

# Memoria, historia y subjetividad. Notas sobre un film argentino contemporáneo

---

---

*Mariela Peller\**

Si yo me atrevo a mirar y a decir es por su sombra unida tan suave  
a mi nombre allá lejos en la lluvia en mi memoria por su rostro que  
ardiendo en mi poema dispersa hermosamente un perfume a amado  
rostro desaparecido.

A. PIZARNIK<sup>1</sup>

Somos responsables por un pasado recibido, pero bajo la condición  
de una transmisión siempre generadora de nuevos sentidos.

P. RICŒUR<sup>2</sup>

## *Resumen*

Este trabajo estudia los vínculos entre historia, memoria y subjetividad en un documental argentino: *M.* de Nicolás Prividera. Analiza el recorrido del protagonista intentando reconstruir la historia de su madre desaparecida durante la última dictadura militar argentina. Este recorrido se constituye en memoria crítica pues supone una búsqueda activa de fragmentos del pasado, como una interpelación a los otros en

\* Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Becaria doctoral del CONICET e investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Correo electrónico: mariela\_peller@hotmail.com.

<sup>1</sup> Alejandra Pizarnik, "Sentido de su ausencia", en *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen, 2007, p. 172.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, "La historia común de los hombres. La cuestión del sentido de la historia", en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1984, p. 69.

esa búsqueda. Este ejercicio de memoria crítica es el que habilita al sujeto a la acción presente y futura. El film evidencia la labor que realizan las nuevas generaciones con el legado incompleto que recibieron a causa de situaciones traumáticas.

*Palabras clave:* memoria, historia, cine, dictadura y subjetividad.

#### *Abstract*

This paper studies the links among history, memory and subjectivity in an Argentine documentary: *M* of Nicolás Prividera. It analyzes the tour of the protagonist who tries to reconstruct the history of his mother disappeared during the last military Argentine dictatorship. This tour is constituted in critical memory since it supposes an active search of fragments of the past, as an interpellation to others in this search. This exercise of critical memory is the one that enables the subject to present and future actions. The film demonstrates the labor that the new generations realize with the incomplete legacy that they received because of traumatic situations.

*Key words:* memory, history, movies, dictatorship and subjectivity.

Artículo recibido el 03-01-09

Artículo aceptado el 10-05-09

#### PALABRAS PRELIMINARES

La primera imagen que nos presenta el film *M* de Nicolás Prividera<sup>3</sup> es una frase de William Faulkner: “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”. Luego vemos la imagen de un río a través de un alambrado que va desapareciendo para que nos quedemos con el sólo movimiento del río.

Le sigue el plano de una televisión prendida pero sin imagen que se refleja en un espejo, la cámara se va moviendo y enfocando diversos ambientes de una casa. La cámara se posiciona a la altura de la mirada de un niño pequeño, lo primero que ve la cámara es la pantalla de televisión con puntitos, luego va caminando por la casa, de fondo se escuchan los testimonios que percibiremos 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

<sup>3</sup> Ficha técnica: Documental, 8-M, Argentina (2007), dirección y guión: Nicolás Prividera, producción: Pablo Ratto y Nicolás Prividera, edición: Malu Herat, cámara: Carla Stella, Josefina Semilla y Nicolás Prividera, sonido: Demian Lorenzatti.

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).

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”. Acto seguido, aparece una imagen borrosa de Marta filmada en los años setenta.

Así comienza *M* de Nicolás Prividera, anticipando ya 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 en Argentina, 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.

De esta forma, desde el comienzo del film se anticipan los tópicos sobre los que girará la película –memoria, identidad, política, generaciones, legados, fragmentos, olvidos, responsabilidades– y que son los que me interesa analizar en el presente trabajo.

Antes de comenzar nuestro análisis, es preciso señalar que el film de Prividera se sitúa junto con una serie de elaboraciones estéticas producida por la generación de los hijos e hijas de desaparecidos. El comienzo de estas intervenciones puede situarse con el nacimiento en 1995 de la agrupación Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) conformada por hijos e hijas de desaparecidos, que estableció la cuestión visual como estrategia preponderante en sus operaciones políticas.

