

DOSSIER

Literatura y Crisis

**DEBERES TESTIMONIALES:
LA CRÍTICA FRENTE A LAS PRODUCCIONES
ARTÍSTICAS DE HIJAS E HIJOS DE
MILITANTES DE LOS AÑOS '70**

**DUTIES ON TESTIMONY: CRITICAL STUDIES FACED WITH ARTISTIC
PRODUCTION BY DAUGHTERS AND SONS OF POLITICAL ACTIVISTS OF THE 70S**

Anahí Molina

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires - CONICET

Graduada en Ciencias de la Comunicación Social (UBA) y maestranda en Estudios Literarios Latinoamericanos en la UNTREF, donde forma parte del proyecto de investigación "Crisis, pobreza y género. Imaginarios de la exclusión en las culturas de América Latina", dirigido por Adriana Rodríguez Pérsico. Además integra un grupo de estudio en torno a intervenciones críticas de la memoria junto a Carolina Bartalini y Lucas Saporosi

Contacto: anahigmolina@yahoo.com.ar

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Memoria

Testimonio

Experiencia

Postdictadura

Crítica

Hacia el año 2000 una zona de los estudios críticos parecía haber llegado a una suerte de acuerdo tácito acerca de las formas de abordar la última dictadura cívico-militar desde la literatura y el cine. En este escenario, el debate generado en torno al estreno de Los Rubios en 2003 visibilizó y a la vez puso en cuestión estas formas cristalizadas de la crítica. Las discusiones que se iniciaron en la revista Punto de Vista en 2004 atravesaron los ensayos críticos posteriores sobre arte y memoria, y giraron en torno a la circulación social del testimonio, los pruritos frente a la primacía de la primera persona, el uso del humor y la parodia; y la exigencia del realismo. La persistencia de la discusión (y su carácter reactivo en algunos casos) marcó el lugar que ocupa la película de Albertina Carri no solo como puntapié de una nueva constelación de producciones de los hijos e hijas de militantes y/o detenidos-desaparecidos de los años '70, sino también como una marca en del debate crítico sobre estas producciones.

ABSTRACT

KEYWORDS

Memory

Testimony

Experience

Postdictatorship

Criticism

By the year 2000, an area of critical studies seemed to have reached a sort of tacit agreement about ways to address the latest civil-military dictatorship from literature and film. In this scenario, the debate generated around the premiere of Los Rubios in 2003 made visible and at the same time called into question these crystallized forms of criticism. The discussions that began in the review Punto de Vista in 2004 went through subsequent critical essays on art and memory, and revolved around the social circulation of testimony, pruritus versus the primacy of the first person, the use of humor and the parody; and the requirement of realism. The persistence of the discussion (and its reactive nature in some cases) marked the place that Albertina Carri's film occupies not only as a kick for a new constellation of productions of the sons and daughters of militants and / or detained-disappeared of the years '70, but also as a brand in the critical debate about these productions.

Fecha de envío: 20/11/2019

Fecha de aceptación: 12/12/2019

Evidentemente el material utilizado puede ser cuestionado por los investigadores serios, pero no tengo ningún inconveniente en declarar que eso me importa muy poco (Carri, 2007: 5)

En una imagen en blanco y negro vemos a cinco integrantes del equipo de filmación de la película *Los Rubios* (2003) conversando en torno a una carta enviada por el INCAA en la cual rechaza el financiamiento del filme porque considera que el guión no está finalizado. Las razones esgrimidas se concentran en dos aspectos fundamentales: la propuesta de ficcionalizar la propia historia aparece ante los evaluadores del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales como una opción que impide lograr un retrato fiel de los padres de Carri: “el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes”, afirma el texto. La segunda razón es la supuesta falta de rigor documental, que solo estaría garantizado con la inclusión de testimonios de los pares de sus padres, suerte de testigos válidos por haber compartido la militancia “con afinidades y discrepancias”. La escena termina con una afirmación de Albertina Carri: “Ellos necesitan esa película [...] como generación. Lo que pasa es que es una película que la tiene que hacer otro. No yo. Ese ese el tema. Ellos necesitan esa película y yo entiendo que la necesiten, pero no es mi lugar hacerla, o... no tengo ganas de hacerla.”

Estrenada hace 16 años, *Los Rubios* supuso la aparición de nuevas formas estéticas y discursivas en relación a un canon establecido por una zona de la crítica en torno a las maneras de “hacer memoria” e inauguró así una nueva serie de producciones artísticas de la generación de las hijas e hijos de militantes y/o detenidos-desaparecidos de los años ‘70, en la cual se inscriben filmes posteriores como *M* de Nicolás Prividera (2007), *El (im)posible olvido*, de Andrés Habegger (2016) o *Cuatreros* (2017) también de Carri; las performances de Félix Bruzzone, *Campo de mayo* (2013) y *Cuarto intermedio* (2018) y el blog/libro de Mariana Eva Pérez *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012), entre otros. En todos los casos, se trata de experiencias que se

construyen en el tránsito del duelo, en un entre-lugar entre el pasado y el presente y que están lejos de suturar en significados y paradigmas únicos o estancos. Si el pasado no queda clausurado (ni se apuesta a que así sea) conceptos como los de archivo y memoria se tensionan y lo testimonial se resignifica, en tanto el testimonio se corre de su lugar judicial y deja así en evidencia la laguna, la falla que lo constituye.

