

**XIII Jornadas de Investigadores en Comunicación**  
**“ITINERARIOS DE LA COMUNICACIÓN ¿Una construcción posible?”**  
**SAN LUIS 2009**

**Apellido:** Aon

**Nombre:** Luciana

**E-mail:** [lucianaaon@gmail.com](mailto:lucianaaon@gmail.com)

**Pertenencias institucionales:** FPyCS - UNLP

**Título:** El cine de los hijos de desaparecidos: un estado de la cuestión.

**Área de interés:** Arte y comunicación

**Resumen:** En este trabajo me propongo recuperar los distintos estudios que desde distintas disciplinas se han escrito en torno al cine de los hijos de desaparecidos por el terrorismo de estado de los años '70.

En ese sentido se abordarán tanto textos académicos como del campo de la crítica cinematográfica especializada, para explorar una primera aproximación al tema desde las perspectivas que desarrollan y aportan los distintos trabajos publicados.

El recuerdo del pasado se transforma, construye, recrea y disputa en su interacción-superposición con otros discursos. Considerando que la producción de sentido es histórica y social, y entonces la obra de arte se construye no sólo desde sus condiciones de producción sino en su puesta en circulación, en su encuentro con otros discursos, este trabajo permitirá visualizar además un estado de la cuestión las disputas por las memoria(s) siempre en conflicto.

¿Qué tienen en común los distintos textos? ¿Qué matices y puntos de vista encontrados subyacen? ¿Qué representaciones del pasado reciente (dicen que) construyen y qué memoria(s) (dicen que) instalan en la memoria colectiva las películas de los hijos de desaparecidos?

**Palabras claves:** Cine – Hijos – Memoria

## EL CINE DE LOS HIJOS DE DESAPARECIDOS: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

*“Yo pensé que esta película iba a ser una tumba,  
pero me doy cuenta de que no lo es,  
nunca es suficiente.*

*Y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles,  
quiero terminar con todo esto.*

*Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días.*

*Y parece que no puedo”,*

María Inés Roqué.

*“No hay modo de desprenderse de los recuerdos,  
sólo los puedo reinventar, redefinir, releer.*

*Pero ahí estarán, confirmando la ausencia  
para siempre”,*

Albertina Carri.

Esta ponencia se sitúa en el marco del pre-proyecto de tesis del Doctorado en Comunicación Social de la FPyCS -UNLP-, en el cual me he propuesto investigar las representaciones del pasado reciente que construyen las películas dirigidas por *hijos de desaparecidos* por el terrorismo de Estado de los años '70<sup>1</sup>: qué relatos acerca del pasado reciente, de su identidad, de la militancia y elecciones de sus padres instalan en las disputas por la memoria colectiva; cómo dialoga ese cine con los demás discursos artísticos y las memoria(s) del terrorismo de Estado, así como en relación al cine argentino contemporáneo.

Las memoria(s) se construyen, transforman, disputan y recrean en su interacción con otros discursos; y entonces la memoria colectiva es producto de una interacción social permanente que elige del pasado lo que es relevante, significativo y posible en relación con los intereses y la identidad de un grupo. En esa zona de articulación entre la comunicación/cultura se dan las luchas por la *hegemonía*: como la producción de sentido es histórica y

---

<sup>1</sup> El análisis de las películas institucionales de la agrupación H.I.J.O.S no integran el corpus seleccionado.

social, la memoria se vertebra tanto desde sus condiciones de producción como en su puesta en circulación; es una práctica siempre atravesada por el poder.

Así, este trabajo pretende recuperar textos académicos como del campo de la crítica cinematográfica especializada, para visualizar un estado de la cuestión desde las perspectivas que desarrollan y aportan los distintos trabajos publicados: ¿Qué tienen en común los distintos textos? ¿Qué matices y puntos de vista encontrados subyacen?