Entre las diversas obras estéticas, no todas vinculadas directamente con la agrupación, se destacan diversas películas documentales, ensayos fotográficos, obras teatrales y más recientemente ha surgido también una serie de relatos literarios.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Entre los films realizados por hijos e hijas de desaparecidos, además del film de Prividera, se pueden mencionar *Los rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri, *(h) historias cotidianas* (Buenos Aires, 2000) de Andrés Habegger, *Papá Iván* (Argentina-México, 2000) de María Inés Roqué y *Encontrando a Víctor* (Argentina-México, 2004) de Natalia Bruschtein. Uno de los ensayos fotográficos más significativos fue *Arqueología de una ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto. Entre las obras teatrales se destacan *Ábaco* (Buenos Aires, 2008) de Mariana Eva Pérez y *Hija de la dictadura argentina* (Buenos Aires, 2009) de Lucila Teste. Por último, en cuanto a la producción de textos literarios se pueden mencionar 76 (Buenos Aires, Tamarisco, 2008) y *Los topos* (Buenos Aires, Mondadori, 2008) de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (Buenos Aires, Edhasa, 2008) y *Perder* de Raquel Robles (Buenos Aires, Aguilar, 2008).

Esta 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 esta manera un segmento de narrativas generacionales sobre los años setenta en Argentina.<sup>5</sup> 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 que logran correr a sus padres militantes del lugar de víctimas, lugar que se había visto legitimado desde los relatos públicos de la transición democrática, sin abandonar, por ello, 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”.<sup>6</sup>

#### SUJETO, MEMORIA Y RESPONSABILIDAD

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 6 años y 2 meses, respectivamente, en aquel 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, organización vinculada al peronismo, que a partir del año 1974 se encontraba en la clan-

<sup>5</sup> Una de las posibles respuestas a esta elección de producción de narrativas estéticas por parte de la generación de los hijos de desaparecidos puede vincularse con que, como afirma Gonzalo Aguilar para el caso del cine, el arte se presenta como un lugar posible para el trabajo del duelo (cf. Gonzalo Aguilar “Los rubios: duelo, frivolidad y melancolía”, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006).

<sup>6</sup> Ana Amado “Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción”, en Ana Amado y Nora Dominguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 49. Este texto presenta un interesante análisis sobre los vínculos entre memoria, política y parentesco en *Los rubios* de Albertina Carri y *Papá Iván* de María Inés Roqué. Asimismo, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga realizan una sugestiva lectura de los films de Roqué y Bruschtein en “Encontrando a Papá Iván” en *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006.

destinidad, y que creía en la lucha armada como herramienta para el cambio social y político en Argentina.

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 conformaban la vida de Marta en aquellos años.

Lo que aquí me interesa es analizar la forma que adopta este recorrido, forma que se presenta como lo que Paul Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido* denomina, siguiendo a Freud, “trabajo de rememoración”.<sup>7</sup> Para reflexionar 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”.<sup>8</sup>

Son varias las razones que me llevan a interpretar este film como un trabajo de rememoración, es decir, como una forma de anamnesis.

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, se hace cargo de indagar él sobre ese pasado. Es quien se dirige a cada institución, es quien realiza cada uno de los llamados telefónicos, es quien hace cada una de las preguntas. Y es él asimismo quien dirige el film.

Este hacerse cargo no es casual, sino que es una de las tesis fuertes de la película. Es así que el film hace suya una frase del libro de Pilar Calveiro

<sup>7</sup> Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 109

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 35 y ss.; Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006, p. 222.

*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”.<sup>9</sup> Una de las consideraciones importantes que realiza Calveiro en ese texto se relaciona con la búsqueda de lo que ella denomina “otras” responsabilidades sobre la violencia política de los años setenta en Argentina, más allá de las que les cupieron a las Fuerzas Armadas. La autora afirma que si bien ello no significa de ningún modo reactivar la llamada “teoría de los dos demonios”,<sup>10</sup> es fundamental indagar sobre la existencia de otras responsabilidades sobre la violencia política de aquellos años, más allá de la militar. Entre esos actores sociales que la autora cree necesario interrogar se encuentran los partidos políticos y sus líderes, los sindicatos, las organizaciones políticas y, por supuesto, las organizaciones armadas.

