



www.revistaafuera.com

Nº de Registro de Propiedad Intelectual: 523964

Nº de ISSN 1850-6267

Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos

Resumen:

En el campo de las narraciones sobre la militancia armada de los setenta en Argentina, existe una serie compuesta por elaboraciones estéticas producidas por la generación de las hijas e hijos de militantes, en algunos casos desaparecidos. Estas obras instalan una mirada crítica sobre la militancia de sus padres al interrogarse sobre sus elecciones políticas, personales y familiares, desafiando un pasado construido como mítico y heroico. En el presente trabajo analizo tres de esas obras: los documentales M de Nicolás Prividera (2007) y Encontrando a Víctor de Natalia Bruschtein (2004) y la novela La casa de los conejos de Laura Alcoba (2008). Mi lectura se organiza alrededor de la pregunta por las relaciones que entablan estas construcciones simbólicas tanto con los discursos producidos en los años setenta, como con las narraciones elaboradas (posteriormente) por los integrantes de la generación de sus padres. En su revisita al pasado, ¿qué escogen estos jóvenes, qué interpretan, qué barren, qué repiten?, ¿qué modalidades adoptan para acercarse a ese pasado?

In the field of narratives about armed militancy during the seventies in Argentina, there is a group of aesthetic productions elaborated by the children of militant or disappeared people. These works have installed a critical look of their parent's militancy. While they wonder about their political, personal and family choices, they challenge a past constructed as mythical and heroic. This paper analyzes three of these works: the documentaries M (2007) of Nicolás Prividera and Encontrando a Víctor (2004) of Natalia Bruschtein, and the novel La casa de los conejos (2008) of Laura Alcoba. This article is organized around the question about the relationships between these symbolic constructions and the discourses produced in the seventies, on one hand, and between the narratives produced later by their parent's generation. What

do these young people choose from the past? What do they reinterpret? What do they select? What do they repeat? And what forms do they adopt to approach that past?

(1) En el campo de las narraciones sobre la militancia armada de los setenta en Argentina, existe una serie compuesta de elaboraciones estéticas producidas por la generación de los hijos e hijas de militantes, en algunos casos desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983). El comienzo de estas intervenciones puede situarse con el nacimiento en 1995 de la agrupación HIJOS (Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) conformada por hijos e hijas de desaparecidos, que estableció la cuestión visual como estrategia preponderante en sus operaciones políticas. Entre las diversas producciones simbólicas, no todas vinculadas directamente con HIJOS, se destacan diversas películas documentales, ensayos fotográficos, obras teatrales y más recientemente ha surgido también una serie de relatos literarios.

La generación de los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado elige al arte como forma privilegiada para indagar sobre el pasado de sus padres forjando de esa forma un segmento de narrativas generacionales sobre los años setenta en Argentina. Una de las posibles respuestas a esta elección de producción de discursos estéticos por parte de la generación de los hijos de desaparecidos puede vincularse con que, como afirma Gonzalo Aguilar (2006) para el caso del cine, el arte se presenta como un lugar posible para el trabajo del duelo. Estas obras estéticas instalan una mirada crítica sobre la militancia de sus padres al interrogarse sobre sus elecciones políticas, personales y familiares, desafiando un pasado construido como mítico y heroico. Establecen, así, fisuras en las narraciones establecidas. Pero si bien, corren a sus padres militantes de la posición de víctimas que había sido legitimada en los relatos públicos de la transición democrática, no por ello abandonan la denuncia de los crímenes cometidos por la dictadura militar. De esta forma, estas intervenciones de los hijos e hijas se construyen, como afirma Ana Amado, desde un lugar tensionado, “situando su práctica como derecho y a la vez como deber, para recuperar lazos entre lo que es y lo que fue” (Amado, 2004:49).

En el presente trabajo analizo tres de esas obras: los documentales *M* de Nicolás Prividera (2007)(2) y *Encontrando a Víctor* de Natalia Bruschtein (2004)(3) y la novela *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008) (4). Mi lectura se organiza alrededor de la pregunta por las relaciones que entablan estas obras tanto con los discursos producidos en los años setenta (5), como con los relatos elaborados posteriormente por los protagonistas de la década del setenta, es decir, por los integrantes de la generación de sus padres (6). Si la experiencia de militancia de los padres se convierte muchas veces en el tema de estas construcciones simbólicas, ¿qué relato construyen de los años setenta? ¿Cómo cuestiones como la moral, la ideología y la política presentes en los discursos de las organizaciones armadas (y luego en los testimonios de los militantes) integran las producciones de los hijos? En su revisita al pasado de sus padres, ¿qué escogen estos jóvenes, qué seleccionan, qué filtran, qué interpretan, qué barren, qué repiten?, y finalmente ¿qué modalidades adoptan para regresar a ese pasado?

La figura del heredero tal como es conceptualizada por Jacques Derrida en diálogo con Elisabeth Roudinesco es una noción productiva para reflexionar sobre las relaciones que establecen las obras de los hijos con los discursos de los setenta. Si bien Derrida utiliza la idea de “experiencia de la herencia” para pensarse a sí mismo y a su obra en relación con los teóricos estructuralistas de los años sesenta, las operaciones que realiza esa

experiencia son también las que asumen los discursos estéticos que analizo en este artículo. El lugar del heredero es el de aquél que escoge su herencia, es decir, el de un sujeto que no acepta lo legado de modo completo pero tampoco lo descarta en su totalidad. En este procedimiento de selección se exhibe la responsabilidad con respecto a lo heredado, una responsabilidad que supone una fidelidad en la infidelidad. Porque como afirman Derrida y Roudinesco, “la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel, es decir, no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su ‘momento dogmático’” (2003: 10). A partir de estas ideas, en este artículo analizo qué conservan y qué dejan de lado sobre los setenta las construcciones simbólicas de las hijas e hijos tanto en sus contenidos como en sus procedimientos formales.

