes que posan con los gestos habituales en estos ritos, fueron truncados por la última dictadura militar argentina. La fotografía familiar, ligada irremisiblemente a la autobiografía de quienes en ella aparecen, pasa a ser un retrato generacional con potencia de acción sobre la memoria colectiva y un documento que se acerca, en esta potencialidad, al del archivo histórico. Retomando una clásica consigna feminista que hoy se reactualiza desde múltiples ópticas, lo personal deviene político, las fronteras entre los archivos y las imágenes públicas y privadas se hacen porosas y los cuerpos, como también lo hicieran en los tiempos de aquellas consignas, se convierten en ejes, puntos de confluencia o lugares de

transición entre espacios y tiempos implicados en este pensar el pasado en el presente.

Esta fotografía intervenida es, por ello, una de las manifestaciones paradigmáticas de la forma en la que el arte y el audiovisual argentinos contemporáneos han expresado y representado las cicatrices de la experiencia traumática de la represión a través de uno de sus epítomes: los desaparecidos. En ellas, el cuerpo y el tiempo se convierten en materias primas esenciales para el ejercicio de la memoria en el espacio público y social. Stéphane Douailler ha definido estos episodios de violencia de estado en la historia reciente como “una detención, una interrupción, una stasis indefinidamente prolongada: la de todo sentido histórico”.³ Se interrumpe, entonces, el tiempo pero también el sentido histórico, y las heridas quedan en los cuerpos, tanto en los que ya no están como en los que sobrevivieron y recuerdan. El cuerpo no es, sin más, una frontera natural sino que media y determina nuestra presencia en el mundo, y es el “lugar de encuentro de condiciones naturales y posibilidades históricas de sentido”.⁴ Así, un cuerpo desaparecido, ausente, no es simplemente la falta de alguien sino, en muchas ocasiones, un trastocamiento de todo lo demás, y esto conduce a un estado nuevo.

La emergencia de las manifestaciones artísticas que nos ocuparán en estas páginas podría verse entroncada en ese boom de la memoria que Andreas Huyssen identificara como la preocupación central de la cultura

³ Stéphane Douailler, “Tragedia y desaparición”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (Providencia, Santiago: Editorial Un Cuarto Propio, 2000) 150.

⁴ Ana García Varas, “Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la «estética de la desaparición»” *Studium, Revista de Humanidades*: 16 (2010): 247.

en las sociedades occidentales desde los años ochenta y que se ha venido manifestando por doquier en la creación artística, cultural y académica; manifestaciones que se giran hacia esos “pretéritos presentes” que constituyen la memoria cuando la conciencia y la experiencia del tiempo, características de la modernidad han entrado en crisis.⁵ Del mismo modo, la emergencia del cuerpo como locus central en el pensamiento y las artes contemporáneas podría igualmente contemplarse a la luz de los diversos giros posmodernos, que a nivel global y desde esa misma década de los años ochenta, respondieron a la fractura de los modos clásicos de articulación de la identidad (nacional, étnica, de género) que determinaban la relaciones entre los espacios públicos y privados, entre lo individual y lo colectivo: el cuerpo, en tanto constructo eminentemente moderno y conflictivo,⁶ debía ser sometido a revisión. De ahí que la autorrepresentación, la performatividad, las intervenciones y modificaciones corporales sean prácticas presentes tanto en los ámbitos sociales cotidianos como en el campo de las artes y la cultura institucional generando un continuo complejo y sintomático del mundo contemporáneo.

En el ámbito latinoamericano, sin embargo, la intensidad con que la violencia y la represión han sido ejercidas en el pasado reciente sobre la población civil en unos y otros ámbitos y los precarios instrumentos para el ejercicio de la justicia sobre los verdugos y la reparación sobre las víctimas otorga, por una parte, diferentes significados al quiebre del tiempo histórico y a las nuevas experiencias de la temporalidad características

⁵ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

⁶ Decimos conflictivo por la ruptura que la modernidad impone sobre las dimensiones material e inmaterial de los cuerpos. Cf. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* (París: PUF, 2008).

de la posmodernidad occidental asociadas a ese boom de la memoria. A la sazón, en el caso de las dictaduras del Cono Sur han sido habituales las traslaciones teóricas que piensan la interrupción temporal y los ejercicios de memoria asociados a la amplia y extensa literatura en torno al Holocausto, referente ineludible de la ruptura de civilización. Así, los conceptos de memoria y postmemoria, teorizados en dicho contexto, han sido abundantemente trasvasados. La obra de Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado*,⁷ es paradigmática en la discusión crítica de las escrituras en torno al Holocausto para el análisis de la memoria traumática de la dictadura argentina (la desaparición, la experiencia del centro de detención y la tortura) e incorpora en el debate las nuevas articulaciones entre memoria y postmemoria provenientes de James Young y Marianne Hirsch formuladas específicamente para el análisis de los regímenes visuales imperantes en las artes contemporáneas y la imagen en vinculación con las políticas de la memoria del Holocausto.⁸ En el terreno de la representación visual y audiovisual, de nuevo, el muy prolongado e intenso debate en torno a la posibilidad/imposibilidad de representación de la Shoah (que prolonga el inicial debate sobre la escritura y la palabra, sobre lo decible y lo inefable de la experiencia de los campos y la “solución final”)⁹ encuentra fuertes ecos en la literatura académica y crítica destinada al análisis de las prácticas

⁷ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

⁸ James Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (Londres-Nueva York: Yale University Press, 2000) y Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge (Mass.)-Londres: Harvard University Press, 1997).

⁹ Sobre la complejidad de la traducción entre el ámbito de la palabra y de la imagen, véase Vicente Sánchez Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid: Editorial Cátedra, 2006) 87 y ss., en el marco de una amplia discusión del debate al que aludimos.

artísticas y cinematográficas que se enfrentan con el pasado reciente traumático de las dictaduras. Por otra parte, en lo que a los cuerpos concierne, los instrumentos represivos de las Juntas, que tendrán como epítomes la tortura, el secuestro y la desaparición de personas, modifican irremediamente la manera en que las experiencias y los cuerpos se conjugan para expresar subjetividades sociales en el ámbito latinoamericano, en relación con otras prácticas homologables en el arte y el audiovisual contemporáneo en otras geografías.

Resta un último apunte introductorio antes de iniciar nuestro recorrido de revisión de algunas de las obras fundamentales. Argentina será nuestro foco en estas páginas dada la naturaleza extensa y ejemplar que en el país alcanzan estas manifestaciones. Este fenómeno y sus rasgos son indisociables del devenir de la revisión del pasado reciente en la Argentina de la postdictadura:¹⁰ la respuesta inmediata de ciertos colectivos al terrorismo de estado a través de poderosas prácticas simbólicas altamente visibles en el espacio social en su reclamo de la verdad, fruto de la interacción entre artistas y familiares –los pañuelos de Madres de Plaza de Mayo, la exposición pública de fotografías de los desaparecidos, el Siluetazo; la insólita confesión de Scilingo ante las cámaras de televisión de su partición en los “vuelos de la muerte” en 1995 (que marca una nueva etapa en la revisión del

¹⁰ A diferencia de la continuidad sin sustanciales fracturas del consenso de la “democracia de los acuerdos” formulados por el gobierno chileno de la transición. Sobre el problema de la memoria y las prácticas artísticas, véanse los ensayos recogidos en el volumen de referencia obligada Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2007).

autodenominado Proceso de Reorganización Nacional);¹¹ las acciones en el terreno judicial que desde finales de los años noventa reabren las causas cerradas por las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida; y, finalmente, a las políticas públicas de la memoria puestas en marcha desde la presidencia de la República por Néstor Kirchner, continuadas por Cristina Fernández.¹²

Aunque en nuestro recorrido el énfasis en dicho contexto será mínimo, es ineludible situar la producción temporal de las obras en los puntos de inflexión de este proceso por el que la memoria traumática de la dictadura va ocupando una visibilidad cada vez mayor en el espacio público de la sociedad argentina. Porque en este proceso emergen, además, sumándose a las agrupaciones de madres y abuelas de Plaza de Mayo, colectivos como el de HIJOS, que renovarán e incrementarán el arsenal de prácticas simbólicas, eminentemente visuales (escraches, performances, fotografías y vídeos) para visibilizar en ese espacio público su reclamo de justicia contra el olvido y el silencio. Todo ello constituye el tejido que da sentido y en el que se inscriben las imágenes que analizamos en las páginas que siguen.

¹¹ A finales de ese mismo año, 1995, se constituye la agrupación HIJOS (“Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”), que hace su primera aparición pública en marzo de 1996 con motivo de la conmemoración de los 25 años del golpe militar. La organización se suma a los colectivos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en tanto generadores de políticas de la memoria elaboradas por familiares de víctimas.

¹² Una excelente y a la vez sucinta exposición de todo este devenir de las políticas de la memoria en Argentina puede verse en la tesis doctoral de Laia Quílez, “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación” (tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009).

2. Memorias presentes

El 21 de septiembre de 1983, en Buenos Aires, durante la Tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, se llevó a cabo una de las primeras (y más fructíferas) colaboraciones de una asociación por los derechos humanos y un colectivo artístico. El Siluetazo tuvo lugar en el momento en que las artes visuales comenzaron a alejarse del silencio propio de los años más duros de la dictadura. Esta acción colectiva ha llegado a erigirse en una de las más importantes intervenciones de arte político y lucha por los derechos humanos en el espacio urbano de la historia argentina reciente.