Alejados de las formas cristalizadas por la crítica acerca de los modos de producir arte en torno a la dictadura, estas obras comparten una concepción no lineal del tiempo histórico, así como también se enfrentan a la idea que circunscribe a la memoria únicamente al pasado. Me refiero a un canon que se construyó y cristalizó de manera tácita en un complejo proceso a lo largo de los años posteriores al retorno de la democracia y que el estreno de *Los Rubios* hizo emerger y al que otorgó mayor visibilidad. La incomodidad que provocó el proyecto del filme en las autoridades del INCAA también puede rastrearse en las exhibiciones previas al estreno comercial (entre ellas, la que realiza Ricardo Piglia en la Universidad de Princeton y que es relatada por la directora del filme en una entrevista con María Moreno) y será el eje de un breve pero intenso debate, una vez estrenada la película, entre Martín Kohan y Cecilia Macón en la revista *Punto de Vista*, que a su vez será retomado luego en los trabajos críticos en torno al cine político de Ana Amado y Gonzalo Aguilar, entre otros. Por su parte, Beatriz Sarlo dedicará el ensayo *Tiempo pasado* a discutir lo que llama "el giro subjetivo" en la memoria, y el filme, así como las posiciones encontradas que generó en la revista cuyo equipo editorial lideraba, también será objeto de análisis puntilloso. Por su parte, Carri responderá de manera explícita a los cuestionamientos de Kohan en diversas entrevistas, la citada de María Moreno pero también en la de Fernando Martín Peña que se incluya en la edición del libro *Los Rubios. Cartografía de una película* en 2007, un libro que le permitió a la directora "volver a hacer el recorrido de una película de la que se sospechaba que no tenía guión y domesticarla un poco." (Moreno, 2007)

La persistencia de la discusión en torno a *Los Rubios* (y sus coletazos en otras obras de la serie) puso en evidencia un tipo de exigencia por parte de una zona de la crítica a las obras de las hijas e hijos de militantes de los años '70. Esa exigencia se sostiene en un modelo testimonial y pretende que las obras cumplan con un imperativo de realismo en el testimonio, por el mero hecho de

tratarse de producciones que involucran elementos autobiográficos. Una posición crítica que María Moreno define como “un sustrato moralista e inquisidor sobre los modos de hacer memoria” (Moreno, 2017: 215). En el caso del filme de Carri el estreno y posterior debate coincidirá con un momento de crisis de la propia revista marcado por el alejamiento de tres de los integrantes del Consejo de Dirección -Carlos Altamirano, Hilda Sábato y María Teresa Gramuglio- cuyas cartas de renuncia son publicadas en el número intermedio entre el artículo de Kohan y la respuesta de Macón. Las diferencias no solo en torno al funcionamiento de la revista sino fundamentalmente al rol que debía ocupar en el debate crítico cultural (e incluso en la definición de cultura) ya habían sido anticipadas en la entrevista que Daniel Link le había realizado al colectivo hacia fines de 2003, y que el propio Altamirano menciona en su carta de renuncia.¹

El origen del debate

La pregunta sobre las maneras de abordar la última dictadura cívico-militar desde la literatura puede encontrarse en Beatriz Sarlo desde los primeros años del retorno de la democracia. En un texto publicado en 1987 como parte de un volumen que compila una serie de trabajos de críticos argentinos y estadounidenses², Sarlo traza lo que sería un primer corpus de narrativa producida durante la última dictadura militar, ya sea en el país o durante el exilio de sus autores. Sin embargo, lo que hace interesante a “Política, ideología y figuración literaria” no es esta primera selección sino el hecho de que allí se esboza lo que luego constituirá una suerte de mandato en torno a la forma en que la literatura debe abordar lo sucedido durante la dictadura militar. Enfrentada al horror que suponen los crímenes llevados a cabo por los grupos de tareas, y a la complejidad que implica lograr resolver lo que ella llama el “enigma argentino”, la literatura

¹ El propio Altamirano hará referencia en su carta de renuncia a la entrevista grupal que se publicó en el suplemento Radar de Página 12 hacia fines de 2003: “La verdad es que cuando el año pasado Daniel Link nos juntó a todos en una entrevista para hablar de la revista, sentí que era una especie de dinosaurio del Consejo de Dirección –podía hablar del pasado de Punto de Vista, pero no de su presente.” (Punto de Vista, N° 79)

² Me refiero al texto incluido en el volumen *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Balderston, Daniel; y otros, Buenos Aires, Eudeba, 2014, que recoge trabajos generados en una reunión de críticos y estudiosos argentinos y argentinos de Estados Unidos que se realizó en Mineapolis, Minnessota, bajo el auspicio del Institute for the Study of Ideologies and Literature y el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Minnesota.

deberá asumir siempre –según Sarlo– *estrategias oblicuas* de abordaje.