Esta búsqueda de responsabilidades, pero principalmente este hacerse responsable del propio protagonista —es decir, este ejercicio de *anamnesis*—, habla de una postura ético-política sobre la que se sostiene la película. El film pone en escena que, como afirma Héctor Schmucler, “la memoria es un acto perteneciente al campo de la ética”.<sup>11</sup> Es necesario no olvidar el gran mandato que tenemos los seres humanos de ser responsables de nuestros actos. Esta responsabilidad se deriva de nuestra posibilidad de optar, de aquello que suele denominarse como “libertad fundadora de lo humano”. Esta capacidad de optar vuelve a los seres humanos responsables de la existencia del mundo.<sup>12</sup>

Esta 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.

<sup>9</sup> Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Norma, Buenos Aires, 2005, p. 19.

<sup>10</sup> 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. Esta explicación de los hechos ocurridos obtura la comprensión del pasado reciente argentino.

<sup>11</sup> Héctor Schmucler, “Una ética de la memoria”, *Puentes de la Memoria*, núm. 2, La Plata, 2000, p. 42.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 42- 43.

Este reflejo de Nicolás, que hace que en la escena se sume una persona más, me permite pasar al segundo punto por el que sostengo que el film muestra el recorrido que realiza una memoria que intenta ser crítica. Este punto es el que pone el foco en lo colectivo, en que memoria es siempre memoria con otros, en comunidad. Creo que este doble de Nicolás es una forma de poner un tercero en la pantalla. Un tercero que estaría constituyendo al otro, y que entonces le otorga a la escena la idea de un *nosotros*. 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”.<sup>13</sup>

Prividera parece seguir en este punto a Paul Ricœur, quien equipara anamnesis con “rememoración”, como una búsqueda que implica un esfuerzo, un trabajo por parte del sujeto, pero a esa cualidad de la rememoración le agrega otra no menos importante: la necesidad de los otros para el ejercicio de memoria.<sup>14</sup>

En este sentido, en una mesa redonda sobre representaciones de lo político en el cine documental argentino realizada en 2007, Prividera afirmaba que para entender cualquier caso en particular es necesario articular lo personal con lo político, y refiriéndose a otros documentales afirmaba que “el problema del documental subjetivo actual es la carencia de un ‘nosotros’, como si sólo hubiera puntos de vista absolutamente personales”.<sup>15</sup> Y en una entrevista decía:

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.<sup>16</sup>

En cuanto a este punto, es posible relacionarlo con la propuesta de Elizabeth Jelin de interpretar la idea de *nosotros* desde dos vocablos presentes

<sup>13</sup> Gonzalo Aguilar, “Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera”, en Josefina Sartota y Silvina Rival (comps.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2007, pp. 173-174.

<sup>14</sup> A. Oberti y R. Pittaluga, *Memorias en puntaje...*, op. cit., p. 223.

<sup>15</sup> Luciana Azul Calcagno, “El documental argentino: un estado de la cuestión”, *El ángel exterminador*, núm. 8, Buenos Aires, 2007 [<http://elangelexterminador.com.ar>].

<sup>16</sup> Mariano Kairuz, “La pesquisa”, en suplemento *Radar*, diario *Página 12*, Buenos Aires, domingo 18 de marzo de 2007.

en el guaraní,<sup>17</sup> que expresan sentidos diversos. El primero, ore, marca la frontera entre quienes hablan y su comunidad, y el “otro”, el que escucha u observa, que queda claramente excluido. El segundo, *ñande*, es un nosotros incluyente, que invita al interlocutor a ser parte de la misma comunidad.<sup>18</sup> El film que estamos analizando intenta conformar con sus interlocutores este nosotros o comunidad incluyente, que es *ñande*.