### LA CUESTIÓN

Los hijos de desaparecidos comparten su tragedia personal, enmarcada en la historia nacional, social y colectiva del terrorismo de Estado durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). En ese contexto privado también está implicado el dominio público: las desapariciones de sus padres les pasaron a ellos, personalmente, como familiares, como víctimas; pero también nos pasaron a todos los argentinos. ¿Qué y cómo recuerdan?, ¿Qué memoria(s) comunican?

Los directores comparten, además, su juventud; y ser joven es una cuestión temporal pero no física, sino de un tiempo social, un tiempo construido por la historia y la cultura como fenómenos colectivos y también, por la historia cercana, la de la familia, el barrio, la clase. Los *hijos* son jóvenes y eso nos provee otro marco desde donde mirar sus películas. Se podría decir que *hacer cine* es su forma de *tomar la palabra* y hablar por sí mismos, como hijos y como artistas: ¿Comparten una perspectiva generacional en tanto jóvenes y/o hijos? Esto está vinculado a un debate siempre abierto sobre quiénes deben testimoniar y poner en escena discursos sobre el pasado reciente: ¿quiénes *lo vivieron*? ¿las *víctimas*? ¿los jóvenes? ¿los intelectuales? ¿los artistas?

Hablar de *cine de hijos de desaparecidos* y analizar películas como *Papá Iván* (María Inés Roqué<sup>2</sup>, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri<sup>3</sup>, 2003), *M* (Nicolás Prividera<sup>4</sup>,

---

<sup>2</sup> Su padre, Julio Iván Roqué, fue parte del alto mando de Montoneros, tuvo parte en acciones armadas y pasó a la clandestinidad en 1972. Murió el 29 de mayo de 1977 en un tiroteo pero su cuerpo no apareció.

<sup>3</sup> Sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales y militantes del peronismo revolucionario desaparecieron en marzo de 1977. Tenían tres hijas: Andrea, Paula y Albertina.

<sup>4</sup> Marta Sierra desapareció pocos días después del golpe del 24 de marzo de 1976. Era trabajadora del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) y no se sabe si militaba en algún grupo armado.

2007), *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón<sup>5</sup>, 2008) permite a su vez estudiar el cine argentino de los últimos diez o quince años. Lo que la crítica cinematográfica denominó Nuevo Cine Argentino (NCA) a partir de las primeras Historias Breves (1995) y películas como *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) o *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), es un cine también dirigido por jóvenes que construyen relatos sobre el país, sobre las reconfiguraciones de la sociedad en la pos dictadura y durante el menemismo. Y es asimismo en ese marco donde debe trazarse el mapa de relación del cine de los hijos, y no sólo con las películas que comparten directamente el área temática. ¿Qué formas y sentidos comparten con el cine argentino contemporáneo?, ¿Cómo se diferencian, relacionan, disputan y dialogan con películas como, para mencionar algunos ejemplos posibles: *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003), *Trelew* (Mariana Arruti, 2003), *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), *La Antena* (Esteban Sapir, 2007), *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008), *Leonera* (Pablo Trapero, 2008) o *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008)?

## LOS DOS PUNTOS

Antes de recuperar los trabajos que se han publicado específicamente en torno al tema elegido interesa abordar parte de la problemática donde se sitúa el objeto de estudio: ¿Cuáles son las (im)posibilidades para pensar las representaciones del cine de hijos de desaparecidos? Pues desde allí se podrá tener un marco de referencia al reconocer ciertas discusiones establecidas en torno a las películas de hijos de desaparecidos y sus formas de representación: ¿Cómo se insertan en la discusión histórica y filosófica sobre la (im)posibilidad de representar el horror?, ¿Qué estrategias utilizan para representar la desaparición, la ausencia?