Este proyecto de producción de siluetas de cuerpos como metáfora de los desaparecidos fue una iniciativa de Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), Julio Flores (1950-) y Guillermo Kexel (1953-). Los tres artistas realizaban, desde 1974, una práctica pedagógica de reconocimiento corporal con sus alumnos, haciendo que éstos dibujaran el contorno de algún compañero acostado sobre un papel. Sin embargo, fue más influyente en la concepción del Siluetazo una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio de Auschwitz, que consistía en un cartel con veinticuatro hileras de siluetas de mujeres, hombres y niños, y un texto explicativo: “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ése es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos”.

[...] ¿Podemos pensar el espacio que ocupa la forma? ¿Cómo representar lo que no está y crear la imagen del desaparecido? ¿Cómo representar lo

que no está “ni muerto ni vivo, no tiene entidad” como dijo Videla? ¿Cómo pensar la imagen de los desaparecidos cuyo espacio ocupan otros militantes? (...) La cantidad de desaparecidos en Argentina era una incógnita (¿ocho mil?, ¿quince mil?, ¿treinta mil?). Hicimos otro razonamiento: si un adulto ocupa 1,75 x 0,60 metros, ¿qué superficie ocupan treinta mil? Uno al lado de otro serían dieciocho kilómetros (desde el Congreso Nacional hasta la ciudad de Ramos Mejía), y acostados en fila -pie con cabeza- cincuenta y dos kilómetros y medio (desde el Congreso a Luján). Conceptualmente, era una medición espacial que ayudaba a comprender la magnitud. Impreso en serigrafía sobre papel (o en un rollo de tela) de 0,60 x 52,5 kilómetros, ¿dónde ponerlo a secar?, ¿cuánto pesaría?, ¿cómo moverlo?, ¿cuánto tiempo y material llevaría? [...]¹³

En la propuesta que llevaron a la Asociación Madres de Plaza de Mayo, los artistas planteaban crear treinta mil imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por los militantes de distintos sectores que coincidieran en la marcha. Especificaban también los cuatro objetivos de la acción: reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos y repudiar la ley de Pacificación Nacional redactada meses antes por la Junta Militar; darle a la movilización popular otra posibilidad de expresión y perdurabilidad en el tiempo; crear un hecho gráfico que golpeará al gobierno militar a través de su magnitud física y su desarrollo formal y que, por ser inusual, captara la atención de los medios de comunicación; y, por último, provocar una “actividad aglutinante”, que movilizara a los participantes varios días antes de salir a la calle. Más allá de esto, los tres artistas buscaban además activar la construcción de una solidaridad que reconstituyera los lazos rotos entre los militantes del momento y los de la generación anterior.

¹³ Entrevista a Julio Flores, 30 de agosto de 2006.

Por su parte, las madres y las abuelas quisieron que las siluetas no tuvieran rostro, nombre ni detalles en la vestimenta, y que se hicieran también imágenes de embarazadas y niños; las figuras sólo tendrían la inscripción “aparición con vida” y se colocarían erguidas, porque los desaparecidos debían ser considerados vivos.

Cuando nosotros decimos que el trabajo, que la idea es nuestra, nos enfrentamos con cuestiones problemáticas. Nuestra idea era dimensionar el cuerpo humano y hacer la imagen; y éste es un tema clave, producir la imagen del cuerpo que no está. No había una idea de qué era un desaparecido. Los familiares no habían tenido oportunidad de llorar ante el cuerpo que no tenían. Y ésta era una realidad que nos golpeaba. Eso nos llevó a su vez a pensar de qué modo podíamos exhibirlo y presentarlo, y además hacerlo participativo. Y el trabajo fue saliendo participativo, con la participación de los estudiantes, la idea se fue transformando. Las Madres primero decían: ‘cada silueta representa a todos’, pero ya en la Plaza dijeron: ‘cada silueta representa a uno’. Y este es un cambio de concepto que hace pensar que el Siluetazo (...) no hubiera sido posible pensarlo de otro modo más que con las Madres, y luego con los participantes de la Plaza, con los estudiantes, porque la figura comienza a aparecer cambiada constantemente.¹⁴

Así, la figura humana, su silueta vacía y en tamaño natural, fue el signo que representó a las víctimas de la desaparición. Cada figura debía verse única y múltiple al mismo tiempo, y su procedimiento de realización debía ser socializado rápidamente para que todos pudieran participar en la acción. La colocación de las siluetas fue también parte fundamental de la “toma” estética de la Plaza de Mayo: se potenció la conciencia del significado del genocidio a partir del impacto de la imagen, que transformó el espacio urbano. Si, desde lejos, se percibía un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía revelaba

¹⁴ Julio Flores y Marcelo Lo Pinto, *Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Ed. Centro Cultural de la Cooperación, 2006) 57.



Imagen 2. Fotografías del *Siluetazo*, 21 de septiembre de 1983.

la individualidad de las figuras y, con ella, la comprensión del terror. El vacío, limitado por el contorno de los cuerpos, expresaba la ausencia/presencia de los desaparecidos, al mismo tiempo que la interrupción del sentido y tiempo históricos como consecuencia de un acto de violencia de tal magnitud. (imagen 2).

Esta misma concepción de la metáfora como forma de representación de los cuerpos ausentes fue la que movió al rosarino Fernando Traverso a pintar bicicletas desde 1995. Pero, ¿por qué bicicletas?

Yo quise hablar de las ausencias y no podía utilizar otro elemento que no fuera tan noble. (...) El que maneja una bicicleta es un trabajador o es el hijo del trabajador. (...) Utilicé la bicicleta porque veía que mis amigos que se exiliaban dejaban su bicicleta colgada en el galponcito. También hubo una historia que me llevó a quedar pegado a esa imagen. Un compañero dejó su bicicleta y lo chuparon [lo secuestraron], y la bicicleta quedó ahí, atada, porque él se llevó la llave del candado. Esa bicicleta vacía la dejamos todos.¹⁵

¹⁵ Hernán Scandizzo, “Fernando Traverso: el hombre de la llaga en la pared”, ANRed: Agencia de noticias red acción [online], http://www.anred.org/article.php3?id_article=1603 (24 enero 2012).



Imagen 3. Fernando Traverso, fotografía de uno de sus estenciles en Rosario.

En un primer momento, como decimos, las bicicletas ocuparon lienzos, pero el 24 de marzo de 2001, en el 25° aniversario del golpe que instauró la dictadura militar, Traverso estampó la primera silueta de bicicleta en una pared de la ciudad de Rosario. A ésta seguirían 349 más, interviniendo el espacio urbano con sus estenciles y transformándolo, según Juan Carlos Romero, en un “recinto de la memoria, de una memoria frágil a la cual hay que estar golpeando siempre, para que el olvido no se convierta en el último triunfo del represor”¹⁶ (imagen 3). Tanto las siluetas vacías de los desaparecidos como las bicicletas, también vacías, sobre las paredes, apelan a nuestro conocimiento de la historia reciente, e interpelan al espectador desde una postura de cierta imposibilidad de la representación de la experiencia del terror y del dolor, con el objetivo esencial de recordar y conmemorar. ¿Cómo mostrar lo ocurrido, cómo expresar el sufrimiento de las víctimas sin caer en lo siniestro y lo morboso?, ¿cómo concienciar al público para que esto no suceda nunca más? Ante tan serios interrogantes, los artistas visuales pertenecientes a aquella (primera) generación que vivió el terror en sus propios cuerpos o en los cuerpos de sus familiares o amigos más cercanos responden con

¹⁶ Juan Carlos Romero, “Traverso y las bicicletas”, 00350: Documentación y producción artística [online], <http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/15> (24 enero 2012).

estrategias formales, como decimos, tendientes a la metáfora, a la no-representación directa de la violencia, con estrategias más conceptuales, si se quiere, y a la vez también más políticas en el sentido de que estas obras aspiran a intervenir directamente en el espacio público, mientras apelan a las memorias que podríamos llamar “presentes”, pues pertenecen a personas que han vivido de primera mano los hechos, víctimas o testigos, pero contemporáneos a la dictadura y, por tanto, quizá hasta cierto punto reticentes a volver a experimentar el terror a través de la imagen.