Sarlo parte en ese momento de la ausencia (y la necesidad) de construir relatos colectivos sociales que expliquen la violencia política que vivió el país en los años inmediatamente previos. Siguiendo su análisis, la Argentina ha vivido un proceso de militarización y violencia que comienza antes del golpe de Estado y se profundiza durante la dictadura, en el que la sociedad “sufre” e ignora las decisiones políticas que son tomadas “de manera clandestina” (Sarlo, 2014: 71). La literatura y la crítica literaria asumirán entonces la tarea de reconstruir el pasado, de dar respuesta a ese “enigma argentino” desde el momento en que, según Sarlo, esta tarea no puede estar a cargo de los organismos de derechos humanos, quienes han contestado “a la política del olvido con una reivindicación de la memoria”, pero cuyo discurso “no puede ser escuchado por toda la sociedad” (Sarlo, 2014: 56), así como tampoco puede ser llevada a cabo los actores políticos. Al discurso autoritario transhistórico y trans subjetivo que ofrece a la sociedad una visión a la vez transparente y opaca de sí misma, Sarlo opone los discursos de la literatura, capaces de “proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes” y que “en escala reducida reinstalaban las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional.” (Sarlo, 2014: 66). En esta coyuntura, la adopción de estas modalidades oblicuas de acceder a lo real (la elipsis, la alusión y la figuración) aparecen no solo como estrategias para el ejercicio de una lectura crítica del presente sino incluso como condición para la producción de discursos alternativos.

El corpus que construye Beatriz Sarlo incluye novelas de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Héctor Tizón, Tomás Eloy Martínez, David Viñas, Osvaldo Soriano, Daniel Moyano y Manuel Puig, entre otros. Todas ellas, para Sarlo comparten un rasgo: dan cuenta de cierta resistencia de lo real, en tanto una totalidad que no puede ser representada y entonces es rodeada, esquivada sin poder ser expulsada ni incorporada por completo. Frente a esta “superficie resistente” la literatura despliega las estrategias ya mencionadas. A primera vista queda en evidencia que las características que se atribuyen a la narrativa elegida no terminan de corresponderse con todo el corpus. En principio, porque dentro de éste hay obras en las cuales la referencia a la dictadura no es para nada elíptica, como es el caso de *Cuarteles de invierno* de

Oswaldo Soriano, o *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Este último caso es sintomático no solo por el espacio reducido que Sarlo le dedica en su análisis (simplemente destaca el trabajo que Puig realiza con la doxa), sino también porque ese caso sea quizás el que menos encaja con esa búsqueda por resolver el “enigma argentino” en el que sí cuadran con holgura Piglia o Viñas, y que Sarlo sostiene como el gran problema a resolver por la literatura en ese momento.

Sin embargo, más allá de la selección de un corpus que la propia Sarlo no considera exhaustivo sino por el contrario apenas una primera aproximación, es interesante que deje afuera a los relatos testimoniales que habían empezado a circular socialmente (de la misma manera que las novelas analizadas) en especial a partir del Juicio a las Juntas y la publicación del informe de la CONADEP “Nunca Más”. La justificación que da Sarlo es escueta: no son incluidos porque plantean problemas diferentes, “tanto desde el punto de vista del pacto de lectura como de las relaciones entre historia, ideología y discurso ficcional.” (Sarlo, 2014: 74). El problema sobre cómo abordar la dictadura militar y los límites del testimonio volverá a ser el eje casi 20 años después, cuando movida por lo que llama un giro subjetivo en las producciones literarias y cinematográficas publique *Tiempo Pasado* en 2005 y vuelva a concluir que la literatura, aunque no resuelve ni explica las dificultades en la construcción de la memoria colectiva, involucra siempre a “un narrador que piensa desde afuera de la experiencia”, como si solo pudiera abordarse el pasado desde la literatura y los testimonios debieran circunscribirse al ámbito judicial.

El problema del testimonio

El ensayo de Beatriz Sarlo que incluye su análisis sobre *Los Rubios* parte de una preocupación académica: la tendencia en el mercado de bienes simbólicos a la utilización del testimonio y la rememoración de la experiencia, en especial en lo que atañe a “la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta.” (Sarlo, 2005: 22). Las implicancias de este giro subjetivo atraviesan *Tiempo Pasado* y son abordadas en tres aspectos que Sarlo considera problemáticos: los usos públicos del testimonio fuera de la instancia judicial, su transformación en ícono de verdad y, sobre todo, la elección de la primera persona como forma privilegiada frente a discursos en los que esta está ausente o desplazada.

Sarlo escribe desde un presente teórico al que describe como optimista –ha aceptado la construcción de la experiencia como relato en primera persona–, pleno de narraciones en primera persona y por lo tanto de una dimensión intensamente subjetiva. Mientras que para Josefina Ludmer esta proliferación de lo subjetivo lleva a construir nuevos andamiajes teóricos³, Sarlo encuentra un problema principal en la garantía de verdad que se le atribuye a la hipotética continuidad entre experiencia y relato. Así, llevada a analizar los testimonios sobre la militancia en los años ‘70 y los crímenes de la última dictadura cívico-militar, Sarlo distingue entre aquellas narraciones testimoniales sobre las violaciones a los derechos humanos que sí contarían con la prerrogativa de ser la fuente principal del saber sobre lo sucedido; y los testimonios de los militantes, intelectuales, sindicalistas, etc. sobre los años anteriores a 1976. La advertencia de Sarlo está puesta entonces en el peligro de lo que llama la fetichización del testimonio. Aunque no los mencione explícitamente, podemos ubicar en esa línea a los relatos recopilados en los cinco tomos de *La Voluntad* de Martín Caparros y Eduardo Anguita, *Diario de un clandestino* de Miguel Bonasso, y al documental sobre la militancia peronista *Cazadores de utopías*, de David “Coco” Blaustein.