Por un lado, dos libros deben ser tenidos en cuenta: *El sitio de la mirada* del sociólogo argentino Eduardo Grüner, y *Cine de historia, cine de memoria* del español

<sup>5</sup> Su padre Jorge Cedrón dirigió la versión cinematográfica de Operación masacre (la investigación de Rodolfo Walsh), se exilió en París en 1976 donde cuatro años más tarde murió en una comisaría en circunstancias nunca aclaradas. Aunque no es un desaparecido y no ha muerto en Argentina, las relaciones que se han establecido entre su fallecimiento, el terrorismo de estado por un lado, y la posibilidad de pensar la ópera prima de su hija, por otro, permiten incluirla en el corpus.

Vicente Sánchez-Biosca. Ambos investigadores se ocupan de la relación entre memoria e imagen, es decir, la representación artística del pasado traumático y recuperan la discusión planteada alrededor de la ética de las imágenes luego del Holocausto. Así, podría decirse que de algún modo Sánchez-Biosca coincide con Grüner quien afirma que “(...) *puede entenderse de una manera productiva el lugar de lo inefable, como una batalla que no puede ser ganada definitivamente, pero que tampoco puede ser abandonada*”<sup>6</sup>. Es decir, “*no se trata de aspirar a un grado cero de la escritura; antes bien, el estilo, la poesía, la literatura no sólo son inevitables, sino necesarios y lo llamativo es que la lucha de cada gran escritor consista en operar siempre por la negativa, es decir, en partir de una imposibilidad*”<sup>7</sup>.

Por otro lado, entonces, los autores citan dos textos críticos de relevancia sustantiva en esta problemática. Se trata, en primer lugar, del artículo “*De la abyección*” de Jacques Rivette donde en referencia a la película *Kapo* del italiano Gillo Pontecorvo escribió: “*Observen (...) el plano en que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio*”<sup>8</sup>. En segundo lugar y años después, Serge Daney, otro crítico de los Cahiers du cinemà, subrayó en “*El travelling de Kapo*” que “*así, un simple movimiento de cámara podía ser el movimiento que no había que hacer. Para atreverse a hacerlo - naturalmente- había que ser abyecto (...). Todo el mundo parecía entender que podía haber -incluso y sobre todo en el cine- figuras tabú, indulgencias criminales y montajes prohibidos. La célebre fórmula de Godard que ve en los travellings "una cuestión de*

<sup>6</sup> GRÜNER Eduardo, *El sitio de la mirada*, (2002), Grupo Editorial Norma, Bs. As, página 24.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente (2006), *Cine de historia, Cine de Memoria. La representación y sus límites*, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, Madrid, página 92.

<sup>8</sup> En: <http://www.fueradecampo.cl/documentos/rivette2.htm>

*moral" me parecía una de esas verdades evidentes sobre las cuales no se retractaría nadie*"<sup>9</sup>.

## UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

¿Qué representaciones del pasado reciente (dicen que) construyen y qué memoria(s) (dicen que) instalan en la memoria colectiva las películas de los hijos de desaparecidos? Al respecto, se recuperarán analíticamente algunos trabajos académicos, y del campo de la crítica cinematográfica, que aunque parciales en su enfoque ya han desandado un camino inicial. Se trata de una diversidad de enfoques que ponen en comparación y contraposición las distintas películas dirigidas por hijos de desaparecidos, así como establecen diálogos y debates entre los diversos pensadores que han abordado el tema. No hay, sin embargo, una investigación que se haya propuesto analizar las representaciones en el cine de los hijos; sino que, en primera instancia, debe reconocerse que *Los Rubios* ha ocupado la centralidad de los abordajes que pueden rastrearse como estado del arte, y el punto de partida suele ser el campo del cine documental o político en Argentina, o el cine de la dictadura. Desde allí se han planteado comparaciones con *M* o *Papá Iván*, y es también con el foco puesto en la película de Carri que los críticos y ensayistas han discutido sobre *qué representan y cómo lo hacen* estas películas.

