

Imagen-momia e imagen-ruina: La *mise-en-film* de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina¹

Jordana Blejmar

Resumen/Abstract

En este artículo se analizan los diversos vínculos entre imagen fotográfica e imagen cinematográfica en los documentales subjetivos de la posdictadura argentina: *Papá Iván* (Roqué, 2000), *Los rubios* (Carri 2003), *Encontrando a Víctor* (Bruschtein, 2004), y *M* (Prividera, 2007). Se pone particular atención en las recurrentes escenas en las que los directores y entrevistados observan, comentan a interactúan con fotografías de los desaparecidos de la última dictadura militar (1976-1983). ¿En qué medida las filmaciones de las fotos ligadas al pasado argentino reciente modifican y construyen sus sentidos? ¿Refuerzan estas películas el *valor de verdad* de las fotografías al insertar un documento en otro y tratarlas en su carácter de prueba referencial o, por el contrario, multiplican las mediaciones y alejan aún más el referente de su signo? En suma, ¿qué ganan y qué pierden estas imágenes, en su mayoría extraídas del álbum familiar de los ausentes, al ser expuestas públicamente frente a la cámara de cine?

This article analyzes the links between the photographic image and the cinematographic image in the subjective documentaries of the post-dictatorship period in Argentina: *Papá Iván* (Roqué, 2000), *Los rubios* (Carri 2003), *Encontrando a Víctor* (Bruschtein, 2004), and *M* (Prividera, 2007). The article focuses particularly on the numerous scenes in which the directors and the interviewees observe, comment, and interact with the photographs of the disappeared during the 1976-1983 dictatorship. To what extent does the filming of these photographs related to the Argentine past modify and construct the meanings of such images? Do these films reinforce the 'value of truth' of the photographs by inserting one document into another one and by treating them as referential proof of what has happened in the past? Or, on the contrary, do these films multiply the mediations and make the distance between the images and their referent even greater? In sum, what do these photographs, mostly taken from family albums, gain and what do they lose when they are put on public display in film?

Keywords

Documental subjetivo, Albertina Carri, Nicolás Prividera, María Inés Roqué, Natalia Bruschtein, fotografía, posmemoria, posdictadura, Argentina

¹ Una versión preliminar de este escrito fue presentada en el simposio *Between the Past and the Future: Challenging Narratives of Memory in Latin America*, Londres, 23 y 24 Noviembre, 2010.

Subjective Documentary, subjetivo, Albertina Carri, Nicolás Prividera, María Inés Roqué, Natalia Bruschtein, photography, postmemory, Argentina, postdictatorship.

I.

A mediados de la década del ochenta del siglo pasado Thomas Struth retrató, para la serie de imágenes *Museum Photographs*, a los visitantes de un museo observando pinturas. En estas fotografías “miramos personas que miran imágenes y que también han entrado en la imagen” (Belting 2007: 274). De modo parecido, los ya emblemáticos documentales subjetivos de la posdictadura argentina *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004), de Natalia Bruschtein, y *M* (2007), de Nicolás Prividera, cuyos directores son hijas e hijos de desaparecidos de la última dictadura militar argentina, construyen una puesta en abismo cuya lógica visual también permite a los espectadores mirar como se mira una imagen.²

Me refiero a las recurrentes escenas en las que los directores y entrevistados observan fotografías de los desaparecidos. A diferencia de lo que sucede en las fotos de Struth, son los mismos autores de las imágenes (y no espectadores anónimos) los que han entrado en la imagen, sumado a que lo que

² María Inés Roqué (1966) se exilió en México junto a su familia en enero de 1977, luego del asesinato de su padre, Julio “Iván” Roqué, fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, el 29 de mayo de 1977. Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de México. *Papá Iván* fue premiada en varios festivales. Trabajó en el Instituto Mexicano de Cinematografía y da clases en la Universidad Autónoma de Puebla. Es también directora de los films *Las compañeras tienen grado* (1995) y *Cavallo entre rejas* (2006).

Albertina Carri (1973) es directora, productora y guionista. Colaboró en rodajes de María Luisa Bemberg, Lita Stantic y Martín Rejtman. Entre sus producciones, además de *Los rubios* (2003), se encuentran *No quiero volver a casa* (2000), *Géminis* (2005), *Urgente* (2007), *La rabia* (2008) y los cortometrajes *Historias de Argentina en vivo* (2001), *Excursiones* (2001), *Aurora* (2001), y *Barbie también puede estar triste* (2001). Ha dirigido la serie de televisión *23 pares* (2012), junto a la periodista Marta Millon. En 2015 curó la instalación *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado* en el Parque de la Memoria, sobre sus padres desaparecidos, Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales reconocidos e integrantes de Montoneros.

Natalia Bruschtein (1975) reside en México desde 1976, a donde llegó con su madre luego de que siete familiares fueran desaparecidos por la dictadura, entre ellos su padre, Víctor Bruschtein, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo. Natalia Bruschtein estudió en el Centro de Capacitación Cinematográfica y se recibió como realizadora cinematográfica con el documental *Encontrando a Víctor* (2005). Trabaja también como sonidista y montajista. Es directora de *Tiempo suspendido* (2015).