Si el relato media irremediabilmente entre el momento de la experiencia y su narración en el presente, el testimonio es por obligación impuro: se compone con lo que el sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o defenderse, etc. Para Sarlo, no hay verdad en el testimonio, pretender asignársela es simplemente un juego de prerrogativas. Lo que la preocupa, en definitiva, son los límites de la primera persona en tanto el testimonio se ubica con naturalidad en el terreno de la verdad de esa experiencia. Esto la lleva a rescatar trabajos en los que sus autores decidieron deliberadamente tomar distancia del relato de la experiencia y privilegiar la tercera persona por sobre la primera. El conocido estudio sobre la mecánica de los centros clandestinos de detención *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro o el análisis del funcionamiento del rumor en las cárceles de presos políticos que realiza Emilio De Ípola constituyen para Sarlo textos libres intelectual y moralmente en tanto le permiten coincidir o disentir porque hablan desde afuera de su experiencia como víctimas (Calveiro sobrevivió a un

³ En particular me refiero a la noción de literatura postautónoma que construye en *Aquí América Latina*.

centro clandestino de detención y De Ípola fue preso político): “en esta cesión de la primera persona, Calveiro sacrifica no simplemente, como podría suponerse, la riqueza detallada y concreta de la experiencia, sino su autoridad imperativa, su carácter, finalmente, intratable.” (Sarlo, 2005: 122).

Sabemos gracias a Giorgio Agamben que quien testimonia parte de la imposibilidad de decirlo todo. Lo hace porque hay otro que no puede hacerlo y por esto mismo no puede nunca ser un testigo integral. Sin embargo, es esta misma imposibilidad la que lo hace posible: “el testimonio vale esencialmente por lo que falta en él, contiene en su centro un intestimoniabile que destituye la autoridad de los sobrevivientes. [...] Quién asume la carga de testimoniar [...] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (Agamben, 2019: 40). La naturaleza de eso no testimoniado, dice Agamben, es aquello sobre lo que es preciso interrogarse. La vacancia se resuelve entonces con la escritura (de una novela, un poema, una película), en tanto el deber testimonial parece asaltar de manera ineludible, algo que Mariana Eva Perez relata con el toque de humor e ironía que la caracteriza en el *Diario de una princesa montonera* cuando al terminar el párrafo en el que explica las razones por las cuales ya no puede eludir más ese compromiso con “el temita”, invoca: “Primo Levi, ¡Allá vamos!” (Pérez, 2012: 12).

En este contrabando del testimonio en la ficción, resaltado por el “110% verdad” que acompaña el título del blog transformado en libro de Pérez, y que podemos extender a toda la constelación de obras de hijas e hijos, se expresa la toma de posición de un nuevo lugar en el que el límite del testimonio deja de ser impedimento para ser condición de producción. Tal como expresa María Moreno en el capítulo de *Oración* que dedica a analizar el *Diario...* : “La princesa sabe, y dice, que separar el documento de la ficción hace suponer que hay una verdad desnuda bajo la forma prístina del testimonio, cuando la verdad es también una construcción interesada de acuerdo a las expectativas que genera y cuya garantía es a menudo el laconismo, algo que la princesa [...] parece desconocer” (Moreno, 2017: 210). Estas producciones artísticas parten entonces también de la constatación de que la experiencia no se nos presenta como algo transparente, y de que la memoria no es algo cerrado, circunscrito únicamente al pasado, cuyo sentido está de alguna manera clausurado. El blog/libro de Mariana Eva Perez no solo corre el eje del problema

de la verdad en la experiencia que desvela a Sarlo en 2005, sino también se ubica por fuera de otras categorías contrapuestas: relato abierto o cerrado (en tanto empezó siendo un blog, cada posteo era comentado por los lectores, e incluso algunos de ellos empiezan a aparecer en relatos posteriores), pasado-futuro. Pero sobre todas las cosas, el rasgo distintivo de Perez será el recurso del humor y del chiste, vedado hasta entonces y que la "princesa montonera" enarbolará como bandera discursiva en tanto "hiji", la nueva forma que encuentra para identificarse como hija de padres desaparecidos sin quedar encasillada en la pertenencia a la agrupación H.I.J.O.S. en la cual los discursos sociales establecidos la colocarían.