Respecto del análisis particular de la película de Carri, dos libros han sido publicados: *Los rubios, cartografía de una película* (2007) en el que la propia directora emula la estructura de producción de una/su película para hacer un análisis personal, en primera persona, descriptivo y detallado del proceso de realización de *Los Rubios*. De las cuatro partes en que lo organiza: *preproducción – rodaje – postproducción* (donde incorpora las cartas que sus padres le enviaron desde el cautiverio) – *lanzamiento*, son la primera y la última las que quisiera resaltar particularmente en tanto aporte para pensar las representaciones, la memoria y la identidad. Así respecto de la *preproducción*, escribe: “*Es la toma de posición frente al tema, la investigación y la decisión de hacer las cosas de una forma y no de otra. (...), donde a modo de ensayo tomo partido por la forma en que deseo*

<sup>9</sup> En: <http://www.elamante.com>

*hablar de la memoria*”<sup>10</sup>. En relación al *lanzamiento*, asimismo, considera que “*el verdadero final de todo hecho cultural es llegar al espectador*”<sup>11</sup>. En este último capítulo incluye una entrevista exclusiva a Albertina Carri por Fernando Martín Peña; allí la directora habla sobre su película y también H.I.J.O.S, la generación de sus padres, y las “*reacciones en contra*”<sup>12</sup>.

El segundo libro, en este caso recientemente publicado, es *Análisis crítico sobre Los Rubios* (2009) del director de la revista *El Amante* y de *El Amante/Escuela*, Gustavo Noriega donde el periodista presenta tres aproximaciones de la puesta en imágenes del terrorismo de Estado: desde la sociedad, las víctimas, y finalmente los hijos de las víctimas. La perspectiva de análisis planteada indica que “*las primeras películas relacionadas con la Dictadura fueron realizadas por la misma parte de la sociedad que antes no quería saber y ahora no podía dejar de mirar*”<sup>13</sup>, estas serían: *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986); en segundo lugar agrupa a las películas dirigidas por las víctimas directas de la represión y allí menciona a *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) y *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999). Finalmente y en lo que particularmente interesa a esta ponencia, Noriega explica que muchos hijos de desaparecidos “*encontraron en el cine una forma de exorcizar sus fantasmas y tratar de manejar su historia personal*”<sup>14</sup> y aunque su objetivo es abordar *Los Rubios*, presenta especialmente *Papá Iván* como la primera en “*establecer algún diálogo (...) más personal, con la generación de los '70, incluyendo algún tipo de reclamo*”<sup>15</sup>. Desde allí realiza un breve recorrido por las representaciones cinematográficas de ese pasado reciente hasta llegar a *Los Rubios* y un análisis pormenorizado de sus recursos: *el vacío, las fotos, los*

<sup>10</sup> CARRI Albertina (2007), *Los Rubios. Cartografía de una película*, Ediciones del BAFICI, Buenos Aires, página 10.

<sup>11</sup> Idem, página 11.

<sup>12</sup> Idem, página 111.

<sup>13</sup> NORIEGA Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios*, Editorial Pic Nic, Bs. As, página 9.

<sup>14</sup> Idem, página 13.

<sup>15</sup> Idem, página 14.

*compañeros de militancia, el fax del INCAA, la actriz, los playmobils, los vecinos, los deseos, las pelucas, apertura y cierre.* Este libro también incluye una entrevista en profundidad con la directora.

Noriega abre el juego además, al diálogo con otros escritores que cuestionan algunos de los recursos y formas de representación de *Los Rubios*. Se trata del texto “*La apariencia celebrada*” de Martín Kohan en donde el escritor pone en duda uno de los aspectos que la película insinúa y desarrolla como hipótesis: la ficción de la memoria. Es desde ahí que criticará la utilización y administración de los testimonios “*el lugar que se les da, el lugar que les quita*”<sup>16</sup>. Porque si bien plantea que la película puede ser pensada como un intento de aproximación que deviene en la imposibilidad de la representación, en el vacío, el autor elige en cambio el punto de vista opuesto: *Los rubios* como ejercicio de distanciamiento que aparta al objeto de modo que ya no se trata de que sea irrepresentable, sino de una elección, “*ponerlo lejos*”. “*Concretamente: si los testimonios de los compañeros de militancia que Albertina Carri recogió para su película la hubiesen dejado insatisfecha, podría haberlos suprimido (...). Lejos de eso, los incluye, les da un cierto espacio, les da su tiempo; y a la vez que los exhibe los somete, a través de las actitudes que la actriz asume mientras transcurren, a un régimen de descortesía ciertamente significativo*”<sup>17</sup>, dictamina. En la entrevista ya mencionada con Peña, Albertina Carri dice al respecto: “*La irritación con la película se produjo mayormente en personas de la generación de mis padres. (...) es como decirles que en esa historia todos ellos fueron ‘los intelectuales’ y, por lo tanto, ‘los rubios’*”<sup>18</sup>.