En esta misma línea, pero más recientemente, podríamos englobar también la performance *Sembrar la memoria*, de Clemente Padín, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid el 25 de enero de 2008, en el marco del encuentro internacional titulado “El arte es acción”.¹⁷ En esta performance, Padín comienza lanzando semillas al público y repitiendo la frase “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido”; seguidamente, pide a una persona del público que dibuje su silueta a tamaño natural en un pliego de papel (haciendo él de modelo, a la manera del Siluetazo); después, el artista uruguayo realiza varias instantáneas entre los espectadores y pega esas fotografías en el pliego de papel, alrededor de su silueta. El papel en todo momento está en posición vertical, colgado en la pared. A continuación, Padín recorta el interior de su silueta y coloca ese “vaciado” en el suelo, se pone una capucha negra que le cubre toda la cabeza y prende fuego a la silueta tumbada. El artista, entonces, se sienta y espera a que toda la figura se haya consumido, mientras choca con sus manos dos piedras rítmicamente. De nuevo, nos

¹⁷ El registro en vídeo de esta performance de Clemente Padín en el MNCARS se puede ver online aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=Tr06kgCH0WM>.

encontramos con el recurso de las siluetas para nombrar el dolor pero no representarlo, para no volver a revivirlo sino sólo a través de una metáfora. Padín intenta, también, como ya ocurriera en el Siluetazo, hacer partícipe a su público para que la conciencia del terror y el sufrimiento sea colectiva, aunque en este caso la estetización de la acción va en detrimento de una toma de conciencia real y efectiva/afectiva por parte de los espectadores.

Vemos, en este breve recorrido, que la memoria de la violencia alienta prácticas artísticas estrechamente relacionadas con un transcurso temporal (acciones procesuales y colectivas como el Siluetazo, performances como la de Padín, intervenciones en el espacio público con estencil como la de Traverso), que tratan de intervenir sobre esas temporalidades en conflicto que nos ocupan, actuando sobre el tiempo al marcar un punto de conexión en el presente que nos remite al pasado y a la memoria, en forma de metáfora visual. Las prácticas audiovisuales alimentadas por estas memorias y realizadas por artistas de la primera generación nombran el dolor sin mostrar los cuerpos. Y en este escenario se encuentran y conviven diferentes memorias (institucionales, sociales, familiares) que, junto con la inexorabilidad del paso del tiempo, la presencia/ausencia de los desaparecidos y la necesidad que aún hoy sienten sus familiares de evocarlos, conforman “un relato que se modula y transforma a medida que va incorporando nuevas experiencias y a medida que varían las necesidades del presente”.¹⁸ La memoria, pues, es un fenómeno múltiple y vivo, susceptible a todas las utilizaciones posibles.

¹⁸ Laia Quílez, “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación” (tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009); 40.

3. Memorias de la ausencia

Comenzábamos estas páginas con la fotografía principal de Buena Memoria,¹⁹ ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky que recogía la evolución de cada uno de los alumnos de un curso del Colegio Nacional de Buenos Aires, marcado por la detención y posterior desaparición o el exilio de muchos de ellos. Andreas Huyssen ha definido esta obra de Brodsky como “memory art”, un arte que hace memoria, con una mezcla de texto e imagen, y que inscribe en la obra una profunda dimensión de memoria localizable e incluso corporal, ya que, como afirma el teórico alemán:

[...] la memoria vivida se localiza siempre en cuerpos individuales, en su experiencia y su dolor, aún cuando comprometa también una memoria colectiva, política o generacional. La fotografía mnemónica de Brodsky brota de una herida profunda y transmite imaginativamente esta experiencia a sus espectadores [...].²⁰

¹⁹ Existe cierta similitud entre esta imagen y las instalaciones de Christian Boltanski, en su proyecto “Lessons of Darkness” (1988), en las que trabaja a partir de una fotografía de 1931 que retrata a una clase de un instituto judío de Viena, el Chajes Realgymnasium. Boltanski refotografía y aumenta los rostros individuales, y crea altares con cajas de galletas de latón colgadas en la pared y las fotografías de los rostros en la cima. Marianne Hirsch afirma sobre esta instalación: “Even though their indexical, referential function reemerges through the use of the class photo of a group the majority of which certainly ended up in Hitler’s death camps, the images, blown up to enormous proportions and thus depersonalized, become icons of untimely death, icons of postmemory and mourning. Stripped of their connection to an actual abandoned and destroyed community, stripped of the narrative the actual class picture tells, the faces from the Chajes school (...) echo a collective act of destruction and evoke the post-Holocaust viewer’s fears and sorrows, without conveying any specific informational content. (...) For Boltanski postmemory is indeed empty, shaped by deep and residual cultural knowledge, overlaid with more present practices” en “Past lives: Postmemories in Exile”, *Poetics Today* 17: núm. 4 (invierno 1996), pp. 678-681.

²⁰ Andreas Huyssen, “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”, en *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2001) 7-11.

Pero este “arte mnemónico” de Brodsky se adentra ya en el terreno de la postmemoria, aunque por una cuestión generacional no se lo pueda adscribir a este concepto ya que, según Marianne Hirsch, “postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”²¹, y Marcelo Brodsky vivió plenamente los años de la última dictadura militar (y carga con el dolor de la desaparición de su hermano). Sin embargo, hay ya en su obra, y muy especialmente en la fotografía que nos ocupa, muchos de los ingredientes fundamentales de las prácticas o creaciones que podríamos denominar de la postmemoria: imágenes de los cuerpos de los ausentes, un especial énfasis en la identidad personal, en los lazos de filiación y un intento de resignificar la temporalidad de estas imágenes anclándolas en el presente. Bien es verdad que las estrategias de representación, y quizá el interés de Brodsky, no se centran en otros aspectos esenciales de la postmemoria, como pueden ser el fracaso de las estructuras narrativas tradicionales, cierto punctum o imagen-jirón, la subjetividad de quien crea y la autorreferencialidad, pero se encuentran a medio camino.

Cuando regresé a la Argentina después de muchos años de vivir en España, acababa de cumplir cuarenta y quería trabajar sobre mi identidad. La fotografía, con su capacidad exacta de congelar un punto en el tiempo, fue mi herramienta para hacerlo. (...) Encontré el retrato grupal de nuestra división en primer año, tomado en 1967, y sentí necesidad de saber qué había sido de la vida de cada uno. (...) Invité a mi casa a los que conseguí

²¹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, Londres: Harvad University Press, 1997) 22.

localizar, y les propuse hacer un retrato de cada uno. Amplié a un gran formato la foto del 67, la primera en la que estábamos todos juntos, para que sirviera de fondo a los retratos y pedí a cada uno que llevara consigo para el retrato un elemento de su vida actual. Seguí retratando a los compañeros del curso que no vinieron a la reunión (...) en Buenos Aires, en Madrid, en Robledo de Chavela (España) y en Nueva York. (...) Resolví trabajar sobre la foto grande que me había servido de fondo para fotografiar a mis compañeros de división y escribir encima de la imagen una reflexión acerca de la vida de cada uno de ellos. La misma se completó posteriormente con un texto más extenso que acompaña los retratos.²²

El concepto de postmemoria de Hirsch nos ayuda a empezar a comprender las prácticas artísticas y audiovisuales de esta segunda generación (y de artistas como Brodsky, a caballo entre una y otra generación), aunque no podemos ajustarlo del todo a nuestro escenario. Hemos elegido, en su lugar, el término “memorias de la ausencia”, pues hace un mayor énfasis en la experiencia misma de la ausencia, de una fractura temporal, un quiebre, una pérdida de referencia para toda una generación que también ha sido víctima de la violencia de estado, al igual que lo fueron sus padres, pero tienen memorias diferentes a las de los supervivientes; no ha habido un vacío generacional como el que separa a las víctimas del Holocausto de sus hijos, pues en Argentina, como decimos, ambas generaciones son víctimas. Pero las memorias de la ausencia señalan también un desplazamiento: el que ha supuesto el exilio para muchas de las víctimas de la represión dictatorial.

²² Marcelo Brodsky, “Proceso de trabajo”, *Buena Memoria* [online], <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/proceso.html> (15 enero 2012).

Es el caso de Marcelo Brodsky, y su ensayo fotográfico es un ejemplo de que el exilio, quizá porque hace sentir la ausencia en mayor medida, alienta primero a la creación, puesto que la desconexión (temporal, espacial) es otra forma de violencia. La condición de exilio del espacio identitario colectivo es característica de estas formas de memoria, pues tanto padres como hijos han sido víctimas y, por tanto, han experimentado la profundidad del acontecimiento doloroso que ha resquebrajado sus vidas.²³ Para los supervivientes, la memoria es fundamentalmente un acto de rememoración y conmemoración, pero también de duelo, como veíamos en el epígrafe anterior; la segunda generación, sin embargo, busca más bien ofrecer resistencia a las memorias heroicas de los supervivientes sobre los desaparecidos. Las memorias de la ausencia establecen conexiones, crean e imaginan cuando no se puede recordar, reconstruir y, tampoco, llevar a cabo el trabajo de duelo por el cuerpo ausente. Estas memorias productivas son, ante todo, catalizadoras de reflexión, pues no tratan simplemente de narrar los hechos del pasado sino de convertirlos en un problema del presente. Por último, también debemos señalar que no todos los artistas que englobamos en este epígrafe han sido víctimas directas de la violencia de estado, sino que algunos de ellos son compañeros de generación que se sienten identificados y se ven empujados a reflexionar sobre ese pasado violento,

²³ Siguiendo a Marianne Hirsch, podemos afirmar que “we can never catch up with the past; inasmuch as we remember, we remain in perpetual temporal and spatial exile. Our past is literally a foreign country we can never hope to visit. And our postmemory is shaped (...) by our sense of belatedness and disconnection (...). (...) They are lessons about a form of disconnection and loss that is the condition of exile without the hope of return. And (...) they are lessons about the violence of knowledge, the brutality of exposure, the incapacities of our technologies of revelation” en “Past lives: Postmemories in Exile”, *Poetics Today* 17: núm. 4 (invierno 1996), pp. 663, 681.

reclamando un espacio generacional propio en los debates sobre la historia reciente.