Pelucas rubias vs. cabezas parlantes

Más que una película sobre Roberto Carri y Ana María Caruso, *Los Rubios* es un film acerca de su ausencia; sobre la imposibilidad de la memoria, su carácter fragmentario, su no equivalencia con la verdad o la justicia, y sobre todo, sobre de la experiencia de construir la propia identidad a partir de esa sutura imposible que provoca la desaparición de los padres. Estas definiciones colocan al filme en las antípodas de lo que Carri definió en una entrevista como la "memoria de supermercado" y sostienen la propuesta estética y narrativa del filme. Alejada del documental clásico, *Los Rubios* parte de una contigüidad entre ficción y realidad que la película propone desde el inicio en el momento en que la actriz Analía Couceyro dice a cámara que va a representar a la directora. La inclusión de elementos disruptivos como la recordada secuencia en *stop motion* que escenifica el secuestro de los padres de Carri utilizando muñequitos Playmobil, o el uso de pelucas rubias por parte del equipo, fueron el objeto de la crítica que Martín Kohan publicó en la revista *Punto de Vista* en 2004 con el título "La apariencia celebrada". El artículo sentó un mojón ineludible para los estudios críticos posteriores sobre la obra de Albertina Carri y/o las producciones artísticas de hijos de desaparecidos al punto de que fue retomado una y otra vez (en muchos casos para rebatir o cuestionar algunos de sus puntos) a lo largo de los años. El eterno regreso al breve intercambio entre Kohan y Macón (y el análisis pormenorizado por Beatriz Sarlo apenas un año después) marcó, de la misma manera que el filme entre las producciones que confirman su constelación, una nueva etapa también en los estudios críticos.

Entre los numerosos puntos que critica Martín Kohan, me interesa destacar el lugar que ocupó en el artículo el tratamiento de los testimonios de amigos y compañeros de militancia, casi como si el propio Kohan hubiera formado parte del comité evaluador del INCAA:

si los testimonios de los compañeros de militancia que Albertina Carri recogió para su película la hubiesen dejado insatisfecha, podría haberlos suprimido (y limitarse a dar las gracias a los que colaboraron con ella). 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 (Kohan, 2004: 28).

Lo que Kohan califica como desconsiderado es el hecho de que esas entrevistas estén fragmentadas, sin zócalos ni referencias y, sobre todo, que las escenas que las incluyan involucren en todos los casos a Analía/Albertina realizando otras tareas en simultáneo (buscar algo en la computadora, revisar anotaciones en un cuaderno, moverse por la oficina de producción de espaldas al monitor que está reproduciendo la entrevista). En definitiva, lo que ofusca a Kohan al punto de llevarlo a afirmar que en el filme existe un desdén hacia la política propio de la época (al momento de publicarse el texto están muy vívidos los recuerdos de la crisis del 2001) (Kohan, 2004: 28) es que la puesta en escena de la escucha no sea la de un auditorio sino la de alguien que trabaja con esos materiales.

Donde Kohan ve desdén, Beatriz Sarlo verá hostilidad. El anonimato de los testimonios será para ella el signo de una distancia no solo generacional sino también de origen social (Sarlo, 2015: 147). Siguiendo lo que plantea en *Tiempo Presente*, en tanto Carri es hija de intelectuales (garantía para Sarlo de que la directora ha crecido conociendo su historia familia), puede darse el lujo de ignorar los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres que, da por sentado la autora, Albertina está harta de escuchar. El contrapunto de *Los Rubios* serán entonces los testimonios de hijas e hijos de desaparecidos de la clase obrera en las cuales la militancia paterna no fue reivindicada durante la crianza, y también la de aquellos jóvenes que reconocen su pertenencia a la agrupación H.I.J.O.S. Los ejemplos que presenta son las historias recogidas en el documental de Carmen Guarini

H.I.J.O.S. *El alma en dos* y el libro de Juan Gelman y Mara Lamadrid, *Ni el flaco perdón de Dios*. En todos los casos, destaca Sarlo, se trata de jóvenes interesados por conocer las razones de la militancia de sus padres y dispuestos a la escucha atenta de aquellos que los frecuentaron en vida. Para Sarlo la “desatención” hacia los testimonios de los compañeros de militancia no sería “socialmente verosímil” en las historias de otros jóvenes ni tampoco formaría parte de lo que ella misma llama el *mainstream* de los hijos de desaparecidos (Sarlo, 2005: 157). Es interesante, sin embargo, que ninguna de estas dos producciones que Sarlo elige para contraponer a la película pertenezca a la “generación de los hijos” (por su edad ni Guarini, ni mucho menos Gelman y Lamadrid son contemporáneos de Carri), así como también llama a atención que tanto el libro como en el documental dentro del canon clásico del testimonio en tanto denuncia. Esto es aún más evidente en el caso de *Ni el flaco perdón de Dios* donde los fragmentos de relatos de los hijos de desaparecidos conviven con textos firmados por referentes de organismos de derechos humanos y militantes de la época.⁴ A simple vista, la única coincidencia para considerarlos comparables sería el rasgo temático.

Ni Martín Kohan ni Beatriz Sarlo parecen entender completamente cuál es el núcleo de la película a la hora de definirla. Para Sarlo, Carri está buscando recuperar su infancia perdida en el campo, donde vivió con sus hermanas y tíos después del secuestro. Mientras que Kohan no logra percibir el corrimiento que existe entre considerar al filme como lo que “una hija de dos militantes políticos desaparecidos hace a partir de lo que ha pasado con sus padres” y lo que propia Carri hace: una película acerca de lo que le ha sucedido a *ella* con la desaparición de sus padres. Es ese desplazamiento no registrado el que coloca a Kohan en el incómodo lugar de salvaguardar un mandato en torno a los modos de la memoria (Cecilia Macón lo definirá como el “Así no se recuerda”). Una posición que además le escamotea a Carri el lugar de la voz propia generacional. Como bien señala Macón en la respuesta a “La apariencia celebrada” que se publica en *Punto de Vista* dos números después:

⁴ Tan preocupada por la duplicidad identitaria de Carri/Couceyro, Sarlo omite el detalle de que en el libro de Gelman los únicos señalados con sus apellidos son quienes pertenecen a la generación de los padres y/o abuelos. Los hijos e hijas solo aparecen en el listado con su nombre de pila.