Beatriz Sarlo, por su parte, ha citado a Kohan y en coincidencia, ha discutido la película de Carri en el capítulo “*5. Posmemorias, reconstrucciones*” de su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). El concepto de *posmemoria* que cita la autora es retomado de James Young y Marianne Hirsch: “*se trata de una dimensión*

---

<sup>16</sup> KOHAN Martín (abril 2004), “*La apariencia celebrada*”, en revista Punto de Vista, número 78.

<sup>17</sup> Idem, página 28.

<sup>18</sup> Ibidem 10, página 110.



*más específica en términos de tiempo; más íntima y subjetiva en términos de textura. Como posmemoria se designaría la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos*<sup>19</sup>, es decir, en este caso, la de los hijos de desaparecidos. Entre las características que indica está la mediación del recuerdo en esa forma en que el pasado no vivido es traído al presente; pero además está implicada la subjetividad en una dimensión biográfica. Respecto de *Los rubios*, entonces, escribe que la película está gobernada por un espíritu de época y que *“reúne todos los temas atribuidos a la posmemoria de una hija sobre sus padres desaparecidos”*<sup>20</sup>. Sarlo como Kohan insiste en que *“el film de Carri muestra poco interés por lo que dicen de sus padres quienes los conocieron”*<sup>21</sup>.

El análisis que propone Kohan focaliza también en la utilización de playmobils para la representación de la desaparición de los padres: *“los ojos de este ‘niño’ despolitizan el secuestro. (...) Suprimió una realidad, la de la violencia política, no sólo en su juego, sino también en Los rubios, tal como antes en la película se había suprimido el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad”*<sup>22</sup>. Noriega resalta en su ensayo crítico algunos errores en la descripción de esta escena y señala *“un problema”* que deriva de analizarla de forma aislada y no construir sentido en el marco de las imágenes que la anteceden, es decir, los testimonios de los vecinos que cuentan el momento, la entrega, su acción u omisión en el secuestro de sus padres<sup>23</sup>.

Finalmente Kohan cierra el artículo retomando el final de la película, donde el equipo de filmación se pone pelucas rubias y sale a caminar por el campo: *“las pelucas rubias son, a la identidad, lo que Los rubios es a la memoria, al pasado, a la historia: un juego de poses y un ensayo de levedad; donde las poses consiguen pasar por postura, y la*

<sup>19</sup> Idem, página 126.

<sup>20</sup> SARLO Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Siglo XX, Buenos Aires, capítulo 5, página 146.

<sup>21</sup> Idem, página 147.

<sup>22</sup> Ibidem 16, página 30.

<sup>23</sup> Ibidem 13, página 35.

*levedad por gesto grave*”<sup>24</sup>. Sarlo también analiza este recurso en la película e indica que las pelucas son parte “*de un dispositivo de desplazamiento de un lugar a otro, de una identidad (paterna / materna) no encontrada a una identidad adoptada como personificación y disfraz*”<sup>25</sup>. Para la directora en cambio, se trata de adoptar el gesto: “*Yo creo que la insolencia es política*”<sup>26</sup>.