El nombre de la niña

En el prólogo a *La casa de los conejos* Laura Alcoba le habla a Diana Teruggi, militante de Montoneros desaparecida, a quien le dedica su novela [\(7\)](#) Escribe: “Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una confesión: si al fin hago este esfuerzo de memoria por hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (Alcoba, 2008:12) .

La escritura se presenta como un acto relacionado al pasado de la autora, se instala como un ejercicio de memoria manteniendo vínculos con el relato testimonial. Porque si bien el registro es claramente ficcional, el lector sabe -porque la novela se encarga de crear ese pacto de lectura con él- que los datos que se narran tienen asidero en la realidad. A la manera de la Emma Zunz de Jorge Luis Borges, este relato, como muchas otras obras de la generación de los hijos, mezcla la prueba autobiográfica con una trama ficcional y de esa forma construye su verosimilitud, su credibilidad. Se encuentra cercana al realismo pero a la vez nos genera cierta desconfianza en la evidencia. En este sentido, es interesante que, como menciona la autora en una entrevista que le realicé en octubre de 2009, el libro está escrito en francés y no en español, es decir, la niña Laura narra la historia en presente y en primera persona en una lengua que no era su lengua materna.

El libro es la narración de la vida cotidiana de un grupo de militantes de Montoneros desde la mirada de una niña de siete años, instala así una discusión sobre los vínculos entre infancia y violencia política en los setenta. El relato está situado durante los años setenta, en la ciudad de La Plata. La narradora es la niña Laura, que cuenta en presente todo lo que va sucediendo en su vida en el año 1975 y en los días previos al golpe de estado de 1976. Ella es hija de una pareja de militantes montoneros, su padre está preso en aquellos años; su madre debe mudarse con ella y una pareja de compañeros militantes, Cacho y Didí (que está embarazada), a una casa donde se monta una imprenta clandestina encargada de imprimir y distribuir el periódico *Evita Montonera*. En la casa, que funciona bajo el disfraz de un criadero de conejos, se construye en el fondo un “embute” que oculta la imprenta.

La elección de una narración en primera persona y por parte de la niña es la que, a mi parecer, genera el efecto más importante del relato porque pone en evidencia las tensiones experimentadas por aquellos que no habían elegido participar de la violencia

política, por aquellos niños que aún eran incapaces de procesar esos acontecimientos, de comprenderlos del mismo modo que un adulto.

La novela narra la experiencia de esta nena que vive en la clandestinidad, que sabe que no debe decir su apellido, que tendrá documentos falsos y que en un momento de angustia pierde la certeza sobre su identidad y se pregunta: “¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?”. Pregunta que instala la vacilación sobre la identidad y la conciencia del peligro de pronunciar su nombre.

Otro problema relacionado con la cuestión de la falta de saber sobre el nombre, es el de los secretos que debía mantener la niña. La novela exhibe las tensiones derivadas de la vida clandestina de los militantes y de aquello que era preferible que sepan o no los niños. Que los niños sepan implicaba que comenzaban a formar parte del grupo que poseía el secreto y que por lo tanto estaban también expuestos a la posibilidad de delación, lo que aparejaba riesgos para todo el grupo familiar y también para la organización. A la vez este saber ponía a los niños frente a situaciones incómodas en los espacios públicos, ya sea en la escuela o frente a su familia ampliada que, muchas veces, desconocía todos los detalles de la militancia de los padres, situaciones que hacían que los niños deban mentir a pesar de no llegaban a comprender enteramente qué era aquello que debían ocultar y por lo tanto cometían “errores” (8).

El relato nos cuenta que las salidas al colegio que realizaba la niña produjeron varios acontecimientos que pusieron en riesgo la seguridad de los integrantes de la casa, por ello Laura tuvo que dejar de ir a la escuela. Preocupada por instruirse decide hacer un crucigrama en el que escribe junto a “va”, “muerte”, “Videla”, “dar”, Isabel” y “arte”, la palabra “asar”, así con “s” porque si no le era imposible ubicarla en el crucigrama. Por azar esta niña vive aquellos años en clandestinidad, digo por azar porque de alguna forma esa experiencia no le es propia, sino que es una experiencia que le ha sido otorgada por otros. Por azar, la niña logra salir del país con su madre en el '76. En el exilio se enterará que la casa de los conejos fue destruida en un operativo conjunto de la policía y el ejército, el 25 de noviembre de 1976, en el que murió Diana Teruggi (Didí). La hija de Diana (Clara Anahí Mariani), que ya había nacido en aquél momento, fue secuestrada y sigue siendo, aún hoy, buscada por las Abuelas de Plaza de Mayo.

La pregunta por el nombre que se hace la niña, que puede entenderse como una pregunta que continúa aún hoy, puede vincularse con dos de las palabras del crucigrama, las dos que a simple vista parecen más ajenas a la serie: arte y azar. La novela da cuenta de una búsqueda por comprender el nombre propio, por comprender ese nombre que fue mucho tiempo cargado con temor, que era sentido como una amenaza. La niña y también la adulta, que aparece como narradora tanto al comienzo como al final de la novela, intentan comprender cuánto de azar hubo en esas muertes y supervivencias. Y es el arte -que se exhibe en el crucigrama como una palabra incluida más bien por la adulta escritora que por la niña- el que le otorga a Laura Alcoba (narradora-escritora- niña- adulta), la posibilidad de relatar esas experiencias vividas, de construir sentidos sobre ese pasado, de criticarlo, pelearse con algunas situaciones, entender otras. Como afirma Alejandra Oberti, los relatos testimoniales (en este caso una autobiografía ficcional) no sólo dicen cosas sobre el pasado sino que también hacen en el presente. “Los testimonios contienen actos de justificación, denegación, ajustes de cuentas, perdones, condenas, traiciones y acusaciones” (Oberti, 2008: 45).