Como argumenta Laia Quílez en su tesis doctoral sobre el documental argentino de segunda generación, la línea divisoria que separa las memorias vivenciales o presentes de las postmemorias (o de las memorias de la ausencia) es precisamente lo que las revaloriza, es decir, su posición crítica e interrogante hacia una representación sin fisuras del pasado. En este sentido, las segundas generaciones hacen uso de todas aquellas herramientas, medios y expresiones que han marcado su descubrimiento y aprendizaje de esos pasados ajenos: “una constelación de representaciones en las que la imagen les permite acceder más fácilmente a la memoria (...), al tiempo que les promete una transmisión de la misma mucho más crítica que la que podría aportarles el documento escrito”.²⁴ Nuestras memorias de la ausencia vuelven aquí a confluir con el concepto de postmemoria y su énfasis en la utilización de imágenes familiares (fotografías, grabaciones en vídeo). La naturaleza convencional de estas imágenes íntimas nos permite observar ese quiebre en la temporalidad que la desaparición provoca, ya que

It is precisely the utter conventionality and generality of the domestic family picture that makes it impossible for us to comprehend how the person in the picture was exterminated. In both cases, the viewer fills in what the picture leaves out: the horror of looking is not necessarily in the image itself but in the story we bring to it. (...) The conventionality of the family photo provides a space of identification for any viewer participating in the conventions of familial representation; thus

²⁴ Laia Quílez, “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación” (tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009); 82.

they bridge the gap between viewers who are personally connected to the event and those who are not. They expand the postmemorial circle.²⁵

Los trabajos desde las memorias de la ausencia ponen el foco en la identidad de quienes sobrevivieron pero tienen que cargar con el dolor de los ausentes, y en la construcción para sí mismos de los desaparecidos, sus desaparecidos. En esta línea, veremos los retratos fotográficos de Lucila Quieto e Inés Ulanovsky, que toman como punto de partida fotografías de personas desaparecidas y, a través de ideas y recursos formales distintos, cada una indaga sobre la relación que entablan los familiares con las imágenes de los ausentes.

En su serie *Arqueología de la ausencia* (2000-2001), Lucila Quieto parte de fotografías conservadas por hijos de desaparecidos para reunir a éstos con sus progenitores ausentes en trece composiciones cronológicamente imposibles, yuxtaponiendo imágenes actuales de los hijos con las de los padres desaparecidos. Como la propia artista ha reconocido, su obsesión por el hecho de no tener ninguna fotografía junto con su padre a partir de la que poder recordarlo, le llevó a la idea de que debía ser ella misma quien creara aquella fotografía que le permitiera hacer memoria. Así, proyectó sobre la pared de su estudio una foto de su padre y se fotografió a sí misma a su lado. A partir de aquí siguió realizando esta práctica con otros compañeros, también hijos de desaparecidos. Éstos aparecen en las imágenes compartiendo o participando con sus padres en las escenas retratadas. Celebran, desde estas fotografías, un esperado aquí y ahora. “De esa conjunción espacial de cuerpos distantes y tiempos

²⁵ Marianne Hirsch, “Past lives: Postmemories in Exile”, *Poetics Today* 17: núm. 4 (invierno 1996): 668.



Imagen 4. Lucila Quieto, fotografías de la serie *Arqueología de la ausencia* (2000-2001).

diferentes resulta una escena familiar ficticia y rehecha a contramano del rumbo trágico que le dio la historia”²⁶, nos dice Ana Amado. Las imágenes de los progenitores en los años setenta rodean e incluyen a sus hijos, en una conjunción de tiempos y espacios en la que ambas narraciones, la del pasado y la del presente, se mezclan. La mayoría de los hijos posa junto a sus padres por primera vez, otros participan en las escenas retratadas como un personaje más, pero algunos buscan un efecto más perturbador, al situarse de tal manera que los rostros de sus padres se inscriben en sus cuerpos. Además, las imágenes de Quieto no esconden su origen en tiempos y espacios diferentes, no hay aquí manipulación digital sino que el encuadre de las fotografías nos muestra los materiales que integran la ficción: las distintas proporciones de los rostros y cuerpos de hijos y padres atentan contra la ilusión de verosimilitud, y la serie fabrica una temporalidad propia (imagen 4).

²⁶ Ana Amado. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, (Buenos Aires: Colihue, 2009) 174.

Por su parte, en el ensayo *Fotos tuyas* (2006), Inés Ulanovsky²⁷ explora el lugar que ocupan hoy las fotografías de los desaparecidos que conservan sus familiares:

[...] acercándose a ellos íntimamente, los confronta con esas imágenes y bucea en la relación particular que surge entre el familiar y sus fotografías. Lo que se pone en evidencia es el silencioso paso del tiempo unido a un desesperado intento por retener los recuerdos en estas imágenes. Las fotos están agrupadas por capítulos que corresponden a diferentes grupos familiares generando distintas pequeñas narraciones.²⁸

A partir de un breve texto escrito por alguno de los familiares de la persona desaparecida relatando las circunstancias de su muerte o desaparición y el dolor que los familiares cargan desde entonces, Ulanovsky construye pequeñas narraciones visuales sobre la compleja convivencia de los familiares con la ausencia y el recuerdo, que permanece en las fotografías que atesoran. Padres, hijos y hermanos posan con sus fotos antiguas, las extienden sobre sus mesas de comedor, o en el suelo, muestran sus álbumes familiares o son retratados solos, enfrentándose a la ausencia en el día a día. Esta serie retrata, además, el presente de los familiares y muy especialmente de los hijos de los desaparecidos, que hoy construyen sus propias familias mientras continúan sobrellevando su gran pérdida. Ulanovsky da forma

²⁷ Poco después de su nacimiento, la familia de esta fotógrafa se exilió en México, donde ella vivió sus primeros años. Nos parece importante subrayar este hecho ya que abunda en la conexión que hemos establecido entre exilio y memoria de las ausencias, y en el hecho de que no sólo las segundas generaciones que han sido víctimas directas de la represión realizan sus obras en este sentido.

²⁸ Julieta Escardó, "Hijos, fotos y legados", A 30 años (del golpe de Estado de 1976) [online], http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos_fotos_y_legados/ (18 enero 2012).



Imagen 5. Inés Ulanovsky, fotografías de la serie *Fotos tuyas* (2006).

narrativa a los fragmentos supervivientes de un pasado irrecuperable, reconstruyendo a través de sus imágenes lazos familiares e identidades, tanto de los desaparecidos como de sus allegados; continúa, también, en la línea abierta por las prácticas que llamamos de las memorias de la ausencia y que señalábamos antes, consistente en una resistencia necesaria a las memorias heroicas (imagen 5).

¿Por qué las imágenes de los cuerpos adquieren en estos trabajos más presencia que en los trabajos vinculados a las memorias presentes?, ¿por qué estas memorias de la ausencia, mediadas y afectivas, ponen el énfasis en las estrategias de representación como no

lo hicieron antes las memorias inmediatas al horror? Junto con Quílez podríamos responder que “el recurso a las imágenes de los desaparecidos no sólo opera como estrategia de evocación de los ausentes, sino que, a la vez (...) es una manera de subrayar –más que de colmar– el vacío dejado por aquellos”.²⁹ La imagen es aquí, por tanto, como podría decir Didi-Huberman, una imagen-jirón, aquella que expresa una experiencia límite haciendo además surgir de su interior un “estallido de realidad”,³⁰ un *punctum* que sobrecoge y conciencia al espectador. A través de las imágenes de los cuerpos de los desaparecidos reflexionan estos jóvenes artistas sobre su propia herencia del relato de la experiencia del dolor y la violencia, y reformulan estos relatos desde su presente y su subjetividad. Resignifican la conexión (siempre viva) entre pasado y presente, alimentando trabajos profundamente subjetivos y autorreferenciales, ya que necesitan imprimir su historia personal en sus prácticas de evocación de las historias de sus antecesores. La historia personal y la identidad de estos artistas, pues, adquiere una dimensión puramente narrativa, puesto que es una construcción en cambio constante, imposible de delimitar categóricamente, en contraposición a los cuerpos-silueta que hemos visto en los trabajos de las memorias presentes, metáfora de las víctimas-militantes y, hasta cierto punto, heroicas y bien definidas. Esta segunda generación muestra en sus obras la imposibilidad de constituirse como una instancia comunicativa plena: retratan precisamente un fracaso, el de la comprensión de todo lo ocurrido en el pasado e incluso de la propia identidad. La imagen fotográfica o audiovisual evoca

²⁹ Laia Quílez, “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación” (tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009); 226.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004) 124.

la presencia de la ausencia y, al mismo tiempo, remite al presente de esa segunda generación que la lee desde su situación particular. Es precisamente en esta intersección entre pasado y presente que estos trabajos logran crear nexos de unión entre generaciones y formas de recordar y narrar. Estas prácticas abren la posibilidad de nuevos lenguajes, temporalidades y afectos, híbridos y fragmentarios, que ayudan a recuperar el sentido (histórico) interrumpido, fracturado por la violencia. Estas obras, por tanto, resignifican e intervienen en el tiempo a través de la imagen.