El colmo del cuestionamiento a Carri, ya no a su película, sino personal en tanto *hija* aparece sobre el final del texto de Sarlo en el que se dirime la legitimidad del recuerdo y de las memorias en función de su situación socio-económica de la familia abuelos-padres-hijos: “*¿Por dónde pasa el mainstream de los hijos de desaparecidos: por Carri o por los chicos más modestos de la película de Guarini (se refiere a HIJOS, el alma en dos) y la recopilación de (Juan) Gelman y (Mara) La Madrid, que no tienen inconvenientes en identificarse con un grupo verdaderamente existente, establecer lazos nacionales e internacionales, y comportarse, para decirlo así, como personas cuyo sufrimiento les ha permitido creer que han logrado entender a sus padres y las ideas que movieron su militancia?*”<sup>27</sup>. En esos términos, la voz de los HIJOS sería más propicia que la de los hijos, no sólo por su militancia que se plantea como continuación de la lucha de sus padres, sino por una situación social que los hace más abnegados por una supuesta falta de oportunidades de acceder, por ejemplo, a la universidad.

Lo que se le reclama a Carri en *Los rubios*, además, es algo que a su modo han hecho cada uno de los directores de cine hijos de desaparecidos: cuestionar la elección política revolucionaria de sus padres, y a través de ellos, de toda una generación. Y son, como plantea Carri en la escena del fax que le envía en INCAA desestimando la presentación del guión de su película para ser financiada, y como ha repetido en diversas entrevistas, los compañeros de militancia de sus padres quienes sienten el agravio. Kohan y

---

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Ibidem 20, página 150.

<sup>26</sup> Ibidem 13, página 59

<sup>27</sup> Ibidem 20, página 156.

Sarlo piden “*respeto*” por esas voces, por quienes conocieron y acompañaron la lucha de sus padres, ¿para ellos mismos?

Un texto que cita Noriega y que retomado en esta instancia permite complejizar el esquema interpretativo al respecto es “*Puentes rotos*” de Sergio Calletti. “*No hay puentes. No hay lugares ni modos de paso. (...) Lo insoportable (de nuestra relación, hoy, con los años setenta) es que a 30 o 35 años de aquello, cualquier camino que aspire a conectar aquel pasado con este presente resulta un camino estrecho, precario, evanescente. No hay puentes. Hay sólo hilachas esparcidas de lo que debía ser una avenida*”<sup>28</sup>, abre el texto y aunque apenas menciona a Albertina Carri y María Inés Roqué, quizás pueda ser utilizado como respuesta: “*Podría decirse de este modo: el relato, aunque se ensaya, intento vano, es imposible, los setenta son inenarrables para nosotros*”<sup>29</sup>.

“*Los rubios, duelo, frivolidad y melancolía*” es el apartado del libro *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* donde el investigador del CONICET Gonzalo Aguilar explica que luego de diversas experiencias que pensaron cinematográficamente, especialmente desde el documental, el pasado histórico, apareció un “*elemento inédito*”: los hijos, ya crecidos, “*utilizan el cine como medio de expresión*”<sup>30</sup>. Este texto ha sido citado por Noriega y también en un artículo de Lorena Verzero compilado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor en un libro de reciente publicación: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (2009). La valoración del trabajo de Aguilar retoma en ambos su definición de que sólo *Los rubios* logra el trabajo de *duelo*, “*y lo hace porque cuestiona el proyecto político del padre y, por extensión, el de las organizaciones armadas*”<sup>31</sup>. Como se puede ya apreciar, también Aguilar ha discutido con Kohan: “*(...) de nada sirve entregar a la mirada de los otros la escena compungida pero tranquilizadora de*

<sup>28</sup> CALETTI Sergio (mayo-junio- julio de 2006), “*Puentes rotos*”, en revista *Lucha armada*, año 2, número 6.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> AGUILAR Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine Argentino*, Santiago Arcos editor, Bs. As, página 175.

<sup>31</sup> Idem, página 179.