Tanto por su tema (la niñez, la violencia política, la memoria) como por sus procedimientos genéricos (vínculos ambiguos entre ficción y relato biográfico) se puede enlazar la novela de Alcoba con algunos pasajes de los films testimoniales *Los rubios* de Albertina Carri (2003) y *M* de Nicolás Prividera. Una de las primeras imágenes de *M* es el plano de una televisión prendida pero sin imagen que se refleja en un espejo, la cámara se va moviendo y mostrando diversos ambientes de una casa. La cámara está a la altura de la mirada de un niño pequeño, lo primero que enfoca la cámara es la pantalla de un televisor encendida pero sin imagen, luego va caminando por la casa, de fondo se oyen los testimonios que se escucharán luego a lo largo del film. Oímos relatos entremezclados, vemos a través de una cámara que está a la altura de un niño, un niño que ronda por una casa y que finalmente se detiene en una foto antigua de un hijo con su madre. El espectador ya percibe que el niño es Nicolás, más adelante sabrá que la mujer es Marta su madre desaparecida en el año 1976 durante la última dictadura militar en Argentina.

Los rubios también utiliza un recurso con el que se hace presente la mirada infantil de los trágicos hechos transcurridos en la historia reciente argentina. La película abre con una animación con muñecos *Playmobil* para la construcción del cuerpo de los padres ausentes de Albertina. Alguien, que suponemos es Albertina de niña, juega con estos muñecos, que reemplazan lo que pudieran haber sido actores en ficción. Es sólo a través de este recurrir a un juego infantil que la realizadora puede representar el secuestro y desaparición de sus padres, bajo la fantasía de una nave espacial que los “chupa”.

Estas escenas de los films de Carri y Prividera, como lo hace la novela de Alcoba, se instalan en un narrador infantil; son los niños los que cuentan esa historia. La novela de Alcoba es narrada por la niña Laura de siete años, la cámara en *M* se sitúa a la altura del niño Nicolás y la escena de la desaparición es representada en *Los rubios* por medio de un juego con *Playmobils*. De esta forma, estas narraciones nos hablan de las relaciones complejas entre infancia, violencia política y desapariciones, pero además lo hacen desde una mirada infantil. Una mirada que de ningún modo está subestimada por ser la de un niño o niña y que tampoco se caracteriza por su pasividad por ser la de un testigo visual. Estas narraciones literarias y fílmicas construyen una figura del niño ligada al hacer, son imágenes donde los niños hablan, caminan, juegan, allí hay movimiento, que se aleja de una construcción de la mirada como pasividad. Y también es el hacer en el presente, el construir una obra estética, que da cuenta de una producción de sentidos actuales sobre ese pasado. Esta operación de hacer (con) ese pasado de los padres nos conduce a la pregunta por la herencia que escogen estas obras.

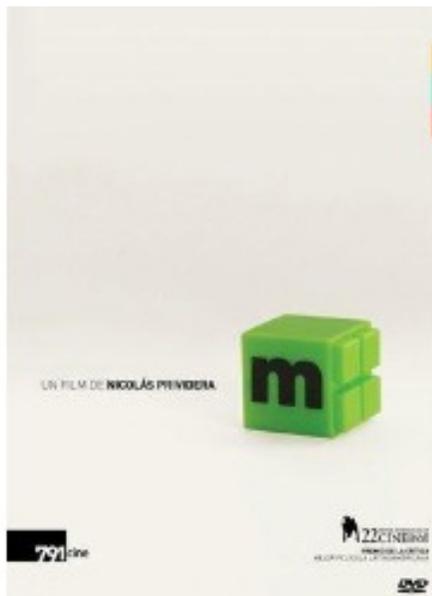
En el caso de *La casa de los conejos* en ciertas descripciones de la cotidianeidad que realiza la novela surge, de manera a veces directa y otras veces más desviada, cierto clima ligado a lo siniestro y a lo opresivo pero que se mezcla con momentos de alegría y felicidad. Ese clima se contrapone a lo que la niña Laura en la novela piensa como “un drama infantil normal” (que como mencioné anteriormente, es también el que construyó Prividera en su infancia para explicar-se la ausencia de su madre). Por otro lado, la novela muestra a una niña permanentemente interesada por parecer adulta y que en muchos casos posee información ligada al mundo de los adultos, pero que llega a la conclusión de que no está a la altura de las circunstancias. Hay cierto sufrimiento allí en ese saber y no saber. Todos esos detalles de la cotidianeidad vistos a través de los ojos de la niña generan un efecto de cuestionamiento a la infancia que le tocó vivir. Así, la novela se contrapone con aquellos relatos que presentan miradas heroicas sobre la militancia de

los años setenta en Argentina, en la narración no hay condescendencia con aquellos adultos que poblaban el mundo de la niña, sino que más bien la novela permite una lectura en clave de “orfandad”, que a la vez entra en tensión con la idea de que entre los integrantes de la casa de los conejos llegaron a conformar “casi una familia”.

Creo que esa es la herencia que elige Alcoba: una interrogación crítica sobre las circunstancias en que se desarrolló su infancia y a la vez un rescate de la figura de la familia que así y todo, en clandestinidad, con nombres falsos y estrategias de ocultamiento, construyeron los integrantes de aquella casa.

Poner el cuerpo

“Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser. Una persona. Era una comunidad”. Esta frase de William Faulkner es la primera imagen que nos presenta el film *M* de Nicolás Prividera. Como señalamos, le sigue el plano de una televisión prendida pero sin imagen que se refleja en un espejo, la cámara, que se encuentra a la altura de un niño, se va moviendo y enfocando diversos ambientes de una casa. La cámara finalmente se detiene en una foto antigua de un hijo con su madre. Luego del plano de la foto familiar observamos los créditos de presentación del film, donde hay una pieza de un juego de encastre con la letra “m”. Esa única pieza es un fragmento en busca de otros que se ensambla y simboliza un modo específico de entender a la memoria. En este punto Prividera parece acordar con Pilar Calveiro quien afirma que “la memoria arma el recuerdo no como un rompecabezas donde cada pieza entra en un único lugar, para formar una figura también única sino que opera más que como un rompecabezas, como un *lego*. O que con las mismas piezas yo puedo construir distintas figuras” (Calveiro, 2004: 72).