Asimismo, esta conexión entre historia personal e historia social, que se expone en el párrafo citado, da cuenta de los vínculos siempre conflictivos entre memoria e historia. Si bien no hay una única manera de plantear la relación entre estas formas de representación del pasado, existen visiones que las conciben como opuestas, situando a la memoria como algo del orden de la mera invención por estar ligada a la subjetividad de los actores y a la historia como portadora de la verdad de los hechos ocurridos. Esta concepción dicotómica se divide entre un subjetivismo o constructivismo extremo y un positivismo también extremo, entre quienes intentan subsumir a la historia en la memoria porque creen que es esta última la única que remite a las vivencias auténticas de los actores y quienes pretenden proteger a la historia de lo que conciben como trampas de la memoria, desechándola por subjetiva.

Sin embargo, existen quienes se ubican en una postura crítica respecto de esta dicotomía, manteniendo la tensión irreductible entre ambos modos de representación del pasado, sin diluir la historia en la memoria pero sin descartar tampoco a esta última por su falta de “objetividad”. Esta tercera posición incorpora al análisis las interrelaciones entre memoria e historia, interrelación que no significa la coexistencia de datos más y menos subjetivos, sino que supone reconocer dos cuestiones fundamentales: que la memoria es una fuente crucial para la historia (justamente por sus evasivas y desplazamientos) y que la historia tiene mucho para aportar en los modos de conformación de las memorias sociales. La historia es deudora de la memoria y a su vez contribuye a formarla y a orientarla.<sup>19</sup>

Por ello, una relación productiva entre ambas formas de acercarse al pasado no consiste en suprimir a la memoria en favor de la historia o viceversa,

<sup>17</sup> El guaraní es una lengua hablada actualmente en Paraguay y en regiones limítrofes, sobre todo en la provincia argentina de Corrientes.

<sup>18</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002, p. 59.

<sup>19</sup> Un interesante análisis sobre la discusión en torno de los vínculos entre historia y memoria se encuentra en Enzo Traverso, “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Marina Franco y Florencia Levín (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007. Asimismo, se puede consultar el capítulo “Historia y memoria social”, en Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., pp. 63-78.



sino en inscribir la singularidad de la primera, que se encuentra ligada a la subjetividad, en un contexto histórico más vasto que contribuya a entenderla y explicarla.

#### TRANSMISIÓN ENTRE GENERACIONES: FRAGMENTOS, RESTOS, LEGADOS

Un artículo de Nicolás Prividera aparecido en la revista *El Amante*, en el que responde a una crítica realizada a su película, lleva el sugerente título “Lo que hacemos con lo que nos han hecho”. Allí el director afirma que “la Historia no se cuenta sola. Hace falta interrogarla, exponer sus condiciones de producción, cuestionarla”.<sup>20</sup> Asimismo, en una mesa redonda sobre documentales argentinos llevada a cabo en 2007 dice “creo que aun con dificultades, y aun sin certezas, hay que hacer el intento de reconstruir la historia. De lo contrario se la entregamos a los verdugos de siempre”.<sup>21</sup> Estas reflexiones del director del film, nos conducen a dos cuestiones importantes que me interesa trabajar en este apartado: por un lado, la búsqueda activa de fragmentos del pasado, y por otro, qué hacen las nuevas generaciones con el legado incompleto que han recibido a causa de situaciones traumáticas.

El film de Prividera se presenta entonces como la historia del intento por reconstruir la Historia, que al comenzar ya se sabe fallido, pero que sin embargo no cede ante su objetivo, ante su búsqueda, ante su deseo. La película de Prividera se divide en tres capítulos (“El fin de los principios”, “Los restos de la historia” y “El retorno de lo reprimido”) y “epílogos”. Si en la primera parte del film, el protagonista recorre diversos organismos públicos en búsqueda de información sobre Marta Sierra, es en la segunda (“Los restos de la historia”) donde lo vemos interrogando a quienes conocieron a su madre. Este segundo capítulo comienza con la imagen de un tablero de corcho en una pared (en la casa de Nicolás que es la casa de Marta) lleno de fotos de actrices de diversos films, de obras de arte, entre otras cosas. Son fragmentos de la vida de Nicolás. En la pantalla vemos que el protagonista saca lentamente cada uno de estos papeles, para dejarlo vacío y colocar luego en el centro una foto de Marta, su madre. Esa foto es el único fragmento de Marta que tiene Nicolás en ese momento, es el punto de partida.