*la hija de desaparecidos en duelo. La pose del duelo nos es escamoteada y es esa frivolidad lo que más ha molestado a aquellos que escribieron sobre Los rubios*<sup>32</sup>. Para el autor es importante esta diferencia, pues “*el mecanismo más perverso (de la memoria) puede ser el de inmovilizarnos en el pasado suprimiendo en el presente*”<sup>33</sup>.

La postura de Carri es entonces artística y política, desde el cine como campo de trabajo realiza una película en la cual lo dicho en tanto discurso visual y sonoro no puede ser visto ni escuchado, es decir, significado sin el cómo está construido el montaje cinematográfico. Aguilar considera que “*(...) la película de Carri es la más política del corpus de documentales sobre desaparecidos: no sólo porque hace memoria sino porque se plantea las posibilidades de hacer una comunidad con los signos del presente. Por eso la frivolidad que parece un gesto caprichoso es, en realidad, una crítica de la identificación y de la idealización del pasado*”<sup>34</sup>. A la crítica a la generación de sus padres, y la disputa entre política y estética, autor suma un tercer elemento que permite a la directora el proceso de duelo en el que fallan los otros directores-hijos de desaparecidos: “*la oposición entre presente y pasado y la construcción de un espacio propio frente a la mirada de los otros*”<sup>35</sup>.

Ahora bien, el título del libro de Aguilar introduce la discusión sobre *Los Rubios* y los documentales sobre el pasado reciente en el contexto del NCA. Esto permite, entonces, la operación que también es parte de los objetivos de la tesis doctoral propuesta: pensar las representaciones de las películas de los hijos de desaparecidos en relación a las representaciones del cine argentino contemporáneo y no sólo de los discursos de las memoria(s). Esta operación también está insinuada como posibilidad en el libro *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias* (2009) del economista y crítico de cine Agustín Campero.

---

<sup>32</sup> Idem, página 182.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Idem, página 184.

<sup>35</sup> Idem, página 189.

Finalmente, en 2009 se publicó *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* de Ana Amado. En el capítulo VII de ese libro: “*Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación*”, se presenta la mirada más completa del fenómeno que integra tanto una perspectiva general como el análisis particular y diferenciado de algunas de las películas de hijos de desaparecidos. “*En el conjunto de documentales dedicados a las consecuencias de la postdictadura los realizados por los hijos ocupan un segmento particular, cuyas obras revisitan la Historia a la vez que reivindican el derecho a afianzar una voz generacional en el marco de debates sobre los sesenta y setenta en la Argentina*”<sup>36</sup>. Ya no se trata del foco puesto en *Los rubios* y desde allí abrir el lente para mirar el resto del fenómeno, sino un trabajo analítico en términos políticos, de estas películas. Incluso su puesta en relación con la política de H.I.J.O.S y la diferencia de los discursos institucionalizados.

Amado considera, y coincide entonces con lo que ya se ha planteado con Noriega, Caletti y Aguilar, que los relatos de esta nueva generación difieren de los testimoniados por los protagonistas de los años '70. Y afirma que “*sus relatos participan, en todo caso, de un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de clisés de aquella generación, sino rescate, relectura y apropiación*”<sup>37</sup>. Lo interesante es que, una vez más, se retoman y discuten otros abordajes del tema; pues Amado plantea que no se puede reducir el análisis de las películas de sus hijos, a la condición de ser hijos, y discute así el texto de Sarlo.

Para terminar, el protagonismo de *Los rubios* en los trabajos académicos y críticos experimentó un desplazamiento y se convirtió en la oposición de la película de Carri con *M*, a partir de su estreno en 2007. En este sentido vale la pena citar un artículo de Gustavo Noriega ya que permite integrar otra dimensión que ha generado la disputa simbólica entre los discursos de ambos hijos: Noriega explica en primer lugar que mientras Carri “*pretende elevar su voz*” de manera que su dolor no se pierda en una multitud de casos o experiencias,

<sup>36</sup> AMADO Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Editorial Colihue Imagen, Buenos Aires, página 164.