Afiche de *M*

Luego de la presentación de los créditos del film aparece la imagen borrosa de Marta Sierra (madre de Nicolás) filmada en los años setenta. Desde el comienzo, *M* anticipa la topografía de la película: un hijo en búsqueda del paradero de una madre desaparecida. Un hijo que quiere saber sobre la militancia política de su madre en los años setenta,

que se pregunta qué tan implicada estuvo ella en la violencia política de aquellos años, que interpela a aquellos que la conocieron buscando algún dato que le sea útil para comprender esa parte de su historia personal. Historia personal que es también la historia reciente de Argentina.

Marta Sierra, bióloga, empleada del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), ubicado en Castelar, Provincia de Buenos Aires, Argentina, fue secuestrada a los 36 años, por las Fuerzas Armadas argentinas, pocos días después del Golpe Militar del 24 de marzo de 1976. Sus hijos Nicolás (el director y protagonista del film) y Guido tenían seis años y dos meses, respectivamente, en aquél momento. Desconocen lo que sucedió con su madre luego de ese secuestro, no saben en qué centro de detención se encontró, ni exactamente cuál era el compromiso que tenía con la militancia política en aquellos años. No saben si militó o no en la organización política Montoneros.

La película es el recorrido que realiza Nicolás durante el año 2004 en búsqueda de algunas respuestas sobre la vida y muerte de su madre. Pesquisa que realiza primero entre diferentes organismos de derechos humanos, para luego pasar a entrevistar a varias personas que conocieron a su madre (familiares, compañeros de militancia política, compañeros de trabajo), indagando sobre las causas, los hechos, los silencios, traiciones y afectos que conformaron la vida de Marta en aquellos años.

La forma que adopta este recorrido se presenta como lo que Paul Ricœur (2004) denomina, siguiendo a Freud, “trabajo de rememoración”, es decir, cuando un sujeto por medio de una pesquisa activa logra recordar. La importancia de esa operación radica en que la modalidad del recordar supone una postura activa por parte del sujeto. En estas consideraciones sobre la memoria, Ricœur retoma la distinción aristotélica entre *mneme* y *anamnesis*. La primera, se refiere al recuerdo como simple evocación, como algo que se le aparece al sujeto que recuerda, sin que éste lo haya invocado. Designa un movimiento en gran medida independiente de la acción del sujeto y remite al *qué* se recuerda. A este tipo de recuerdo Ricœur lo denomina “memoria pasión”. La segunda, se refiere al recuerdo como objeto de búsqueda. Es cuando la rememoración es ejercida y practicada por un sujeto, y el recuerdo emerge como objeto buscado, encontrado y construido por medio de esa pesquisa. Este modo del recuerdo remite al *cómo* del recordar y es un movimiento sometido a la acción del sujeto, es una “memoria-acción” (Ricœur, 2004: 109).

Tres operaciones que realiza el film de Prividera me conducen a considerarlo como un trabajo de rememoración en el sentido en que lo trabaja Ricœur: su búsqueda de asunción de responsabilidades (propias y ajenas); su intento de construcción de una comunidad, un nosotros desde el cual ejercer el recuerdo; y por último, su respuesta a la herencia de los setenta, respuesta que supone la generación de nuevos sentidos sobre ese pasado.

En primer lugar, el protagonista (Nicolás), que se presenta con cierto aire detectivesco - no sólo por el piloto que lleva a lo largo del film, sino también por el tipo de preguntas incisivas que realiza a sus entrevistados- expone su cuerpo en la película y es así que lleva activamente adelante la búsqueda de pistas, es decir, que se hace cargo él mismo de indagar sobre ese pasado. Es él quien se dirige a cada institución, es él quien realiza cada uno de los llamados telefónicos, es él quien hace cada una de las preguntas. Y es él también quien dirige el film. La mostración de este hacerse cargo no es casual, sino que

es una de las tesis fuertes de la película. En este sentido, el film hace suya una frase del libro de Pilar Calveiro *Política y/o violencia* que aparece subrayada mientras vemos a Nicolás leyendo: “Es necesario escrachar, poner en evidencia, impedir el disimulo de quienes se hacen los desentendidos en relación con las responsabilidades que les cupieron” (Calveiro, 2005:19). Una de las consideraciones importantes que realiza Calveiro en su libro se relaciona con la búsqueda de “otras” responsabilidades sobre la violencia política de los años setenta, más allá de las que les cupieron a las Fuerzas Armadas. La autora sostiene que es fundamental indagar sobre la existencia de otras responsabilidades, si bien ello no significa de ningún modo reactivar la “teoría de los dos demonios” (9). Entre esos actores sociales que cree necesario interrogar se encuentran los partidos políticos y sus líderes, los sindicatos, las organizaciones políticas, y por supuesto las propias organizaciones armadas.