Por descontado, también las prácticas audiovisuales se hacen eco de las memorias de la ausencia, tanto propias como ajenas. Nos centraremos en este epígrafe en un vídeo experimental de Gabriela Golder y abordaremos también algunos aspectos del largo documental M de Nicolás Prividera (cuyo análisis continuaremos en el apartado siguiente, en relación con otras películas documentales). En *En memoria de los pájaros* (2000), Gabriela Golder entrelaza diferentes subjetividades fragmentarias, complejizando así tanto las memorias de la ausencia como las temporalidades y narraciones en juego, construyendo en este vídeo un collage de imágenes discontinuas que nos ofrecen diversos puntos de vista del pasado violento reciente. Golder se apropia, por un lado, de los vídeos familiares de una familia, los Bodone, que sufrieron la desaparición y muerte de forma brutal, según sus propios testimonios (no así la familia Golder). Dos pantallas situadas en el mismo plano nos van mostrando esos vídeos familiares, junto con grabaciones de archivo del momento, aparecidas en telediarios del régimen (vemos detenciones, persecuciones y marchas militares en blanco y negro), y escenas fragmentarias rodadas por Golder expresamente: desde paisajes al testimonio de un familiar, pasando por escenas en las que aparece la propia directora (por ejemplo, en una estación de tren desierta).

Somos partícipes, por tanto, de una cotidianeidad feliz, la de los vídeos caseros, que será brutalmente aniquilada por la represión. A lo largo del vídeo aparecen también breves textos desgarrados y poéticos, que relatan fundamentalmente el horror provocado por la violencia sobre las víctimas de esta, y la experiencia de la ausencia en los supervivientes. Cabe destacar también la banda sonora de esta pieza, en la que sobresalen grabaciones de canciones infantiles interpretadas por las niñas Bodone antes del comienzo de la represión. Todos estos recursos y fragmentos contrapuestos que comparten pantalla, precisamente por su contraste brutal entre lo familiar y lo público, lo cotidiano y lo excepcional, la tranquilidad y la violencia, nos obligan a un constante extrañamiento y nos impiden una lectura amable de la historia reciente argentina. Se conjugan aquí las distintas memorias (oficial, generacional, familiar, propia) en juego, pues aparecen todas las personas/identidades posibles: el yo del “personaje” hija de desaparecidos (víctima uno), los detenidos-torturados-desaparecidos (víctima dos), los supervivientes y familiares, también víctimas (víctima tres), y los testigos silenciosos de todo lo ocurrido, que callaron permitiendo el terror. En uno de los textos del vídeo leemos: “intentamos reconstruir / empezar a entender”. Golder define así su propia búsqueda a través de historias ajenas, de memorias de una ausencia que ella no ha sufrido en primera persona pero con las que comparte un espacio generacional, y subraya también la dificultad intrínseca a la memoria. En memoria de los pájaros se cierra con dos afirmaciones bastante inquietantes, que abundan en todo lo que hemos planteado hasta ahora: “Es una cuestión de tiempo. Estoy sin identidad” (imagen 6).

Esa cuestión de tiempo y el problema de la identidad continúan siendo central en el documental *M* (2007), de Nicolás Prividera. En él, el director presenta una



Imagen 6. Gabriela Golder, fotogramas de *En memoria de los pájaros* (2000).

búsqueda personal, la de los hechos en torno al secuestro y desaparición de su madre, que implica a todo el cuerpo social argentino. Privera busca, como él mismo ha señalado en diversos artículos, escribir sobre la “ausencia de la Historia” a partir de una “historia de la ausencia”. La presencia del cuerpo del director a lo largo de toda la película señala el lugar de la ausencia de su madre, y encarna muchas de las prácticas artísticas que hemos visto en este epígrafe en relación con las memorias de la ausencia: Privera aparece en una secuencia compartiendo plano con fotografías de su madre proyectadas en la pared (Quieto), interviene una foto de grupo en la que él rodea los rostros retratados y escribe quién es cada persona (Brotsky), lo vemos portando una

foto de su madre y mostrándola (Ulanovsky) e incluye en su película fragmentos de vídeos familiares (Golder). Desde su posición de segunda generación interpela a la generación anterior, la de su madre, y la insta a hacerse cargo de sus actos y de su responsabilidad en el transcurso de la historia, y a no fosilizar la memoria en un concepto vacío.

4. Memoria, cuerpo y desaparición en el cine documental

En el documental de Nicolás Prividera, *M*, veíamos cómo se daban cita y se integraban estrategias simbólicas y visuales que venían operando en el espacio público construido entre la acción socio-política y las prácticas artísticas para hacer presente la ausencia. El cine documental ha sido, de hecho, uno de los lugares más relevantes y paradigmáticos de expresión de los relatos en torno a la historia y la memoria de la dictadura y de los desaparecidos; una práctica fílmica, audiovisual, que ha experimentado, además, un inusitado florecimiento en la última década en Argentina tanto en lo que atañe a la revisitación del pasado reciente como en vinculación con el quiebre económico e institucional de 2001.³¹ En realidad, el documental contemporáneo en su conjunto, así como el producido en América Latina, es impensable en sus activas y creativas estrategias de renovación temática y formal sin atender a la memoria como uno de sus tropos recurrentes, una memoria movilizadora y asociada a algunos de los rasgos definitorios de este cine en las últimas décadas: el giro generalizado hacia la primera persona en la enunciación y la estructuración

³¹ Este florecimiento debe además asociarse al contexto general de renacimiento de la producción cinematográfica favorecida por la ley de 1994 y que daría a luz al que ha venido a denominarse Nuevo Cine Argentino.

de los films; los relatos contruidos en torno a la historia familiar y la microhistoria en tensión con la gran historia; y discursos que resisten o subvierten los anteriores sistemas de explicación de la realidad social, cultural y política sobre todo en lo relativo a las identidades.³² De ahí que los términos documental y memoria se conjuguen de forma muy intensa más allá del ámbito contemplado en estas páginas, pero con rasgos formales y discursivos similares. Nuestra mirada, aquí, será altamente selectiva sobre algunos dispositivos y films que nos permiten establecer ecos o desviaciones a las prácticas artísticas que hemos explorado en las páginas anteriores.

De manera significativa, la memoria toma carta de naturaleza en el documental latinoamericano con dispositivos de representación característicamente contemporáneos (exploración de la dimensión de género, aparición de la primera persona, revisión de las imágenes de archivo y la re-visitación de los lugares) de la mano de dos chilenos en el exilio que se enfrentaban a la reconstrucción y exhumación de la memoria traumática de la dictadura: Carmen Castillo con *La flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena* (Francia-Chile, 1993) y Patricio Guzmán en *Chile: la memoria obstinada* (Francia-Chile, 1997). En ambos casos, se trataba de cineastas que habían sufrido en carne propia la represión y regresaban desde el exilio para filmar en Chile: Carmen

³² Para el caso del documental latinoamericano en su conjunto, hemos estudiado esta presencia constante en: María Luisa Ortega, “De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*: núm. 676 (enero 2007); “Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación”, en Antonio Weinrichter (ed.) .Doc. el documental en el siglo XXI (San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 2010), pp.77-100; y María Luisa Ortega, “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano”, *Cine documental*: núm. 4 (2011), revista electrónica (Argentina): <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/>

Castillo, viuda de Miguel Enríquez, líder del Movimiento de la Izquierda Revolucionaria de (MIR), muerto en un tiroteo en la casa de ambos en la calle San Fé,³³ Patricio Guzmán, quien se exilia después de sufrir internamiento en el Estadio Nacional tras el golpe del general Pinochet y haber logrado salvar, sacándolos clandestinamente del país, los rollos de película que compondrán su célebre *Batalla de Chile* (1975-1979). En esta misma década, el documental argentino inicia la recuperación de la historia y la memoria de la dictadura, principalmente a través de la mirada sobre la militancia de la izquierda peronista y la experiencia de la represión de supervivientes en films como *Montoneros. Una historia* (Andrés di Tella, 1994)³⁴ y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995),³⁵ dedicada esta última “a los treinta mil desaparecidos y a los que todavía creen que se puede vivir la historia con un poco más de dignidad”, enfoques que, en algunos casos, derivaban en la exaltación heroica de la lucha y la resistencia que las generaciones y los films posteriores iban a poner en cuestión y donde la memoria es la vía de reconstitución de la historia, de una verdad silenciada por la historia oficial, antes que la exploración de temporalidades en conflicto entre pasado y presente.

En esa década de los noventa, será una co-producción con Francia, como lo fueron los films de Castillo y Guzmán, la que ponga por primera vez los cuerpos de los

³³ Calle San Fé será el título del documental que realizará en 2007 en tono mucho más íntimo, memorial y autobiográfico que el que citamos.

³⁴ Di Tella había realizado, para Amnistía Internacional, el medimetraje documental *Desaparición forzada de personas* (1989).