Las hipótesis de Kohan parecen estar basadas en un supuesto de continuidad temporal: el presente no es más que una sedimentación de experiencias anteriores y a los hijos de los desaparecidos no les cabe más que articular su propia experiencia con la heredada de sus padres militantes. Desde su perspectiva, es en esa continuidad donde debe rastrearse la única garantía del recuerdo (Macón, 2004: 45).

En la acusación de Kohan sobre la despolitización en *Los Rubios*, Macón reconoce el peligro de separar lo político del ámbito de lo privado así como también el de circunscribir la representación del trauma a formas cristalizadas en alguna generación anterior, y un pasado cerrado que debe ser conservado como si fuera una reliquia intocable y en el cual no pueden superponerse diferentes capas temporales, ni se reconocen sus implicancias en el presente. En esa obligación del luto sobre el pasado traumático hay deberes que actúan cristalizando formas de abordaje de la última dictadura desde el cine y que el planteo estético y político de Carri ponen en crisis. Asimismo el vínculo entre historia y política también estaría en peligro para Macón en tanto el planteo de Kohan “excluye el presente –terreno de lo político por naturaleza– del debate sobre la representación del trauma y de la reconstrucción histórica en general” (Macón, 2004: 47).

En la misma línea, tanto Carlos Gamerro como Gonzalo Aguilar distinguen en el carácter disruptivo de *Los Rubios* el puntapié de una nueva serie, algo que la directora del filme distinguirá años después como uno de los logros alcanzados por la película: “cumplió su objetivo: generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como una nueva voz.” (Carri: 2007, 7). Gamerro la definirá con un doble carácter: una obra de ruptura y de apertura hacia las producciones que vinieron después. Así, el filme realiza un claro movimiento de crítica generacional (Gamerro lo llama “hartazgo”) hacia el género “documental sobre la dictadura” y ese movimiento alcanzará también a la literatura. (Gamerro, 2015: 500). Aguilar, por su parte habla de una ruptura de la prepotencia de la memoria habitual expresada en la manera de hacer documentales “como si bastara entrevistar a testigos y víctimas para que el pasado se hiciera presente.” (Aguilar, 2015: 128). A la apuesta por la política Carri responde con la apuesta por la estética y en el terreno cinematográfico (que es el terreno que ella elige para su vida y su lucha) construirá una nueva

afiliación, con sus padres, con otros filmes y directores,⁵ con su equipo de filmación.

Albertina Carri es, señala Gamarro, la primera en formular el reclamo de no ser considerada solamente hija de sus padres, sino también víctima de la represión y de sus consecuencias hasta la actualidad. La película se enmarca así en un reclamo más general de los hijos: el lugar de enunciación propio que no necesariamente coincide con las categorías de “hijo” y “nieto” que están naturalizadas en los discursos institucionales y mediáticos y que por lo tanto la sociedad espera que tengan en tanto víctimas de la dictadura. Tal como expresa la directora en el libro que publica en 2007 acerca del proceso de producción del filme:

Aquí es donde surge la ocasión de –y la necesidad– de expresar esta, mi historia... Porque considero que siempre se me ha dejado de lado al hablar de las víctimas de manera globalizada. El discurso histórico, cuando la historia es tan reciente como en este caso, se convierte en algo desarticulado y vano: pone en primer plano la anécdota, sin considerar que cada manera personal de atravesarla es una excepción inalienable a la generalización (Carri, 2007:12).

En ese sentido, es acertado afirmar que uno de las cuestiones que más incomodan a la crítica de Kohan y de Sarlo es que la película no brinde la imagen tranquilizadora de una hija transitando el duelo. No hay simple apariencia, ni tampoco indolencia, sino la decisión estética y política de correrse del lugar esperado por el espectador, y de la catarsis que le permitirá también irse de la sala del cine tranquilo, como afirma acertadamente Aguilar: “La pose del duelo nos es escamoteada y es esa frivolidad lo que más ha molestado a aquellos que escribieron sobre *Los Rubios*.” (Aguilar, 2006: 182). Carri lo dejará en claro en una entrevista que le realiza María Moreno y que se publica en *Página 12* cuando afirma que lo que buscaba evitar era que quien viera la película se fuera con la idea de que había conocido a sus padres a través de los fragmentos de relatos de quienes habían compartido con ellos vida y/o militancia. El objetivo era justamente el opuesto: es imposible que los conozcamos, justamente porque Ana María Caruso y Roberto Carri ya no están.

⁵ En *Los Rubios* se pueden rastrear referencias a Jean Luc Godard y John Waters, ya sea por los posters que aparecen en la oficina de producción, ciertas poses que asume Analía Couceyro y hasta los anteojos que usa.