Nicolás entrevistando con su piloto

Esta búsqueda de otras responsabilidades, pero principalmente este hacerse responsable del propio protagonista, habla de una postura ético-política sobre la que se sostiene la película. El film pone en escena que, como versa el epígrafe que abre este trabajo, la responsabilidad no puede dissociarse de una experiencia de la herencia; el sujeto no sólo debe responder por sus propios actos sino también por aquellos que lo preceden. La indagación por esas “otras” responsabilidades está presente cada vez que Nicolás toma la palabra en la película para hablarle en cierta forma al espectador. En esos momentos que son dos, está también presente su hermano (que suele estar callado o hacer sólo algún pequeño comentario), pero lo más relevante es que Nicolás aparece reflejado en un espejo, es decir aparece duplicado. Este reflejo de Nicolás hace que en la escena se sume una persona más, un tercero, que le otorga a la escena la idea de un *nosotros*, produce así una comunidad, es decir, pone el foco en lo colectivo, en que los otros son necesarios para cualquier ejercicio de memoria. Como afirma Gonzalo Aguilar en un artículo donde analiza *M*: “El yo anuda lo social y lo personal, lo político y lo histórico, la

presencia y la ausencia, [generando] un yo *vicario* desde el que se piensa la posibilidad de la memoria y de lo político” (Aguilar, 2007a: 173-174). En este sentido, afirmaba Privera en una entrevista: “El tránsito al proyecto colectivo que es el cine tenía que ver para mí con que esa historia no era sólo mía, y que tenía sentido investigarla y romperse el alma sólo si tenía un destino público (...). Tenía que encontrar la conexión entre la historia personal y una historia social. Y el proyecto mismo de la película era una metáfora de esto: ver si encontraba gente a la que realmente le interesara” (Kairuz, 2007).



Nicolás reflejado en el espejo

El film de Privera responde a la herencia de los setenta pero ¿cómo lo hace?, ¿cómo se relaciona con ese pasado y con las voces de sus protagonistas? En un artículo publicado en la revista *El Amante*, que lleva el sugerente título “Lo que hacemos con lo que nos han hecho”, Privera sostiene que “la Historia no se cuenta sola. Hace falta interrogarla, exponer sus condiciones de producción, cuestionarla” (Privera, 2007: 38). El modo en que el film organiza las voces múltiples de los protagonistas genera ese cuestionamiento de la historia al que se refiere Privera. Cada uno de los entrevistados (familiares, compañeros de trabajo de la madre, empleados de instituciones de derechos humanos, entre otros) enuncia cosas diferentes que muchas veces se contradicen entre sí. Contradicciones que el film expone sin intentar diluir. En diálogo con esas voces está la de Nicolás, que en varias ocasiones realiza reclamos por las responsabilidades de los adultos implicados, pero también pide ayuda a la generación de sus padres para poder reconstruir su historia, la Historia. El recorrido que presenta la película puede interpretarse por un lado, como la búsqueda de la conformación de este espacio de vínculos entre generaciones donde la trasmisión del pasado sea posible, y por otro, como el intento de Nicolás, integrante de la generación de los hijos de desaparecidos, de darle su propio sentido al pasado, puesto que no momifica aquello que le transmiten, sino que narra con ello su propia historia.

En este sentido, la película discute con aquellas formas de relación con el pasado que lo único que pueden hacer es repetirlo. Hay una escena en la que se evidencian dos modos del recuerdo. Uno es el de la repetición, es un modo de hacer memoria que no percibe

que es puro resguardo del pasado con la pretensión de abolir cualquier distancia con él. El otro es el de la rememoración, que supone un trabajo del sujeto para construir ese recuerdo, que implica una elaboración de ese pasado y lo habilita para actuar en el presente. La escena mencionada se trata del diálogo entre Nicolás y la hija de Ana, una ex-militante compañera de Marta Sierra. Antecede al diálogo un cartel aparecido en la pantalla que dice “Repetí la historia tantas veces”, frase que luego será dicha por la interlocutora de Nicolás (10). Transcribo parte del diálogo:

Hija de Ana: Me tendría que sentar y creo que me acordaría paso a paso todo, todo. No se si repetí la historia tantas veces como para que...

Nicolás: ¿Con quién la repetiste?

Hija de Ana: Con el que se me acercara, es algo que no lo puedo evitar. Y a su vez me permitió tener fresquito todos los recuerdos esos, los tengo y los repito cada vez que puedo, me gusta repetirlos.

Nicolás: ¿Por qué?

Hija de Ana: Porque no quiero que se me olvide nada, nada, nada, nada. Me han tenido que bajar del tren, yo me peleo cuando me parece que no, que cambian la historia, no, no, no...

La postura de la hija de Ana (que nos recuerda al Funes memorioso de Jorge Luis Borges que capturado por recordarlo todo no podía pensar), se inscribe dentro de lo que podemos reconocer como una compulsión a la repetición del pasado. En contraste, las palabras y los gestos que Nicolás realiza mientras escucha (y sobre todo el trabajo que realiza a lo largo de la película) dan cuenta de su desacuerdo con este modo de vínculo con el pasado. En cambio, el film establece una relación habilitante con el pretérito de la generación de sus padres. El detective que busca pistas es también el director de la película, si por un lado interroga a la década del setenta, por el otro, actúa su presente cinematográfico, narrando su propia película. Construye nuevos sentidos con su obra, que no es mera reproducción del pasado, sino producción del presente.

Preguntas a la madre

Natalia Bruschtein es la hija de Víctor Bruschtein, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores- Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) (11) desaparecido el 19 de mayo de 1977. Su cortometraje, realizado como tesis de la carrera de dirección cinematográfica, muestra la búsqueda que Natalia realiza para comprender la elección de su padre por la lucha armada, que lo puso en situación de riesgo y que de alguna forma, deja entrever el film, lo condujo a la muerte. La búsqueda implicó que Natalia viajara a la Argentina, puesto que vive desde niña en México donde creció junto a su madre (Shula Erenberg) en el exilio. Las primeras imágenes del film, que nos muestran lo que alguien (Natalia) ve desde un tren en movimiento, dan cuenta de esta idea de recorrido, de itinerario, de pesquisa, de búsqueda. La tonada mexicana de Natalia evidencia el traslado a un territorio otro para realizar la búsqueda, para comprender las elecciones realizadas por su padre en el pasado.



Natalia en el tren

La narración adopta la primera persona de la enunciación. Natalia es así directora, guionista, protagonista y narradora del film. Esta primera persona queda plasmada desde el comienzo cuando vemos una foto de los años setenta, en la que se encuentra Víctor con Natalia en brazos; en la fotografía han sido incorporadas las señalizaciones: “mi papá”, “yo”.