³⁵ Este film encontrará su continuación en *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000), sobre el robo de menores a través de los testimonios de jóvenes que recuperaron su identidad y algunas Abuelas de Plaza de Mayo, asunto que había abordado de forma pionera y sobrecogedora el documental uruguayo *Por esos ojos* (Gonzalo Arión y Virginia Martínez, 1997) sobre el caso de Mariana Zaffaroni.

desaparecidos en el primer plano de la representación: *Tierra de Avellaneda* (Terre d'Avellaneda. A la recherche des disparus d'Argentine, Daniele Incalterra, 1993), un documental realizado para la cadena franco-alemana ARTE que seguía los pasos de los equipos de antropología forense en la identificación de los restos en una fosa común del cementerio de Avellaneda como correspondientes a los de los padres y el hermano de Karina Manfil desaparecidos durante la dictadura. Frente a la presencia de los restos como centro del relato, la ausencia y el silencio en torno a ella había presidido Juan, como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría, 1987), el primer documental que toma como eje central del relato la figura de un desaparecido en Argentina. Comparte con los films citados el hecho de haber tomado forma fuera del país, mientras su director, Carlos Echeverría, estudiaba en la Escuela de Cine y Televisión de Múnich, y de haber sido realizado también en co-producción con una cadena de televisión europea, en este la televisión alemana que amparaba la escuela. Echeverría emprendía, además, esta obra después de abordar, con similar contexto de producción, la experiencia del exilio y el retorno en un film precedente.³⁶ Juan... se produce en tiempo y forma anteriores y diferentes a los tropos memorísticos del documental contemporáneo: de hecho Juan..., afirma su director, quería cumplir “la función de documento, con todos los cambios que va teniendo ese documento con el paso del tiempo”.³⁷ Este film, tardíamente descubierto,³⁸

³⁶ El primer largo documental de Carlos Echeverría, *Cuarentena* (Alemania, 1983), tenía como protagonista al periodista y guionista Osvaldo Bayer, exiliado en Alemania desde 1975 y a quien el film acompañaba en su regreso a Argentina en 1983 con el fin de la dictadura.

³⁷ Entrevista en Página/12, 14 de julio de 2007.

³⁸ Su primera presentación en Argentina se realizó en la televisión de Tucumán en 1988. (Cf. Entrevista con Carlos Echeverría en Página/12, 14 de julio de 2007). El film nunca fue estrenado comercialmente en salas, aunque fue editada en vídeo a mediados de los noventa y desde 2005 su presencia ha sido habitual en festivales y circuitos alternativos, emitiéndose por el canal 7 en julio de 2007.

ha sido posteriormente reivindicado como modelo entre los cineastas más jóvenes y también por la academia y la crítica, convirtiéndose un precedente extraño para el documental argentino contemporáneo enfrentado a la memoria.

La película, de largo metraje (dos horas y media) y filmada en blanco y negro, construye ante los ojos del espectador una minuciosa investigación en torno al único secuestro y desaparición del que se tenía noticia en la ciudad de Bariloche: la del joven estudiante militante de las Juventudes Peronistas, Juan Marcos Herman. Lo hace a través de la enunciación en primer persona, identificada con el cineasta pero encarnada en un alter ego,³⁹ en el cuerpo del joven periodista Esteban Buch que se conforma, en la pantalla, como un personaje a la manera del cine negro: un detective que sigue pistas y coteja informaciones, investiga los archivos, concierta y realiza entrevistas en la que forcejea y embosca a los sujetos “peligrosos”, recorre la ciudad y reflexiona sobre el propio proceso de investigación y el contexto en que se acomete (el film termina con las noticias de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, aprobadas mientras el film comenzaba a editarse, y la reflexión de Esteban sobre la indiferencia que lo rodea y la paradoja de que, mientras la justicia no dio con ninguno de los culpables,

³⁹ Carlos Echeverría afirma en una entrevista que dicho dispositivo no era una novedad, sino que era habitual entre los documentalistas americanos y en la ficción (Cf. Entrevista con Pablo Piedras y Lior Zylberman en *Cine Documental*: núm. 3, 2011). En el personaje de Buch y el film en su conjunto muchos han visto la sombra del periodista y escritor Rodolpho Walsh, un modelo de periodismo implacable en la investigación y el cotejo de fuentes y versiones para sacar a la luz secretos político-policiales como en el caso “Operación Masacre”, poniendo en riesgo su propia vida. Será secuestrado y asesinado tras dirigir una Carta Abierta a la Junta Militar en 1976. Su figura será objeto del documental *Operación Walsh* (Gustavo G. Gordillo, 2001). Cf. Jorge Ruffinelli, “Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XX), en Casimiro Torreiro y Josexto Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia* (Madrid: Cátedra, 2005).



Imagen 7. Carlos Echeverría, fotogramas de *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987).

“yo di con todos”) (imagen 7). Estos dispositivos de búsqueda a la manera del thriller, que se generalizaban en esos mismos años en el documental internacional mestizando estrategias formales y discursivas del cine y la televisión,⁴⁰ tienden a la construcción del sujeto ausente a partir de las poliédricas piezas del puzzle que componen los testimonios (de los familiares y amigos, de los implicados y responsables de la desaparición) y las pistas que guardan los documentos, los objetos o los lugares. Pero a diferencia de las derivas posmodernas de otras manifestaciones afines, Echeverría y Buch no se pierden entre los laberintos que diluyen el objeto y la razón de la búsqueda, como queda claramente señalado en la conclusión. Aunque los sobrecogedores resultados de la investigación se desvelen antes en los silencios, los titubeos y los tartamudeos, las negaciones y las respuestas airadas que en la información sustantiva de los testimonios: su condición de documento se afirma precisamente en esas instancias del silencio, de la ausencia y de la desmemoria de sujetos y lugares. Los rasgos formales altamente contemporáneos del film (la puesta en evidencia del dispositivo a través de desvelar el proceso de producción del film con la preparación

⁴⁰ En el caso del documental argentino alcanzarán su máxima expresión en *Yo no sé que me han hecho tus ojos*, en un terreno distante a la memoria histórico-política.

de cámaras y micrófonos o pruebas de sonido, y la utilización de dos instancias de enunciación visual –la cámara de vídeo que acompaña al periodista y la cámara de 16 mm. con la que se filma el documental) están, así, al servicio de la construcción de un documento que hace patentes las dificultades de la empresa en los años ochenta, la prepotencia y la seguridad que manifiestan en este momento, entre otras, en razón de la impunidad, el teniente Zárraga, el general Castelli y el comandante Barberis ante unos jóvenes (Echeverría y Buch) que por edad no pueden haber formado parte de la “subversión” y de los que no cabría esperar interés político alguno gracias, precisamente, a las operaciones de borrado de las huellas y la memoria ejercidas por el régimen.⁴¹ Junto a esta naturaleza documental (que incluye la constatación del perfil absolutamente inocente del desaparecido), el film, no obstante, presenta también tropos que lo ligan a la tradición del documental de la memoria clásico, como lo son sus recorridos por una ciudad convertida en destino turístico por excelencia y donde no quedan o han sido borrados los rastros que auxilien a la rememoración del pasado traumático: el espacio que ocupara el centro de detención El Atlético, lo hace hoy una autopista.

Nuestra siguiente parada será un film muy raramente citado en los estudios académicos y que tampoco recibió la atención de la crítica, en la medida en que sus formas y estructura (un biopic) parecieran convencionales y similares a los del documental televisivo. Sin embargo, *Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt, 2001), de nuevo una

⁴¹ José María Berzosa en *Pinochet y sus tres generales* (2004), recogía las impresionantes entrevistas realizadas en 1977 a los tres principales miembros de Junta Militar chilena y a Pinochet, cuya potencia reside, precisamente, en la seguridad con la que los sujetos se expresan ante una cámara y un entrevistador que aparenta intereses triviales (los libros que lee, su vida familiar, las películas que le gustan, los personajes históricos que admira). A diferencia de la estrategia de Echeverría, de hostigar a los criminales para develar su verdadero rostro aun cuando sea con el silencio y la negación precisamente para representar el vacío, la de Berzosa consigue una espectacular visibilización del “fascismo ordinario”.



Imagen 8. Léonie Duquet y Alice Domon fotografiadas en la ESMA, mientras estaban detenidas desaparecidas (1977).

coproducción entre Francia y Argentina,⁴² posee una serie de rasgos que la hacen pertinente en un recorrido como el que esbozamos en estas páginas.