Fragmentos

Antes de comenzar a filmar *El (im)posible olvido*, Andrés Habegger investigó durante años en torno a la temática de la memoria. Desmenuzó textos filosóficos, leyó poesía, se obsesionó con un filme de Chris Marker, para intentar resolver el asunto que lo desvelaba: la imposibilidad de que la memoria atesore todo aquello que vivenciamos. Todo es recordable y, sin embargo, no todo es recordado. En algún momento de la pre-producción de ese filme planificado originalmente como una suerte de deriva audiovisual conceptual, Habegger aceptó lo que su equipo de rodaje veía como evidente desde hacía un tiempo: la película debía ser un documental sobre él mismo y sobre su padre, Norberto, un militante secuestrado y desaparecido en Río de Janeiro en 1978, por un grupo de tareas que actuaba en el marco del Plan Cóndor. Al momento de la desaparición, Habegger hijo tenía 9 años, una edad en la cual los chicos ya suelen contar con varios recuerdos. Sin embargo, las escenas cotidianas que vivió en esa primera infancia no existen en la memoria de Andrés. La película se centró entonces no solo en la imposibilidad de representar lo ausente -el padre y su destino- sino también giró en torno a la imposibilidad de recuperar esa experiencia transitada cuyo registro corporal fue olvidado. El filme pasó entonces a ser un viaje en el cual el director/personaje/protagonista recorría diferentes ciudades y países, siguiendo el itinerario que marcaban las fotos que todavía conserva de esa época, en un juego donde buscaba yuxtaponer, a la manera de *Ausencias*, el proyecto fotográfico de Gustavo Germano, a ese niño que posaba sonriente en las fotos familiares con el adulto que era al momento de la película. La decisión involucró también un movimiento que Habegger no había querido realizar en sus películas anteriores, todas ellas documentales filmados de manera más clásica. En este caso debió salir del lugar engañosamente acéptico detrás de la cámara para colocarse él mismo en plano y ser protagonista pleno del filme.

El mismo año que se estrenó comercialmente *El (im)posible olvido*, Albertina Carri presentó *Cuatreros* en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Corría 2016 y en una entrevista la directora describió la película como una *road movie* sobre la memoria, "llena de viajes infructuosos, en territorios desconocidos, con un personaje principal que se va abrumando y

alienando hasta encontrar una única salida: narrar ese viaje”.⁶ La descripción que hizo Carri resuena sorprendentemente a lo que relata Habegger acerca del proceso de pre-producción de su película. Sin embargo, el viaje que propone la directora de *Cuatreros* va más allá. Performance, pequeña novela, autoficción, intervención política sobre el lenguaje fueron algunas maneras en las cuales ella definió a su quinta película (Daniel Link la llamará “pensamiento visual” en el artículo periodístico en el que reseñó brevemente su presentación en el Festival de Berlín). Aún más que *Los rubios*, *Cuatreros* aparece como inclasificable dentro de los géneros cinematográficos: la voz en off de Albertina lleva adelante el relato y la pantalla se divide en cinco partes en las cuales se proyectan, a veces de manera simultánea y en otras complementaria, fragmentos de material fílmico de películas, publicidades, noticieros y otros programas de televisión. Mientras sigue auditivamente el hilo de la nouvelle audiovisual, la mirada del espectador se mueve incesante de una a otra pantalla buscando cerrar el sentido de aquello que observa. Sin embargo, la experiencia de ver *Cuatreros* resulta irremediamente fragmentaria: es imposible abarcar todos los restos fílmicos que aparecen en cada una de las pantallas. Hay allí una intención de la propia película. Parafraseando a Carri en lo que ella dice allí mismo de su propia historia familiar, acá también “hay cosas que nunca vamos a saber”. *Cuatreros* es entonces un filme acerca de varias imposibilidades: por un lado, la de hallar la película filmada a principios de la década del ‘70 a partir del libro de su padre, “Isidro Velázquez, formas pre-revolucionarias de la violencia” y cuyo destino es tan incierto como el de su director, Pablo Szir, que está desaparecido. Por otro, la propia Albertina se enfrenta a sus dificultades como guionista para encontrar una manera narrativa que la convenza a la hora de filmar una nueva película. En el interín, el filme sucede. Frente a la ausencia de la original y las dificultades de filmar una nueva, los fragmentos que la conforman son entonces otros, restos de imágenes filmadas en otros contextos y con otras intenciones narrativas y estéticas que ocupan el lugar tanto de la película perdida como el de la imposible. La observación de María Moreno había hecho acerca de *Los Rubios* en 2003 cuaja perfectamente en la película que Carri

⁶ La entrevista originalmente fue producida y publicada en la página oficial del Festival de Cine de Mar del Plata donde ya no se encuentra disponible. El texto fue reproducido en El Cohete a la Luna en ocasión del XX aniversario del golpe de Estado, momento en que la película se subió a una plataforma de streaming gratuita donde puede verse hasta la actualidad.

estrenó más de 10 años después: “lejos de la intención de que los fragmentos den cuenta de un todo incompleto, Carri elige subrayar lo inexorable de la ausencia.” *Cuaterros* es entonces una película también sobre restos, en especial los que suplantán a los ausentes y nunca hallados. Como afirma Agamben, testimoniar significa ubicarse afuera, tanto de archivo como de *lo ya dicho*, y ese gesto del testimoniante se asemeja al del poeta. La palabra poética es entonces “aquella que se sitúa siempre en posición de resto y, de este modo, puede testimoniar. Los poetas - los testigos-fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad- o a la imposibilidad de hablar” (Agamben, 2017: 204).