Al igual que sucede en el film de Prividera, los materiales documentales que se

incorporan en la película de Bruschtein son fotografías de tono familiar; no hay imágenes históricas de los setenta. Los films eligen exhibir al padre (y la madre en el caso de *M*) en escenas más bien íntimas que los alejan de la grandilocuencia de las imágenes históricas sobre movilizaciones políticas que suelen ser seleccionadas en otros documentales para hablar de aquellos años. Otro procedimiento similar es el referido a la voz en *off*. En ambos documentales la voz en *off* más clásica es reemplazada por la presencia de los directores en la pantalla, presencia que organiza la narración del film.

Tomando como punto de referencia la primera persona, *Encontrando a Víctor* se estructura alrededor de diferentes escenas donde Natalia interroga a sus familiares cercanos que fueron testigos de la militancia de su padre en los setenta y que estuvieron también vinculados a alguna organización político-militar: su madre, su tío, su abuela, su tía. Es decir, se despliegan las voces de los familiares protagonistas de aquella época siempre interpelados por la presencia de Natalia.

Tanto Natalia como sus entrevistados aparecen en primeros planos cerrados que generan un clima intimista y familiar. Las preguntas que ella realiza suelen ser fuertes y sin concesiones con esos adultos que están allí escuchándola y respondiéndole. Sin embargo, son los gestos, las miradas, las sonrisas los que, efecto de estos primeros planos, generan la idea de un diálogo. El diálogo entre generaciones es allí posible. Porque más allá del tipo de preguntas incómodas que Natalia formula, ellos están presentes para devolverle la palabra (que es justamente el reclamo que hacía en *M Prividera*: “hablen, expliquen, contesten, háganse responsables”).

Las escenas en las que Natalia dialoga con su madre, que al igual que su padre desaparecido fue militante del ERP, son emblemáticas de esta modalidad de diálogo entre afectuosa e inquisitiva. En la primera de esas escenas, Natalia le lanza a la madre, aunque con tono débil, un pedido de explicaciones y un fuerte reclamo por la elección de la lucha armada a pesar de la tenencia de una hija: “¿Nunca tuvieron miedo de que pase algo?”, “¿no tuvieron miedo a que el hijo quede huérfano?”, “bueno, pero estaban en una situación de riesgo”, “¿y no es para nosotros más saludable tener a un padre vivo?” y también, “¿por qué nuestros padres prefirieron quedarse en la militancia que quedarse con sus hijos?”. A esta interpelación que le realiza Natalia, la madre responde con un tono tranquilo, intentando explicarle a su hija el porqué de las elecciones del padre y de las suyas, recuperando ciertos tópicos sobre la intensidad del tiempo de la revolución. En otras escenas del diálogo entre la madre y la hija, el montaje ha borrado las preguntas de esta última y sólo nos quedan las largas explicaciones de la madre sostenidas en silencios (también largos) y miradas algunas veces comprensivas y otras veces inquietas de Natalia. La madre se deja someter al interrogatorio de la hija, la hija intenta no ser complaciente con la madre pero se le escapan miradas cómplices, sonrisas amistosas, gestos que llevan la marca del intento de un entendimiento.



La madre de Natalia respondiendo

A la posición ocupada por Natalia en este diálogo, Ana Amado la denominó la del “testigo-escucha” en un trabajo donde analiza diversos textos audiovisuales de la generación de los hijos de desaparecidos. Una figura que va al encuentro del relato de lo que está ausente, que está abierta al pasado, a la violencia y a la muerte que estuvieron implicadas en él. Esta figura del “nuevo testigo” es “el elegido para pensar el desastre, para guardar memoria, y al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del ‘haber estado’ de una generación” (Amado, 2009: 202).

Esta figura del escucha abierta al diálogo permite la transmisión de sentidos entre generaciones y posibilita esa experiencia de la herencia, que no puede desligarse de una responsabilidad con la generación de los padres. La responsabilidad con el pasado se hace evidente no sólo mediante las huellas exhibidas en las obras estéticas de estos hijos e hijas sino también en las marcas que cargan en sus nombres y sus cuerpos.

No casualmente Natalia Bruschtein elige finalizar su film con una frase de su tío Luis Bruschtein (también militante en los setenta como su padre) que se refiere a lo que ella sí lleva consigo de la generación de su padre. Luis le dice: “es como que fueran hijos de ellos, como que si ellos hubiesen estado vivos, ustedes serían como son, como si ustedes hubiesen tomado cosas de ellos, a veces gestos, pero a veces también son formas de ser, formas de pensar, elecciones que hacen en la vida”. A estas palabras de Luis le sigue la imagen de una foto de Víctor de los años setenta sobre la que se superpone imagen en movimiento de Natalia en la actualidad. Ella lo acaricia, lo mira, lo toca, se pone a su lado. Este procedimiento de yuxtaposición los une en el presente, generando un encuentro posible sólo en la temporalidad y el espacio del film. ¿Qué mejor cumplimiento de su tarea podemos imaginar para esta “testigo-escucha” que la producción de ese encuentro imposible entre las generaciones? Hacer posible ese encuentro, con sus críticas y cuestionamientos, es darse el lugar para realizar una experiencia de la herencia.



Víctor y Natalia unidos en el presente del film

Fielmente infieles

Un sujeto se transforma en heredero cuando otro muere. Tras la muerte de ese ser querido el sujeto necesita realizar (aunque no siempre sea posible) un trabajo de duelo. Como discursos vinculados a las muertes de seres queridos, estas obras son espacios que posibilitan un trabajo de duelo (si bien inconcluso y fragmentario) personal y social de esas vivencias traumáticas. Paul Ricoeur denomina “memoria-acción” a la modalidad del recuerdo que supone una rememoración ejercida y practicada por un sujeto, en la que el recuerdo emerge como objeto buscado, encontrado y construido por medio de una pesquisa activa (Ricoeur, 2004: 35). Si los acontecimientos trágicos generan huecos en la memoria y grietas en la capacidad narrativa, las producciones estéticas de las hijas e hijos de desaparecidos son un intento de luchar contra esa imposibilidad de dar sentido a los acontecimientos del pasado. La búsqueda y la incorporación del pasado en una narración es un acto fundamental para su comprensión y reinterpretación. Las obras logran así recuperar una historia despedazada por el horror y construir una memoria que

escapa por medio de un acto de lenguaje a la repetición.