<sup>37</sup> Idem, página 161.

reclamando el derecho a la individualidad, para Prividera “*su tragedia no es personal sino social, histórica*”<sup>38</sup>. El autor define así una dicotomía entre encarar la película desde lo que “*me*” hicieron donde Carri no pretende narrar la Historia sino su historia, frente a la asumida por Prividera como lo que “*nos*” hicieron.

### APENAS UNA APROXIMACIÓN

Esta ponencia deja abierto y apenas insinuado el estado del arte del tema elegido para la tesis doctoral. Algunos textos apenas han sido insinuados, como el de Lorena Verzero o las comparaciones entre *Los rubios* y *M*. Otros, ni siquiera han sido mencionados, como el ensayo de Verónica Garibotto y Antonio Gómez “*Más allá del ‘formato memoria’: la respotulación del imaginario posdictatorial en: Los rubios de Albertina Carri*”. Por último, el libro de Aguilar y Amado merecen mayor dedicación y análisis como punto de partida para este trabajo que me propongo, no desde el ámbito de Filosofía y Letras de la UBA sino desde el campo de la comunicación social y la producción de sentidos en la UNLP: el cine como un lenguaje desde donde construir relatos sobre el pasado reciente y poner en circulación memoria(s) que se integran de manera compleja e inestable a los momentos históricos, sociales y políticos en los que se insertan. El cine como un lugar de memoria, donde las narraciones del pasado crean y recrean sus sentidos en la lucha por la hegemonía, anclados en la comunicación / cultura que es también comunicación / arte / memoria.

---

<sup>38</sup> [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

### **Bibliografía:**

- AGUILAR Gonzalo (2006), Otros mundos, Un ensayo sobre el nuevo cine Argentino, Santiago Arcos editor, Bs. As.
- AMADO Ana (2009), La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007), Editorial Colihue Imagen, Buenos Aires.
- AON Luciana, VAMPA Ma. Soledad (2008), Comunicación / Arte / Memoria: aportes para la memoria colectiva, Tesis de Grado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- CAMPERO Agustín (2009), Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias, Colección 25 años 25 libros, Universidad Nacional de Sarmiento, Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- CARRI Albertina (2007), Los Rubios. Cartografía de una película, Ediciones del BAFICI, Buenos Aires.
- DANNEY Serge, “*El travelling de Kapo*”, Revista Trafic N° 4, otoño de 1992.
- FINKEL Raúl (2003), “*Cine sobre la dictadura*”, en: [www.cinesinorillas.com.ar](http://www.cinesinorillas.com.ar)
- GARIBOTTO Verónica y GÓMEZ Antonio (2006), “*Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario del imaginario postdictatorial en Los Rubios de Albertina Carri*”, en A contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura de América Latina, volumen 3, n°2.
- GRÜNER Eduardo (2002), El sitio de la mirada, Grupo Editorial Norma, Bs. As.
- JELIN Elizabeth (2001), Los trabajos de la memoria, Siglo XXI, Madrid.
- JEDLOWSKY Paolo, La sociología y la memoria colectiva, Editado por A. Rosa, G. Bellelli y D. Bakhurst.
- NORIEGA Gustavo (2009), Estudio crítico sobre Los Rubios, Editorial Pic Nic, Bs. As.
- RIVETTE Jacques “*De la abyección*”, Cahiers du cinema, n° 120, junio de 1961, París.

- SALVATORI Samanta (2005), *“Las fotos del pasado en los films de la memoria”*, en: [www.cinesinorillas.com.ar](http://www.cinesinorillas.com.ar)
- SARLO Beatriz (2005), Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, Siglo XX, Buenos Aires.
- SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente (2006), Cine de historia, Cine de Memoria. La representación y sus límites, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, Madrid.
- SONTAG Susan (2003), Ante el dolor de los demás, Alfaguara, Buenos Aires.
- TODOROV Tzvetan, (2000), Los usos de la Memoria, Paidós, España.