Pero durante el resto del film veremos que el tablero se irá poblando, alrededor de la foto de Marta, de diversos recortes de diarios, fotos y mapas

<sup>20</sup> Nicolás Prividera, “Lo que hacemos con lo que nos han hecho”, *El Amante*, núm. 184, Buenos Aires, agosto de 2007, p. 38.

<sup>21</sup> Luciana Calcagno, *op. cit.*

de la zona oeste de la provincia de Buenos Aires donde trabajaba Marta. La investigación lo va llevando a poder agregar más fragmentos, es decir, el intento de reconstrucción de la historia de su madre tiene algunos frutos, sin embargo no hay punto de llegada. Como se observa al final de la película en un papel de entre otros que Nicolás quema, lo que resta es un “Final abierto”.

Por otra parte, el afiche de la película presenta la imagen de una pieza de un juego de encastre con la letra “m”. Es una sola pieza, un solo fragmento en busca de otros que se ensamblen. Esa imagen pone de manifiesto que, como afirma Pilar Calveiro, “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 sea que con las mismas piezas yo puedo construir distintas figuras”.<sup>22</sup>

Es decir, la suma de fragmentos no logra una unidad, no logra un cierre de la historia y la memoria, cada uno de los entrevistados dice cosas diferentes que muchas veces se contradicen entre sí. Esta imposibilidad de armar el rompecabezas nos conduce al siguiente tópico importante en la película: la trasmisión de sentidos entre generaciones.

En una entrevista realizada por Roger Koza y publicada en julio de 2007 en el diario *La Voz del Interior*, Prividera dice: “La cita de Faulkner es una reescritura de la de Marx: ‘Las generaciones muertas aplastan como una pesadilla el cerebro de los vivos’”. Y luego continúa:

[...] para que haya una Historia es esencial la transmisión crítica de la experiencia. Quienes actuaron deben explicar el sentido de sus actos, porque si no la generación siguiente queda doblemente huérfana: no sólo ha perdido a sus padres, sino también la posibilidad de escribir su propia Historia, confrontándola con la anterior.<sup>23</sup>

En el film aquellos momentos en que Nicolás toma la palabra en esta especie de monólogo colectivo se presentan como “reclamos” por las responsabilidades de los adultos implicados, pero también como pedidos de ayuda a la generación de sus padres para poder reconstruir su historia, que es la Historia de un país. En el primero de estos momentos en que Nicolás le habla a la cámara, afirma que quienes han sido adultos en esa época “tienen

<sup>22</sup> Pilar Calveiro, “Puentes de la memoria: terrorismo de Estado, sociedad y militancia”, *Lucha Armada en la Argentina*, núm.1, Buenos Aires, 2004, p. 72.

<sup>23</sup> Roger Koza, “M de Nicolás Prividera: la voluntad de saber”, Buenos Aires, 2007 [<http://ojosabiertos.wordpress.com/2007/07/25/entrevista-a-nicolas-prividera-director-de-m/>].

que hacerse cargo de su historia”, y que debería partir de ellos directamente colaborar cuando alguien está buscando información. Dice Nicolás: “En cuanto se enteran de que alguien está buscando tendrían que aportarlo de entrada. Porque si no ya, digo, no le creo demasiado nada a nadie”.

Siguiendo a Jelin, se puede afirmar que para poder transmitir los sentidos del pasado hay al menos dos requisitos: el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación inter-generacional del “nosotros”. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes “reciben” le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen –y no que repitan o memoricen.<sup>24</sup> En este sentido, el recorrido que presenta la película puede interpretarse, por una parte como la búsqueda de la conformación de este espacio de vínculos entre generaciones para que la trasmisión del pasado sea posible, y por otra, como el intento de Nicolás (generación de los hijos de desaparecidos) de darle su propio sentido al pasado, puesto que no modifica aquello que le transmiten, sino que narra con ello su propia historia, al hacer su propia película.<sup>25</sup> Como afirma Ricœur, “no hay transmisión sin recepción activa y transformadora”.<sup>26</sup>

#### LOS TIEMPOS DE LA MEMORIA: PASADO, PRESENTE, FUTURO

Diversos sentidos pueden fundirse en la *M* que lleva por nombre la película de Prividera: memoria, madre, mujer, Marta, Montoneros, muerte. Aquí, sin embargo, me interesa destacar uno menos obvio pero no por ello menos importante: mañana.