Porque los relatos que han construido las hijas e hijos de militantes de los setenta si bien toman como tema de sus obras la violencia política de aquellos años, lo hacen mediante relatos y procedimientos que critican los valores morales y la cultura política de la generación de sus padres, sin por ello barrer con todo. Mediante sus obras generan nuevas narraciones que no duplican los sentidos ya dados al pasado sino que cuestionan tanto los relatos de tono heroico como los victimizantes.

En suma, las operaciones realizadas por estas obras construyen un discurso que escapa a la repetición del pasado. Un contraejemplo es el film *Cazadores de utopías* de David Blaustein (1996). En un análisis de ese film, Gonzalo Aguilar sostiene que los hitos históricos y la organización cronológica de acontecimientos que privilegia el film son exactamente los mismos que los de los documentos producidos por Montoneros en los años setenta, la sensación que tiene el espectador es la de estar releendo aquellos documentos. De esta forma, el film narra repitiendo el pasado y no deconstruyéndolo o reformulándolo (Aguilar, 2007b). Nada más alejado de esa repetición que las producciones simbólicas que analicé en este trabajo.

Mi análisis de las obras estéticas producidas por hijas e hijos de militantes y/o desaparecidos muestra que estos jóvenes nacidos durante los años '70 en Argentina, han hallado en el arte una forma de poder narrar con voz propia un pasado que parecía pertenecer sólo a sus padres protagonistas. Es la posición asumida por estos jóvenes la que les posibilita construir una enunciación diferente. Su lugar de enunciación no es el de aquél que recibe algo y se queda pasmado sin saber qué hacer con ese legado. Muy por el contrario, estos jóvenes construyen su propio lugar de herederos porque mediante sus obras realizan la operación de "escoger su herencia" (Derrida - Roudinesco, 2003). Operación que en su enunciación se presenta como un oxímoron, puesto que la definición de una herencia es la de aquello que un sujeto no elige sino que le es dado. Ese desplazamiento -desde una posición que recibe al pasado hacia una que lo interroga otorgándole nuevos sentidos- es crucial como modo de legitimación de las voces de las hijas y los hijos. Al escoger su herencia los jóvenes construyen un pasado diferente al mismo tiempo que se posicionan en el centro de la escena (pasada y actual) para reclamar también su protagonismo.

La legitimación de esas voces críticas no se basa, como lo hacían los testimonios de sus padres, en el "haber estado allí" del testigo sino que se sostiene en ese proceso de nombrarse a sí mismos herederos, en ese posicionarse (y exhibirse públicamente) ellos mismos como hijas e hijos de los setenta. Unas hijas e hijos que asumen una posición crítica con respecto al pasado y a muchas de las elecciones políticas y personales de sus padres. Sin embargo, si bien estos jóvenes eligen asumir públicamente la posición de herederos, su lugar lleva también una marca de sangre, difícil de perder de vista. En otras palabras, las hijas e hijos sostienen sus cuestionamientos incómodos no solamente en la operación de elegir su herencia, sino también desde el lugar del que ha sufrido en carne propia las elecciones de otros (los padres, los políticos, las FF.AA, la sociedad). Si bien no han sido protagonistas plenos de la violencia de los setenta, han formado parte de esa escena y han sufrido sus consecuencias. Y en ese sentido conservan algo de la autoridad del que lo ha vivido.

Una idea similar sostiene Ana Amado cuando se refiere a estas obras como gestos a la vez

de autonomía y de dependencia. Autonomía que se expresa formalmente en la primera persona de la enunciación y en la presencia en la imagen como narrador- personaje; dependencia que se exhibe en ese apego al origen, en ese hacer entrar en escena (de modos diversos) a los ausentes (Amado, 2009: 165-166).

Entre el amor y el espanto, la dependencia y la autonomía, las obras de las hijas y los hijos de desaparecidos llevan adelante experiencias de la herencia que ponen en escena el quid del vínculo entre padres e hijos. Como hijos nuestra vida siempre es consecuencia de las decisiones de otros, el problema, como bien lo marcaba Prividera, es qué hacemos con lo que nos han hecho, el problema es qué hacer con la herencia. Dice, al respecto, Derrida: “Únicamente un ser finito hereda, y su finitud lo *obliga*. Lo obliga a recibir lo que es más grande y más viejo y más poderoso y más duradero que él. Pero la misma finitud obliga a escoger, a preferir, a sacrificar, a excluir, a dejar caer. Justamente para responder al llamado que lo precedió, para responderle y para responder de él, tanto en su nombre como en el del otro. El concepto de responsabilidad no tiene el menor sentido fuera de una experiencia de la herencia” (Derrida - Roudinesco, 2003: 13).

Lo que ponen de manifiesto estas palabras es que lo que está en juego en esa experiencia de la herencia es la responsabilidad del sujeto con respecto a sí mismo y a los otros. Otros que lo preceden y otros que vendrán. La herencia escogida es lo que resta luego de atravesar estas obras. Una herencia que critica muchos de los modos familiares y políticos de proceder en los años setenta pero para dejar emerger nuevos sentidos de esas mismas figuras. Fidelidad a los setenta, a la familia y a la política construidas por sus padres y sus madres, fidelidad que se exhibe en ese gesto infiel (y ético) que toma del pasado lo que permite cambiar el presente y el resto lo deja caer.