El documental reconstruye la biografía de la religiosa francesa Alice Domon en un gran flashback que se inicia con su secuestro-tortura-desaparición a manos de la maquinaria represora de la dictadura: el acontecimiento se condensa en la última fotografía que de ella se conserva, tomada en la ESMA en 1977 junto a su compañera desaparecida Léonie Duquet y publicada en la prensa argentina en 1978 (imagen 8). Con esta imagen se inicia

⁴² Aunque en este caso se trata de una producción de Cine Ojo, empresa argentina creada por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes en 1986 y, en buena medida, responsable de la revitalización del documental de autor en el país. La coproducción de esta película estaba plenamente justificada al ser Alice Domon y su compañera Léonie Duquet dos ciudadanas extranjeras secuestradas convertidas en un símbolo de la represión en el ámbito internacional.

y cierra el recorrido por su vida, una imagen en blanco y negro, de precaria resolución, de vocación y factura policial, pero que se convierte en el documento en que su cuerpo quedó por última vez inscrito y en todo un símbolo. Como nos dice el director del documental al inicio de la película, esta imagen acompañó a los manifestantes que, por todo el mundo, reclamaban verdad y justicia por los desaparecidos. A lo largo del film, los testimonios de su familia y sus superiores en la Congregación, y de quienes la conocieron y compartieron su proyecto vital y político en Argentina desde 1967, sirven para construir el relato biográfico y el retrato del personaje, apoyado por el uso tradicional de las fotografías y los archivos, pero el destino trágico inscrito en esa última foto planea por todo el film y contagia e impregna el resto de los materiales visuales y los objetos. Además de la pertinencia en el uso de esa imagen como movilizador del relato y activador del discurso, el film construye una interesante tensión en el manejo de los tiempos de la enunciación: las voces de los entrevistados entran en diálogo con una voz femenina que lee las cartas que la religiosa escribía, en francés, a sus padres, en las que se desvela su proceso interno de toma de conciencia y la opción de compromiso y lucha. La desaparecida se hace presente a través de las palabras que construyen su autorretrato bajo formas de expresión híbridas entre el diario y la confesión. Alice aparece como un poliedro en la película, articulado entre su perfil público y privado, como simbólicamente lo indican los nombres con que se la conoce: Alice, su nombre de nacimiento; Caty, la abreviatura de María Catalina con el que adopta los hábitos y es conocida públicamente; y Alinette, con el que firma las cartas dirigidas a sus padres. Si en el ámbito de lo público su presencia/ausencia es evocada por la memoria objetivada de su compromiso en el pasado que alienta la lucha de otros en el presente, la voz que da cuerpo a ese yo que expresa sus sentimientos

y pensamientos aparece bajo el halo de lo fantasmal. Como en la fotografía de Brodsky para la imagen, es la instancia de conocimiento del futuro en el espectador la que tensa, por el conflicto de temporalidades, el significado de las palabras en este caso: las convierte en una suerte de “memoria del porvenir”,⁴³ porque todo en ellas parece anunciar el trágico final. Su director, Alberto Marquardt, víctima también de la represión, esperaba que la historia de Alice “resuene en nuestras historias y en nuestra Historia”.⁴⁴ Se presenta, así, como un necesario espejo público para reflejar otras muchas historias individuales y la Historia colectiva; pero las cartas de Alice, con sus palabras como presencia espectral de la ausencia, son las que convierten al documental en poderoso instrumento para esa resonancia. A la sazón, en la secuencia inicial del documental, la voz del cineasta se enuncia en primera persona: “esta es la última carta que escribió Alice a sus padres y la primera que yo tuve en mis manos”, relata Marquardt tras la lectura de esa carta en la que se hablaba de las cada vez más largas listas de secuestrados. Esta voz es el reverso de la fotografía tomada en la ESMA por los verdugos, y apropiada y resignificada en el espacio público.

La década del 2000 será en el documental argentino, el escenario en el que la memoria se conjugará

⁴³ Tomamos prestado el título de un film de Chris Marker y Yannick Bellón sobre la fotógrafa Denise Bellón, cuyas obras se convierten, en manos de los cineastas, en premonitorias del traumático tiempo futuro (la Segunda Guerra Mundial). Véase María Luisa Ortega, “Souvenir d’un avenir (Recuerdos del porvenir, 2001)”, en Ramón Esparta y Nekane Parejo (coords.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas* (Barcelona: Luces de Gálilo, 2011), pp. 23-30.

⁴⁴ www.cineismo.com/criticas/yo-sor-alice.htm (última consulta: 20/03/2001). En febrero de 2010 Marquardt presentó en París su último trabajo, *La nueve o los olvidados de La Victoria* que reivindica la historia y la memoria de los republicanos españoles que encabezaron la liberación de París con la División Leclerc.

irremisiblemente, ya no con la historia y las historias silenciadas por la historia oficial, sino con la identidad. Lo hará a través de la mirada y la voz de los hijos de los desaparecidos -tan víctimas de la represión como sus padres, pero depositarios de experiencias y memorias diferentes de la misma-, que en muchos casos impugnarán los relatos heroicos y míticos de la militancia y la resistencia.⁴⁵ La evocación y representación de la ausencia se construye, en los films más relevantes de esta corriente, desde la experiencia de los cineastas que expresan en primera persona; el relato de esa experiencia trabaja sobre una nueva disrupción o conflicto temporal, porque la ausencia del padre/la madre marcó el pasado, la orfandad en la infancia, pero determina igualmente el presente, la identidad adulta de los sujetos, en algunos casos ligada a la experiencia no menos desgarradora del exilio. Dos de los films paradigmáticos de estos relatos de segunda generación volcados hacia lo autobiográfico y la intimidad del recuerdo,⁴⁶ *Papá Iván* (María Inés Roque, 2000) y *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) nacen del Centro de Capacitación Cinematográfica de México, donde se forman ambas cineastas, y la identidad cultural en conflicto entre Argentina y México, que queda inscrita en los acentos con los que se expresan, se suma a la de huérfanas. Es en este punto donde la censura entre el pasado y el presente se hace incierta, donde los relatos y las memorias en torno a lo que pasó (a sus padres),

⁴⁵ La bibliografía al respecto es amplia y, en ocasiones, dispersa. Remitimos a la tesis de Laia Quilez, ya citada, como el trabajo más sistemático sobre la cuestión. También al citado libro de Ana Amado, *La imagen justa*, en especial a su cuarta parte titulada “Estrategias de la memoria y la filiación”, donde se analizan los films más significativos.

⁴⁶ A diferencia de otros documentales realizados por hijos de desaparecidos que se plantean en vínculo con las demandas de la agrupación HIJOS y por tanto ubican su discurso en las problemáticas ligadas a la consecución de la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas. Entre ellos estarían (h) historias cotidianas (Andrés Habegger, 2000), *Panzas* (2000) y *Che Vo Cachai* (2002), ambos de Laura Bondarevsky, y *Nietos* (Identidad y memoria) (Benjamín Ávila, 2004).

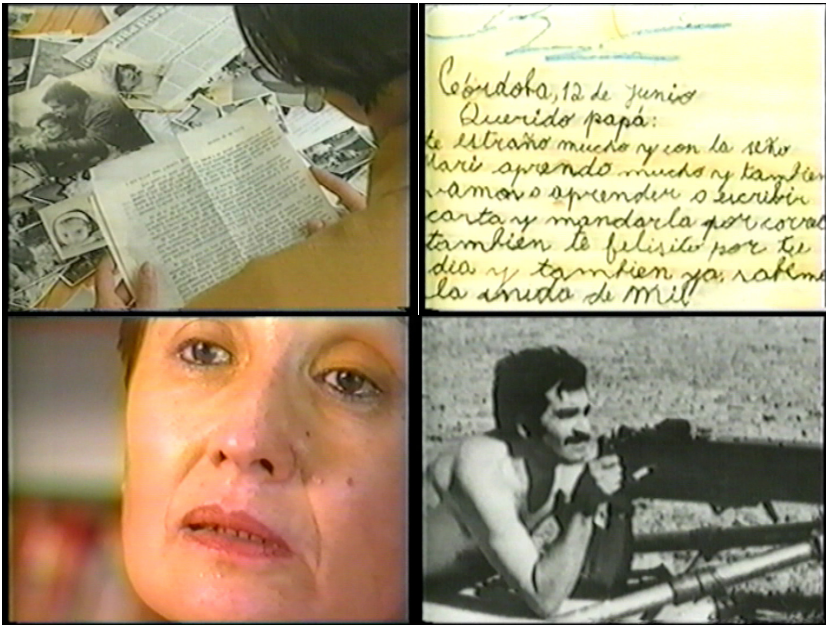


Imagen 9. María Inés Roqué, fotogramas de *Papá Iván* (2000).

sobre el por qué y cómo (de la militancia que prevaleció sobre la paternidad) devienen insuficientes, porque las heridas no pueden ser suturadas por el conocimiento de la verdad, por la justicia o por la comprensión de las causas (justas unas, abyectas otras). Así alcanza pleno sentido el concepto de un cine de memoria (o postmemoria) a-histórico frente a un cine “historiador” que gestiona la memoria marcando las cesuras entre pasado y presente y, por ende, permite dar sepultura a los muertos.⁴⁷ “No tengo nada de él: ni tumba, ni cuerpo. Creí que esta película iba a ser una tumba. Pero no, nada es suficiente”, dirá María Inés Roqué al final del film (imagen 9).

⁴⁷ Tomamos la diferenciación entre film a-historien y film historien del magnífico estudio de Sylvie Lindeperg sobre *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955) y que ella acuña para comparar este film con *Shoah* (Claude Lanzmann, 1986) en cuanto a la gestión de la memoria se refiere. Vincula esto con la mirada cinéfila de Serge Daney, que encontraría en el film de Resnais la sepultura del padre. Sylvie Lindeperge, “Nuit et Brouillard”. Un film dans l’histoire (París: Odile Jacob, 2007).