Reinhart Koselleck, en *Futuro pasado*,<sup>27</sup> presenta los conceptos de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” como aquellos fundamentales para entender y reconstruir el pasado y la historia. La experiencia es un *pasado presente*, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. Además en la propia experiencia de cada uno transmitida por

<sup>24</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., p. 126.

<sup>25</sup> En este sentido de diálogos intergeneracionales, la película de Prividera hace serie con varios films anteriores de hijos de desaparecidos que también trabajan sobre el tema de la violencia política en los setenta. Entre ellos se pueden destacar *Los rubios* (Argentina, 2003) de Albertina Carri, (*b*) *historias cotidianas* (Buenos Aires, 2000) de Andrés Habegger, *Papá Iván* (Argentina-México, 2000) de María Inés Roqué y *Encontrando a Víctor* (Argentina-México, 2004) de Natalia Bruschtein.

<sup>26</sup> P. Ricœur, “La historia común de los hombres...”, op. cit., p. 69.

<sup>27</sup> Reinhart Koselleck, “‘Espacio de experiencia’ y ‘horizonte de expectativa’”. Dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

generaciones, siempre está contenida una experiencia ajena. Por su parte, la expectativa se realiza en el hoy, es *futuro hecho presente*, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que se está por descubrir.<sup>28</sup> Este par de conceptos se encuentra entrecruzado internamente, es decir que es imposible tener un miembro sin el otro. Escribe Koselleck: “No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa”.<sup>29</sup> Pero lo fundamental que agrega el autor a esta cuestión es que esas categorías ayudan a fundamentar la posibilidad de una historia porque “indican la condición humana universal”. Como dato antropológico previo, estas categorías son la condición de posibilidad de toda historia, pero también son indispensables para referirse al tiempo histórico porque entrecruzan el pasado y el futuro.

De estas reflexiones se deriva que el sentido del pasado se ubica en un presente y en función de un futuro deseado. Depende de la expectativa que el sujeto tenga cómo retornará al pasado, y asimismo la memoria refiere a los sentidos del pasado en el presente. En contraste con una concepción lineal y cronológica del tiempo, donde pasado, presente y futuro se ordenan de modo “natural”, en un tiempo físico o astronómico, las conceptualizaciones de Koselleck muestran que al introducir la subjetividad humana y el tiempo histórico surgen las complejidades: el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras.<sup>30</sup>

Es decir, los sentidos de las experiencias (pasado) y las expectativas (futuro) están sujetos al cambio, porque dependen de las reinterpretaciones y reelaboraciones que realizan los sujetos. El pasado no está detrás de nosotros, cerrado y terminado sino que está inacabado y abierto a la interpretación.

Estas reflexiones sobre el tiempo histórico y sus vínculos con la subjetividad —que suponen una subjetividad que es más que una mera presencia, pues se dirige tanto hacia el pasado como hacia el futuro— encuentran un espacio en el film de Prividera. A lo largo de su búsqueda el protagonista parece ser consciente de esta necesidad de reconstruir un “espacio de experiencias” para lograr liberar y construir nuevos horizontes de expectativas. Y por otra parte los modos en que se realiza ese regreso al pasado, las formas del recuerdo, llevan la marca de cierto “horizonte de expectativas” que plantea el film: la idea de una comunidad donde las responsabilidades de los propios actos pasados y futuros puedan ser asumidas.

