

GENOCIDIO
Verdad, Memoria, Justicia, y Elaboración
19 al 22 de julio de 2011
Centro de Estudios sobre Genocidio
Universidad Nacional de Tres Febrero
Buenos Aires, Argentina

**El acontecimiento modernista: la representación cinematográfica de la
última dictadura argentina**

Natalia Taccetta
(UBA – CONICET – IIGG)
ntaccetta@gmail.com

La memoria es siempre un terreno de disputa. En el caso argentino, el problema de la representación de acontecimientos llamados límite o traumáticos tuvo una particular acogida en el ámbito cinematográfico. Allí se hicieron presentes diversas operaciones de representación, desde los documentales más convencionales –con testimonios de ex detenidos-desaparecidos y material de archivo- hasta operaciones más experimentales – con profundas indagaciones sobre el recuerdo y la imaginación-. Así, materiales de archivo, testimonios, documentos y narraciones poblaron la representación fílmica del imaginario social en torno a la última dictadura. El cine documental –cuyo objetivo al menos en principio es pronunciarse sobre algún fragmento del mundo histórico- fue un terreno de gran experimentación para los artistas argentinos de la última década. Inscribiendo espaciotemporalmente lo testimonial, instalándose como testigos autorizados y desafiando a la historiografía tradicional sobre la militancia política de los años setenta, los realizadores correspondientes a la generación de “hijos de desaparecidos” se instalaron en el espacio artístico con densas tramas

simbólicas e interpretativas sobre la memoria argentina, valiéndose de recuerdos –propios y ajenos-, de relatos imaginados y especulaciones problemáticas sobre el futuro. Los protagonistas de estos films no son inventados como en las ficciones políticas del cine de los años setenta que “organizaban el pasado con la nitidez de las reconstrucciones históricas o la cronología narrativamente disciplinada del *flashback*”¹, sino que la densidad dramática de estas películas se inscribe en una tensión irresoluble entre el pasado de sus padres y el acontecer político de su propio contexto (de 1995 en adelante, fundación de la agrupación H.I.J.O.S., por establecer un punto cronológico preciso).

Asumiendo la posibilidad de considerar a la última dictadura argentina como un acontecimiento modernista en los particulares términos del filósofo norteamericano Hayden White, se pensará a los films *Historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *M* (2007) de Nicolás Prividera como “nuevos documentales” -según la propuesta de Linda Hutcheon-, esto es, representaciones que son más acerca de la búsqueda de los hechos que de éstos en sí mismos. La última dictadura puede ser vista como un evento modernista en tanto proceso de aniquilación sistemático de parte de la población con técnicas que vinculan lo político, lo policial y lo militar.²

¹ Amado, “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, p. 222.

² Si bien la aniquilación de grupos humanos por diversos motivos se relaciona con los orígenes mismos de la civilización, el concepto de *genocidio* es un término moderno surgido en el debate teórico a raíz del aniquilamiento de la población armenia llevada a cabo por el Estado Ittihadista turco. Hay consenso entre los historiadores en atribuir a Raphael Lemkin el neologismo que encierra el sufijo latino *cidio* (aniquilamiento) y el prefijo griego *genos* que tiene que ver con la idea de linaje y características genéticas. Hay acuerdo también en que el término *genocidio* es muy problemático y que se relaciona tanto con su aparición en el derecho internacional a partir de la Convención para la Prevención y la Sanción del delito de Genocidio aprobada por las Naciones Unidas en diciembre de 1948, como con la utilización que los pensadores de las

Según White, el arte modernista se caracteriza por disolver la tríada de acontecimiento, personaje y trama, cuyas implicancias conducen a problematizar la relación entre ficción e historia dejando de lado cuestiones específicas presentadas por el realismo tradicional y poniendo en cuestión la propia constitución del acontecimiento y la oposición hecho/ficción. Según White, esta negación de la realidad del acontecimiento hace caer la noción de hecho, central en el realismo, de modo tal que la representación ficcional deja de ser considerada como falseando el acontecimiento. Es este aspecto del modernismo el que, como propone White, informa la creación de “nuevos géneros de representación parahistórica posmodernista, tanto en forma visual como escrita”.³

Teniendo en cuenta estas consideraciones, esta comunicación se centra en dos cuestiones fundamentales: por un lado, en los dispositivos construidos por los films a partir de los cuales se pueden considerar representaciones modernistas; por otro lado, en evaluar el modo en que estos documentales reafirman su dimensión histórica desde la noción whiteana de historiofotía.