Notas

(1) Una primera versión de este trabajo fue presentada en la mesa “Problemas de género” en las V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente realizadas en la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Provincia de Buenos Aires en junio de 2010. Agradezco los comentarios de las coordinadoras (Isabella Cosse, Karin Gramático y Alejandra Oberti), algunos de los cuales fueron incorporados en esta nueva versión. [\(Volver\)](#)

(2) Documental, 8-M, Argentina (2007), dirección y guión: Nicolás Prividera, producción: Pablo Ratto y Nicolás Prividera. [\(Volver\)](#)

(3) Cortometraje (Argentina- México, 2004), guión y dirección de Natalia Bruschtein. La directora vive desde niña en México donde se exilio con su madre en la década del setenta. [\(Volver\)](#)

(4) Buenos Aires, Edhasa, 2008. La autora nació en La Plata en 1968 y vive desde los diez años en París, donde estudió Letras y es hoy catedrática universitaria. *La casa de los conejos* es su primera novela, que fue publicada originalmente en Francia por Gallimard bajo el título *Màneges*. La traducción al español la realizó Leopoldo Brizuela. [\(Volver\)](#)

(5) Con la idea de un discurso de los setenta me refiero al imaginario presente en los textos producidos en aquella época, principalmente en documentos, boletines y revistas de las organizaciones armadas. Excede a este trabajo el análisis de ese discurso, del que menciono aquí brevemente algunos motivos: una visión heroica de la política; una idea sacrificial, ascética, voluntarista y disciplinaria de la militancia; la legitimidad de la violencia y la lucha armada como camino a la transformación social; la primacía de un paradigma de la guerra; cierta confianza en la

idea de cambiar al hombre (“hombre nuevo”); la importancia de la posición de la clase para el cambio social, entre otros (Peller, 2008). Muchos de estos motivos exceden a la Argentina de los setenta y son rastreados por Alain Badiou (2005) a lo largo de todo el siglo XX occidental. [\(Volver\)](#)

(6) Con la idea de un discurso de los protagonistas me refiero a los diversos textos testimoniales (films, textos literarios, autobiografías, etc.) producidos por la generación de los setenta, ya sean de elaboración propia o que se encuentren presentes como partes de las producciones de los hijos. [\(Volver\)](#)

(7) Montoneros fue una organización político-militar surgida en 1970 con vínculos católicos y nacionalistas y autodefinida como peronista. Su acta oficial de nacimiento a la vida pública fue el secuestro y posterior asesinato de Pedro Eugenio Aramburu, responsable del golpe que derrocó al presidente Juan Domingo Perón en 1955. [\(Volver\)](#)

(8) Otra forma de convivencia entre los niños y el secreto es la que se presentó en aquellos casos en que ante la desaparición de los padres, los niños no obtuvieron la verdad por parte de los familiares que los criaron. En una entrevista realizada a Nicolás Prividera por Memoria Abierta cuenta que inventó sobre su madre una muerte por una enfermedad larga para poder tener una historia sustituta para explicar su falta en la escuela (N. Prividera, entrevista realizada por Memoria Abierta, 2006). [\(Volver\)](#)

(9) La llamada “teoría de los dos demonios” fue un modo de narración sobre la violencia política de los años sesenta y setenta en Argentina que comenzó a circular en los años de la transición democrática. Sostenía la idea de que existieron dos bandos enfrentados (organizaciones guerrilleras y Fuerzas Armadas), igual de violentos y con igual responsabilidad, frente a una sociedad que era espectadora y víctima de esos bandos. Este tipo de explicación de los hechos ocurridos obtura la comprensión del pasado reciente argentino. [\(Volver\)](#)

(10) Una de las modalidades en que la palabra de Prividera entra en diálogo con la de los entrevistados es mediante el uso de estos carteles. Los carteles resaltan palabras de los entrevistados antes de que ellos las pronuncien, esa anticipación les da otro sentido. El significado que emerge está ya atravesado por la escucha de Prividera que, como la psicoanalítica, oye más allá de lo que las palabras dicen literalmente mostrando fisuras y tensiones en los relatos. [\(Volver\)](#)

(11) El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) surgió en 1970 como brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), partido trotskista fundado en 1965 y liderado por Mario Roberto Santucho. [\(Volver\)](#)

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, 2006. “*Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía*”, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Aguilar, Gonzalo, 2007a. “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera”, en Josefina Sartora - Silvina Rival (comp.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.

Aguilar, Gonzalo, 2007b. “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente”, en María José Moore - Paula Wolkowicz (ed.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

Amado, Ana, 2004. “Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

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

Badiou, Alain, 2005. *El siglo*, Manantial, Buenos Aires.

Calveiro, Pilar, 2004. "Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia" en *Lucha Armada en la Argentina*, nº 1, Buenos Aires.

Calveiro, Pilar, 2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Norma.

Derrida Jacques - Elisabeth Roudinesco, 2003. "Escoger su herencia", *Y mañana, qué...*. Buenos Aires: FCE.

Kairuz, Mariano, 2007. "[La pesquisa](#)", en suplemento *Radar* de Página 12, Buenos Aires, 18 de marzo de 2007.

Oberti, Alejandra, 2008. "Memorias y testigos. Una discusión actual", en *Políticas de la Memoria*, nº 8/9, Buenos Aires.

Peller, Mariela, 2008. "Fotografías, escrituras y política. Sobre los modos de representación de la militancia armada en *Estrella roja* del ERP", *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año 3, nº 4, Buenos Aires.

Prividera, Nicolás, entrevista realizada por Memoria Abierta, Buenos Aires, 2006.

Prividera, Nicolás, 2007. "Lo que hacemos con lo que nos han hecho", *El Amante*, nº 184, Buenos Aires.

Ricœur, Paul, 2004. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Por: Peller, Mariela para www.revistaafuera.com | Año VII Número 12 | Junio 2012