Un recuerdo vinculado al mañana es la condición que posibilita dar sentido y libertad a las acciones presentes de los sujetos. La memoria parte del

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>30</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, *op. cit.*, p. 12.

presente. Son los peligros del presente los que la evocan y nos llevan a traer el pasado. En este sentido, hay una escena del film donde se evidencian dos modos de recordar el pasado. 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, elaboración que lo libera 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.<sup>31</sup> Transcribo parte del diálogo:

HIIJA DE ANA: Me tendría que sentar y creo que me acordaría paso a paso todo, todo. No sé si repetí la historia tantas veces como para que...

NICOLÁS: ¿Con quién la repetiste?

HIIJA 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?

HIIJA 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)<sup>32</sup> 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. Porque como afirma en una entrevista: “Hay un derecho al olvido, pero creo que puede ejercerse una vez que hemos recordado todo lo que era necesario recordar para poder seguir adelante con nuestra vida”.<sup>33</sup> Es decir,

<sup>31</sup> Es muy interesante el uso que hace Prividera de estos carteles que resaltan palabras de los entrevistados antes de que ellos las pronuncien, y de esa forma cambian su sentido, dando cuenta de fisuras en esos discursos. Es decir, escucha más allá de lo que las palabras dicen literalmente, se presenta como una escucha similar a la psicoanalítica.

<sup>32</sup> Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, *Ficciones*, en *Cuentos completos*, t. I, Emecé, Buenos Aires, 1999.

<sup>33</sup> Mariano Kairuz, “La pesquiza”, *op. cit.*

es necesario recordar pero solamente aquello que nos habilita para la vida en el presente y en el futuro.

Este vínculo habilitante con el pasado es el que Nicolás Prividera logra generar con su film. El detective que busca pistas sobre el pasado es también el director de la película, si por un lado interroga al pretérito y trata de construir recuerdos, por el otro actúa su presente cinematográfico, narrando su propia película.

Si la memoria es meramente instrumental, si la memoria es simplemente para algo, se agota ahí. Sólo sirve como tal si está presente de manera constante en nuestra vida cotidiana, si condiciona nuestra existencia. Si la memoria es obligante, y no mero instrumento, lo es para nuestra conducta diaria.<sup>34</sup>

Al final del film, en uno de los “epílogos”, observamos a Nicolás en un acto en el INTA donde se coloca una placa rememorando a su madre Marta Sierra. En el escenario está Nicolás (con su hermano) dando un discurso que dice: “la memoria no es ni debería ser simple rememoración sino una condición para la acción”, y en su ensayo “Restos”, proto-guion del film, afirmaba que “el único modo para romper el sinfín, la repetición (el eterno retorno de lo reprimido) es romper ese círculo: reflexionar, hablar, actuar”.<sup>35</sup>

#### APUNTES FINALES

Por último, y a modo de conclusión, diré que es a partir del trabajo de elaboración del pasado que se adquiere la posibilidad de ser un agente ético y político. Si los acontecimientos traumáticos traen grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria, el film de Prividera es claramente el intento de luchar contra esa imposibilidad de dar sentido a los acontecimientos del pasado. La búsqueda y la incorporación de ese pasado en una narración es un hecho fundamental para poder darle un sentido. Sentido que al ser trabajado por el sujeto, ya no es mera repetición sino memoria-acción.

Si bien la película evidencia que no hay cierre posible, también nos muestra que un sujeto que rememora y trabaja sobre su pasado queda habilitado para actuar más libre de repeticiones. Una acción que escapa a una mera repetición, una acción que es producir este texto que es el film, una acción que se vincula con el lenguaje. Escribe Prividera en “Restos”:

<sup>34</sup> Héctor Schmucler, “Una ética de la memoria”, *op. cit.*, p. 40.

<sup>35</sup> Nicolás Prividera, “Restos”, *El Ojo Mochó*, núm. 20, Buenos Aires. 2006, p. 44.

Esta es la única verdad profunda de la escritura: se escribe sobre lo que no se posee. O lo que se quiere recuperar. (La palabra existe porque existe lo ausente, lo que se desea. Las palabras tienen nostalgia de las cosas. Todo acto de palabra es una invocación. Nombrar es un acto mágico como dibujar animales en una cueva.) Como si el lenguaje permitiera, de algún modo, convocar lo perdido.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 39.