Los dispositivos modernistas

ciencias sociales han hecho de él. En todo caso, en este trabajo, se sigue a Daniel Feierstein, quien entiende al *genocidio* como una práctica social característica de la Modernidad, una práctica que implica un proceso llevado a cabo por seres humanos y que requiere de modos de entrenamiento, perfeccionamiento, legitimación y consenso que nada tienen que ver con una práctica espontánea. Una de las herramientas que utiliza Feierstein para reivindicar el término *genocidio* para referirse a hechos acaecidos en Argentina entre 1974 y 1983, son las actuaciones de Baltasar Garzón. A partir de éstas se puede entender la definición de *genocidio* de manera ampliada en la que se expande la noción de “raza” o “etnia” para comprenderlas en tanto metáforas de construcción de alteridad, de modo que esta alteridad pueda ampliarse a una idea política, aplicada políticamente. Para una profundización en este tema ver: Feierstein, Daniel, *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

³ White, “El acontecimiento modernista”, p. 218.

Los nuevos géneros de representación parahistórica tienen, para White, el rasgo común de tratar con fenómenos históricos y ficcionalizar en algún grado los acontecimientos y personajes que sirven como referentes. Siguiendo a White en que la narrativa modernista es el discurso que pone en primer plano la imposibilidad de discriminar entre experiencia y representación, se puede reconocer en estos films –que podrían ser considerados, al menos en principio, docudramas posmodernos- no sólo marcas propias de relatos imaginarios poblando lo que se presenta como real (actores sociales verdaderamente existentes con recuerdos reales y la puesta en escena de su propio acontecer como sujetos), sino una lógica particular que conduce al espectador a rearmar la subjetividad del documentalista (plagada de imágenes, deseos y recuerdos). Estos films proponen un pacto de lectura con el espectador que lo insta a participar activamente y a decodificar el dispositivo generado, a partir del cual parecen desconocer la diferencia entre hecho y ficción y entre mostración y construcción del referente por la puesta en evidencia de la representación en tanto tal.

Las tres películas fueron realizadas por hijos de desaparecidos y en ellas se exhibe el modo en que siguieron viviendo y procesaron su historia familiar. El cine aparece como un medio a partir del cual rearmar una memoria compartida, formar una nueva familia, o expurgar reproches a la sociedad civil. Presentan formas más o menos explícitamente no-convencionales de representación documental y los “hechos” y “fuentes” que se presentan se vinculan mayormente con una puesta en evidencia de la imposibilidad de cerrar el sentido histórico (individual y colectivo) y el carácter no-problemático de mantener ambigüedad sobre muchas de las afirmaciones.

En tanto documentales, los tres films generan su propio referente basándose en relatos subjetivos, recuerdos infantiles, la explicitación del dispositivo cinematográfico o la puesta en escena de una investigación individual. Así, se abren a la pluralidad de interpretaciones, clausurando la posibilidad de alcanzar una verdad única fácilmente accesible. Los films se pronuncian de formas diversas sobre este punto, pero se corresponde bien con las afirmaciones de White sobre el modo en que la naturaleza anómala de este tipo de acontecimientos –para los cuales las categorías y convenciones tradicionales no alcanzan- “socava tanto el estatus de los hechos con relación a los acontecimientos como el estatus del acontecimiento en general”.⁴ Es por eso que, obturada toda (im)posible objetividad, los films se dedican a sobreactuar sus visiones subjetivas o poner en escena una investigación. Estas perspectivas se convierten –más que el mundo “real”- en el tema del film y fundan, en algún sentido, su propio acontecimiento, del cual se vuelve imposible enumerar los detalles y objetivar claramente su contexto. Estas tres películas hacen y deshacen su propio objeto, que no parece ser otro que la propia subjetividad o una narración posible acerca de ella.

¿Qué dispositivos construyen para indagar y construir los relatos?

En *Los rubios*, la trama irónica se combina con la ficcionalización de múltiples instancias: Carri se desdobra en la dupla actriz/directora y se rearma ocasionalmente en blanco y negro; representa con muñecos Playmobil el secuestro de sus padres; se enfrenta al reclamo de la generación de sus padres que le reprocha que la película que ella quiere hacer/hace no es la película que sus padres merecen; se enfrenta cínicamente con lo que el film

⁴ *Ibidem*, p. 225.

construye como “desposeídos” y se arma una nueva familia “rubia” con su equipo de filmación.