Experiencia

Las producciones artísticas aquí mencionadas que siguieron a *Los Rubios* parten de la constatación de que la experiencia no se nos presenta como algo transparente, y de que la memoria no es algo cerrado, circunscrito únicamente al pasado, cuyo sentido está de alguna manera clausurado. Me refiero a la experiencia en su carácter performático, ligado al hacer más que al poseer y solo posible porque el lenguaje existe como instancia. El concepto atraviesa la obra de Walter Benjamin, y es abordado en detalle, entre otros ensayos, en “Experiencia y pobreza” (1933) y “El narrador” (1936) donde queda claro que la experiencia no es una adecuación del discurso a una vivencia anterior sino que se da, la hay, en ese espacio que existe entre lo verdadero y lo falso. En la pobreza de la experiencia que Benjamin señala en los soldados que vuelven mudos de la Primera Guerra Mundial lo que está en juego es la capacidad de decir: los soldados lo ha visto todo pero están imposibilitados de relatarlo, de ponerlo en discurso. Tal como lo deja claro Daniel Link en *Fantasmas. Imaginación y sociedad*: “No hay verdad en la experiencia, pero no porque se la declare no verdadera (es decir, registro no fiel de una vivencia), sino porque la experiencia se construye en el lugar de indecibilidad de lo verdadero y lo falso. De la experiencia ni siquiera se puede decir que sea, sino que la hay (o no) en determinadas circunstancias. (...) No se tiene una experiencia, sino que una experiencia se hace.” (Link, 2009: 106)

¿Es posible entonces exigir que los testimonios de las hijas e hijos de desaparecidos asuman formas similares a la de la instancia judicial (exigirles que adecúen a una vivencia previa) o hacerlo es no comprender que es en esa multiplicidad de puestas

en discurso en donde la experiencia se constituye? Como deja en claro Link al referirse a *Los Rubios* "lo que importa no es tanto la verdad de lo dicho sino la experiencia que se hace en cada uno de esos testimonios." (Link, 2009: 112)

Es necesario retomar también el espíritu que sobrevuela el primer texto en el que Benjamin comienza a esbozar el concepto de la experiencia, publicado en la revista *Die Anfang* en 1913 para intentar pensarla como la posibilidad de advenimiento de lo nuevo. Frente a la concepción de la experiencia como lo dado, como un tránsito que llevaría a cada generación de la rebeldía revolucionaria a la complacencia y la resignación, Benjamin contrapone una experiencia que implica un compromiso ético. Una concepción de la experiencia en la cual el espíritu crítico le da sentido a la misma y permite así romper con esa inevitabilidad que le otorga el sentido burgués y que la ha rigidizado en una suerte de Evangelio, de destino ineludible y equivalente al que los jóvenes eventualmente llegarán. Como afirma en el texto:

Nosotros conocemos otra experiencia. Esa experiencia puede ser hostil al espíritu, destruir muchos sueños, no obstante es lo más hermoso, lo más intocable, lo más inmediato, porque jamás puede faltar al espíritu si nosotros seguimos siendo jóvenes (Benjamin, 1993).

Benjamin tiene 21 años al momento de escribir este texto y quizás por eso comienza haciendo énfasis en su posición generacional. Aunque los hijos e hijas que producen estas obras ya no sean veinteañeros como el Benjamin que escribió esa suerte de manifiesto, algo de la irreverencia presente en el enfrentamiento a la máscara de los adultos que se postula en el texto, nos remite al choque contra lo que Carlos Gamerro describe como el "tonito aleccionador" que sobrevuela los primeros estudios críticos sobre *Los Rubios* y que ubicó a una zona de la crítica en el desconcierto al ignorar la prerrogativa de las nuevas generaciones de construir identidades estéticas y políticas a partir de la propia experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.
- AGUILAR, GONZALO. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- . *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- BENJAMIN, WALTER. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- . *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- CARRI, ALBERTINA. *Los rubios*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales, 2007.
- GAMERRO, CARLOS. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- KOHAN, MARTÍN. "La apariencia celebrada", *Punto de vista*, núm. 78, 2004.
- . "Una crítica en general y una película en particular", *Punto de vista*, núm. 80, 2004.
- LINK, DANIEL. *Fantasmas, imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- . "Campo intelectual", *Página 12*, Suplemento Radar, 21/12/2003.
- MORENO, MARÍA. "Esa rubia debilidad", *Página 12*, 19/10/2003.
- Moreno, María. *Oración*. Buenos Aires: Random House, 2017.
- PELLER, DIEGO. "Las vueltas de los 70", *I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 2009.
- Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- SARLO, BEATRIZ. "Política, ideología y figuración literaria", en Daniel Balderston et al (ed.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014.
- . *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.
- VERBITSKY, HORACIO. "Una revolución en el cine", *El cohete a la luna*, 25/03/2018. Accesible en <https://www.elcohetelaluna.com/cuatrerros/>