“Necesito hacer una película, hablar de ellos, pero no alcanza”, serán las palabras de Albertina Carri en el film más analizado, debatido y discutido tanto en Argentina como en el resto del mundo, *Los rubios* (2003).⁴⁸ El film de Carri –hija del sindicalista Roberto Carri y de Ana María Caruso, desaparecidos en 1973 cuando la directora tenía tres años– era una respuesta explícita a la producción documental testimonial imperante entonces sobre la dictadura, especialmente la propiciada y realizada por las asociaciones de hijos de desaparecidos, con las que nunca quiso colaborar por no verse representada ni interpelada por sus discursos y acciones.⁴⁹ Su punto de partida era, frente a la memoria y el deseo de conocimiento, la experiencia determinante del no recuerdo –“yo no me acuerdo de nada”, repetirá como leitmotiv el film– y la sospecha sistemática sobre el valor del conocer, del saber qué ocurrió realmente. Este eje movilizaba todo un repertorio de nuevos dispositivos y representaciones reseñados sistemáticamente en los análisis del film: la fragmentación y la autorreferencialidad; el sujeto de la cineasta que se escinde entre su propio cuerpo en la

⁴⁸ De su impacto en Argentina da buena cuenta el debate suscitado por el film en la revista *Punto de Vista*, dirigida por Beatriz Sarlo, que se inicia con un texto crítico del escritor Martín Kohan titulado “La apariencia celebrada” (abril, 2004), al que respondería Celia Macón con “Los rubios o del trauma como presencia” (diciembre, 2004) que generaría la contraréplica de Kohan. Una muestra de las reacciones en la crítica internacional puede verse en Jorge Ruffinelli, “Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (Madrid: Cátedra-Festival de Málaga, 2005), pp. 285-347. Entre la numerosa bibliografía posterior sobre el film, además de los estudios ya reseñados sobre esta corriente representacional o la cultura de la memoria (Quílez, Amado, Sarlo), podemos citar la monografía de Gustavo Noriega, *Estudio crítico sobre Los rubios* (Buenos Aires: Picnic editorial, 2009), que incluye una entrevista con Albertina Carri.

⁴⁹ Además de los citados en la nota 44, otros títulos significativos promovidos en este entorno serían *H.I.J.O.S.* (Francisco Zinzer, Argentina, 2000) e *HIJOS, el alma en dos* (Marecelo Céspedes y Carmen Guarini, 2002).

película y el doble en el que se proyecta, el cuerpo de la actriz Analía Couceyro; o los recursos visuales y discursivos para plantear el problema de la identidad (las pelucas rubias que visten los miembros del equipo y la propia Albertina al final del film como acto simbólico que evoca al mismo tiempo la identidad de su familia en el barrio obrero en el que vivían -eran conocidos como “los rubios” por ser diferentes- como una acción performativa por la que la nueva generación elige una identidad conscientemente construida, contagiada de travestismo).

Pero desde el eje de reflexión que nos ocupa, el film opta por prescindir de toda fotografía de los padres en la edad adulta, elude sistemáticamente la fijación del rostro, de los cuerpos a través de la pantalla, aunque el metraje abunda en planos que nos muestran las fotos ubicadas en las paredes o los escritorios de los espacios cotidianos. Esta estrategia constituye una oposición a las prácticas icónicas y simbólicas de HIJOS y de los artistas o cineastas que se alinean con ellas: la imagen, en este caso, se automutila como instrumento paliativo y reivindicativo de la pérdida del mismo modo que lo hace el testimonio. En fuerte contrapunto, Albertina Carri reconstruye el “secuestro y desaparición” de sus padres a través de una escena de animación con muñecos de playmobil: un platillo volante abduce a las dos personas (presumiblemente Ana María Caruso y Roberto Carri) que viajan en un coche, escena tras la cual tres niñas rubias (Albertina y sus dos hermanas) vagarán por la carretera. La experiencia de la orfandad y de la desaparición inconcebible de los padres se transpone visual y narrativamente en los únicos términos en que una niña podría llegar a darles sentido (imagen 10).

Escenas como las descritas provocaron airadas respuestas sobre la despolitización del discurso, sensación intensificada por la marginalidad que el film



Imagen 10. Albertina Carri, fotogramas de *Los rubios* (2003).

otorga a los testimonios de los compañeros de militancia de los Carri, no así a lo que relatan los vecinos del barrio. Ciertamente, la película renuncia a la reconstrucción histórica, a la denuncia de los culpables y también a la autorrepresentación como víctima, y a la reconstrucción de la memoria, orgánica y sin fisuras. La representación lucha por hacer manifiestos las fracturas, los vacíos y las contradicciones que se hallan implicadas en la memoria y en la identidad, una identidad siempre inestable y en proceso de conformación. De ahí que la película fuera un detonante en la discusión sobre el papel que el documental debe desempeñar en la esfera pública (social y política), las formas legítimas para representar el pasado y como ejercicio de memoria (en línea con el debate en torno a las historiografías postmodernas y los estudios sobre la postmemoria) y sobre los sujetos legitimados para hacerlo.

Frente a *Los Rubios*, *M* aparece como una suerte de respuesta a Albertina Carri y su aparente desdén respecto al papel socio-político y de acción en la esfera pública que el documental, junto a otras prácticas artísticas y simbólicas, está destinado a desempeñar. Aun cuando el relato y el discurso de Nicolás Prividera comparte con films anteriores rasgos deconstructivos (autorreferencialidad, fragmentariedad) y formas de expresión de la experiencia de la orfandad (la



Imagen 11. Nicolás Prividera, fotograma de *M* (2007)

primera persona introspectiva y reflexiva en relación con la identidad), la ausencia y la desaparición de la madre, Marta Sierra (una causa menor y, por tanto, desatendida), se palia con la búsqueda de razones y explicaciones. En *M* prevalece el deseo de conocimiento y de lucha contra el olvido dentro de su generación, antes que el de autoexpresión individual, aunque apueste por construir una contra-memoria o postmemoria plural que desvele, tras los discursos oficiales de la resistencia montonera, los intersticios y zonas de sombra que la historia de Marta Sierra permitía iluminar. De ahí que en este contexto, adquieren pleno sentido las operaciones visuales que se señalaban en el apartado anterior, por las que Prividera incorporaba y dialogaba con las prácticas icónicas y simbólicas practicadas por sus compañeros de generación para hacer visibles en el presente esos cuerpos desaparecidos en el pasado (imagen 11).

5. Conclusiones

Como hemos visto, el retrato convertido en pancarta y reclamo de justicia y reparación, la intervención sobre las

fotografías devenidas documentos del futuro por venir y la inscripción de los cuerpos presentes sobre los cuerpos ausentes conforman una política de representación que viaja entre diversas prácticas componiendo un complejo tejido de memorias e historias de la ausencia. Jalones o jirones que unas veces aspiran a generar piezas con las que forjar la historia de la ausencia, cuando ha estado ausente la historia de las desapariciones; otras, a pensar el presente desde una temporalidad histórica que se vio irrecuperablemente fracturada.

Bibliografía

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

Brodsky, Marcelo. "Proceso de trabajo". Buena Memoria [online], disponible en: <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/proceso.html> (15 enero 2012).

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

Douailler, Stéphane. "Tragedia y desaparición". En Richard, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Providencia. Santiago: Editorial Un Cuarto Propio, 2000.

Escardó, Julieta. "Hijos, fotos y legados". *A 30 años (del golpe de Estado de 1976)* [online], disponible en: http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos_fotos_y_legados/ (18 enero 2012).

Flores, Julio y Lo Pinto, Marcelo. *Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Editorial Centro Cultural de la Cooperación, 2006.

García Varas, Ana. "Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la «estética de la desaparición»". *Studium. Revista de Humanidades*: 16 (2010).

Hirsch, Marianne. "Past lives: Postmemories in Exile". *Poetics Today* 17: núm. 4 (invierno 1996).

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1997.

Huyssen, Andreas. “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2001.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. París: PUF, 2008.

Lindeperge, Sylvie. “Nuit et Brouillard”. *Un film dans l'histoire*. París: Odile Jacob, 2007.

Ortega, María Luisa. “De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*: núm. 676 (enero 2007).

Ortega, María Luisa. “Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación”. En Weinrichter, Antonio (ed.). *Doc. el documental en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 2010.

Ortega, María Luisa. “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano”. *Cine documental*: núm. 4 (2011). Revista electrónica argentina, disponible en: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/>.

Ortega, María Luisa. “Souvenir d'un avenir (Recuerdos del porvenir, 2001)”. En Esparta, Ramón y Parejo, Nekane (coords.). *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona: Luces de Gálibo, 2011.

Quílez, Laia. “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación”. Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Romero, Juan Carlos. "Traverso y las bicicletas". 00350: Documentación y producción artística [online], disponible en: <http://www.00350.com.ar/contenidos/ver/15> (24 enero 2012).

Ruffinelli, Jorge. "Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XX)". En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexto (eds.). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.

Sánchez Biosca, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006.

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

Scandizzo, Hernán. "Fernando Traverso: el hombre de la llaga en la pared". ANRed: Agencia de noticias red acción [online], disponible: http://www.anred.org/article.php3?id_article=1603 (24 enero 2012).

Young, James. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Londres-Nueva York: Yale University Press, 2000.