Historias cotidianas hace algo diferente: Andrés Habegger, hijo de un conocido militante montonero desaparecido, se acerca a seis historias de hijos de padres desaparecidos que, como él, tuvieron que acostumbrarse a la particular idea de ausencia cuando no hay constataciones materiales, a la necesidad de armarse una vida y a la falta, muchas veces, de reparación jurídica. El film valora la palabra del testigo como prueba documental y, construye el tejido de seis recorridos subjetivos en los que se abordan un imaginario infantil compartido (el film se puebla de villanos y relatos fantásticos sobre la desaparición), seis relatos de cómo construirse una historia y seis ejemplos distintos de cómo encontrar alguna suerte de restitución. Los créditos pasan sobre la imagen de una huella digital y luego una frase se inscribe en la pantalla: “Esta es la historia de seis hijos”. Ellos son: Úrsula Méndez, que trabaja como bibliotecaria y se explaya tiernamente sobre los años vividos junto a su madre; Cristian Czainick, que es actor y tiene a su padre desaparecido; Victoria Ginzberg, periodista, que tiene sus dos padres desaparecidos; Florencia Gemetro, que pertenece a la agrupación H.I.J.O.S. y que participa activamente de los “escraches” públicos para dar cierta reparación ante la falta de justicia legal; Martín Mórtola Oesterheld, de cuya familia sólo quedan él y su abuela y Claudio Novoa, nacido Manuel Gonçalves, que fue entregado en adopción y sólo mucho después supo sobre asesinato de sus padres y la existencia de un hermano. En este film, los testigos son los que conducen el documental dejándose entrevistar y atravesar por la cámara de Habegger que va siempre a la particularidad del detalle: La canción de Úrsula, la función de teatro de

Cristian, la imagen del hijo de Martín, la performance de Florencia, el abrazo de Claudio y su hermano, la foto de Victoria y la propia película desnudando parte del mundo del Habegger, su director. Él elige no ser uno de los testigos que relatan el modo en que procesaron su infancia plagada de fantasmas o la manera en la que construyeron su vida adulta. Sin embargo, tal vez la misma condición de cineasta de Habegger, o más aún, la propia película, resulte ser el modo en que Habegger afirma haber asimilado la desaparición y su propia vida. Así, ya no son seis los testigos del film, sino que el propio texto es el séptimo relato.

M, por su parte, pone en escena una investigación detectivesca –con pistas a seguir, datos a interpretar y testigos de los que desconfiar- en la que el director encarna al propio investigador. Cuando Privera comienza su cruzada, una pared con posters de películas -claro indicio de un imaginario adolescente- se va vaciando para dar lugar a una única imagen: una fotografía de Marta Sierra. Esa misma pared se va a ir completando con esquemas, documentos, fotos, recortes periodísticos, etc., construyendo un espectador-testigo que tiene la sensación de que el documental “se hace delante de sus ojos”. Privera va armando el texto a medida que se configura a sí mismo como personaje -casi siempre con un impermeable como los investigadores privados del cine negro de los años 1940- que lleva sobre sus hombros el peso de la investigación, su necesidad de conocer la verdad, su dolor de hijo, y su profundo enojo hacia la sociedad civil. Además de materiales de archivo y otras pruebas documentales, Privera cuenta con las grabaciones caseras de su infancia. Estas imágenes van construyendo a *M* (Marta, Mamá) en un relato paralelo al que hacen los testigos. Son esas imágenes también las que le permiten recuperar algo de sus

recuerdos, e incluso reencontrar a su madre de alguna manera cuando la foto de Marta Sierra se proyecta sobre una pared en tamaño natural y Nicolás posa junto a ella en un tiempo imposible, configurando un *punctum* de su propia historia. El realizador, además, intenta configurar una conexión entre su historia personal y una historia social, pero parece sólo encontrarse con las contradicciones entre los testimonios, las peleas entre los militantes, y las sospechas a las que debe oponer su propio escepticismo y desilusión.

Historiofotía y dictadura

Los tres directores se disputan el espacio ya no de LA memoria, sino de su memoria individual mezclando estrategias diversas y pronunciándose ideológica y epistemológicamente a través de la puesta en evidencia del propio artefacto. Para pensar el funcionamiento histórico/artístico de este tipo de representaciones, se vuelve interesante recurrir a la noción de “metaficción historiográfica” de Linda Hutcheon, con la que la autora analiza la relación entre las nuevas tendencias de lo que llama “narrativa metafictiva” y el fenómeno del posmodernismo.

Hutcheon considera a la metaficción como una manifestación del posmodernismo en la que se crea un espacio en el que es posible la participación del lector/espectador que asume una identidad compuesta con el escritor/cineasta. En términos concretos, podría decirse, se refiere al uso de narradores autoconscientes y técnicas de desfamiliarización que posibilitan una intensificación de la conciencia del espectador tanto en términos narrativos como ideológicos. Así, las metaficciones historiográficas se caracterizan por responder al paradójico impulso de reflexionar sobre sí mismas y sobre el

proceso de producción y recepción. El artefacto diluye la ilusión de autonomía fictiva y, en el caso de los films aquí referidos, en un doble movimiento, afirman su sujeción al mundo histórico al tiempo que ponen en evidencia el carácter subjetivo y lo ineludiblemente sustitutivo de la representación.

Los films aquí referidos se apoyan en una ambivalencia básica entre autorreferencialidad y contextualización acompañada de indagaciones estéticas concretas (dispositivos creados *ad hoc*) y la aplicación de técnicas narrativas o audiovisuales que cuestionan el vínculo entre lenguaje y referente y desvelan su propia condición de artificio. Los tres films lo hacen de modo diferente: en *Los rubios*, se asiste al rodaje y al desdoblamiento de la actriz/directora; en *Historias cotidianas*, el documentalista se convierte en su propia marca de autor al aparecer para dar cohesión a la organización del film; en *M*, el mundo histórico se cuele en la puesta en escena de una investigación detectivesca.

A la luz de los acontecimientos modernistas, la transformación cualitativa de “evento histórico” aludida por White se suma a la necesidad de “nuevas categorías para pensarlos y nuevas técnicas de representación para comprender su forma y aspecto”,⁵ a partir de lo cual se vuelve posible considerar al cine como uno de los soportes ideales para acompañar este proceso. A partir de “encerrar” al cineasta en una representación que lo tiene como enunciador y protagonista, el tema de los films es el mundo histórico, pero también el propio texto en tanto documento de cultura sin otra realidad que la del lenguaje.

⁵ White, “El posmodernismo y las ansiedades textuales”, p. 155.

White define a la “historiofotía” como la “representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico”⁶. El autor asegura que la evidencia histórica producida por nuestra época es frecuentemente tan visual como oral, partiendo de que las convenciones comunicativas de las ciencias humanas están volviéndose al menos tan “pictóricas” como verbales en sus modos de representación predominantes y que el análisis de esas imágenes requiere una forma de “lectura” propia.

Si se sigue a White en que algunas informaciones sobre el pasado sólo pueden provenir de imágenes (audio)visuales que ayudan de un modo específico a la reconstrucción de climas y eventos mucho más que los testimonios orales, puede pensarse que estos “nuevos documentales” no sólo constituyen un discurso histórico con derecho propio, sino que desafían la consideración sobre lo “real” y lo “verdadero”.

Según estas consideraciones es posible asumir que, así como toda historia escrita es el producto de mecanismos de condenación, desplazamiento y simbolización y que las representaciones fílmicas construyen su universo basándose en los mismos procedimientos, sólo el medio difiere y no la manera en que los mensajes son producidos. En el caso de estos films, el reconocimiento del carácter figurativo y tropológico del discurso histórico sigue sosteniendo el estatus cognitivo del relato y la responsabilidad ante el lector/espectador que tiene el historiador/cineasta en relación con los acontecimientos del pasado que no son “el” pasado, sino una visión particular y subjetiva.

⁶ White, “Historiografía e historiofotía”, p. 217.

La adecuación de la representación tiene que ver con la posibilidad de alcanzar alguna verdad fundada solamente en los vínculos emotivos y políticamente responsables con lo representado. En estos films, si bien el espacio subjetivo que se construye es no-metafórico, la tensión se desplaza desde la vocación de inteligibilidad del referente hacia los artefactos textuales por los que se alude a él y a la propia subjetividad (que también es, en cierta forma, referente), pero, en tanto refiere a personas, hechos e instituciones, no deja de suponer “escogencias ontológicas y epistemológicas con implicaciones políticas e ideológicas”.⁷ Por su remisión a lo subjetivo, la representación se emancipa de la objetividad, poniendo en primer plano que realidad y verdad no son entidades a las que se acceda directamente, y que los textos son el resultado de complejos entramados culturales. Los realizadores exponen que los films no son la realidad, sino consecuencia de una intervención; una *performance* que hace estallar la dupla presentación/representación.

Apoyado en la necesidad de la historiofotía para la construcción del pasado reciente en Argentina, estas páginas han intentado rehabilitar al cine como uno de los medios privilegiados para la representación posmodernista que, aunque según White aporética por ser transicional, necesita mecanismos de representación renovados.

A partir de las decisiones estéticas y el modo en que se inscriben en los textos, los cineastas construyen relatos sobre el pasado histórico y sobre sí mismos abriéndose a la dimensión política. Lo hacen al intervenir culturalmente con diversos modos de interpelar el espacio público convirtiendo a sus obras y a sí mismos en fuentes y agentes de la historia.

⁷ White, “El contenido de la forma”, p. 11.

Bibliografía

Feierstein, Daniel, *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York and London: Routledge, 1988.

- *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

- "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989. 3-32

White, Hayden, "El acontecimiento modernista" en *El texto histórico como artefacto literario*, Buenos Aires: Paidós, 2003. Traducción: Verónica Tozzi.

- "El posmodernismo y las ansiedades textuales" e "Historiografía e historiofotía" en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo libros, 2010.