Nicolás Prividera (1970) estudió Ciencias de la Comunicación, en la Universidad de Buenos Aires, Letras, cine y teatro. Es además de director de cine, crítico y miembro fundador de un grupo teatral en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Dirigió *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2011). Es autor del libro de ensayos *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino* (2014).

observan no son pinturas sino fotos, y que la cámara que registra ese acto no es fotográfica sino cinematográfica.³ No todos ellos, sin embargo, miran estas fotografías igual, ni entran en la imagen fílmica de idéntico modo.

Este artículo examina los diversos vínculos que establecen fotografía y cine en estas películas. ¿En qué medida las filmaciones de las fotos ligadas al pasado argentino reciente modifican y construyen sus sentidos? ¿Refuerzan estas películas el *valor de verdad* de las fotografías al insertar un documento en otro y tratarlas en su carácter de prueba referencial o, por el contrario, multiplican las mediaciones y alejan aún más el referente de su signo? En suma, ¿qué ganan y qué pierden estas imágenes, en su mayoría extraídas del álbum familiar de los ausentes, al ser expuestas públicamente frente a la cámara de cine?⁴

Un estudio de Philippe Dubois, publicado en 1995, sobre la *mise-en-film* de la fotografía en la obra autobiográfica de cuatro directores y fotógrafos emblemáticos de la modernidad cinematográfica (Raymond Depardon, Agnès Varda, Roberto Frank, Chris Marker y Hollis Frampton) propone algunas claves de lectura interesantes para abordar la relación entre cine y fotografía en los documentales de la posdictadura argentina.

Dubois aventura allí que la mejor manera de entender la naturaleza y funcionamiento de un lenguaje visual cualquiera consiste en considerarlo a la luz de y en relación a otro lenguaje visual. El acceso óptimo a la especificidad de la

³ Otros documentales que exploran la memoria generacional sobre el terrorismo de Estado y en donde las fotografías también juegan un rol significativo en las investigaciones son *El tiempo y la sangre* (Almirón, 2004), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Guarini, 2002), e *(h)istorias cotidianas* (Habbeger, 2001). Asimismo, un grupo de documentales sobre la dictadura chilena que pone el foco en los diálogos generacionales propone también una reflexión cinematográfica de las fotografías de los desaparecidos. Me refiero a *La memoria obstinada* (Guzmán, 1997), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Giachino, 2006), *La ciudad de los fotógrafos* (Moreno, 2006), y *Héroes frágiles* (Pacull, 2007), entre otros.

⁴ El documental chileno *Héroes frágiles* se hace algunas preguntas similares. Este se inaugura con el primer plano de unas fotos en la que apenas se distingue un par de manos varoniles ensangrentadas, el detalle de una imagen de cuerpo entero tomada por un fotógrafo anónimo a su padastro, ya sin vida, y que Pacull encuentra de casualidad al final de un libro. El de la foto - sus manos - parecería ser Augusto Olivares, asistente cercano de Salvador Allende, ambos muertos en La Moneda el 11 de septiembre de 1973. La película es una semblanza de ese personaje público que parece haber siempre estado a la sombra de Allende, pero que aquí es recuperado como pieza clave de la resistencia no sólo a los militares de Pinochet, sino también a los aliados norteamericanos que facilitaron el golpe. Las imágenes del inicio, "fijas, mudas, y sin movimiento", son reveladas y examinadas en un cuarto oscuro, lupa en mano, mientras la voz del director se pregunta: "¿será posible que escribir, hablar o filmar agregue a estas fotos algo que la cámara no capturó? De cierta manera fue así como comenzó esta película".

fotografía, sostiene, se encuentra paradójicamente *fuera* de la fotografía, más precisamente en sus operaciones de diálogo, interacción, pliegue y préstamo con el cine, aún cuando muchas veces hayan sido considerados éstos medios antagónicos.

El abordaje de esa relación, cuando se analiza el cine del “yo”, nos permite entender, por ejemplo, el papel que tiene reservada la fotografía en la construcción de la subjetividad. Para Dubois el sujeto enunciador del cine autobiográfico posa su mirada sobre sí mismo y construye una puesta en escena del yo que revela la condición de existencia de éste como imagen. En los documentales de su corpus, el yo autobiográfico es construido por medio de la fotografía. Estos films se inauguran con dos preguntas: ¿Cómo puede la fotografía hablar, o ser hablada, en y por medio del cine? y ¿Por qué es la fotografía el vehículo privilegiado (*l’objet transitionnel* (154)) para la inscripción autobiográfica en el cine?

La fotografía, responde Dubois, marca la inscripción autobiográfica en el cine a partir de la puesta en funcionamiento de un dispositivo (*dispositif*) que consiste en una configuración particular entre imagen y discurso. Dubois distingue cinco tipos de dispositivos, esto es cinco modos de relación diferente entre cine y fotografía que ejemplifica con la obra de los directores antes mencionados. Vale la pena describir estos dispositivos en detalle pues echan luz sobre las operaciones en juego que me interesa examinar en los films de nuestro corpus.

El “dispositivo Depardoniano”, que Dubois explica con un breve análisis de la película *Les Années-décliv* (1983), corresponde a lo que llama el modelo modernista de puesta en escena de la autobiografía fotográfica. En este film Depardon examina su carrera de fotógrafo a través de la filmación de sus fotos, colocadas en una mesa iluminada desde el interior que funciona como una suerte de proyector. Las imágenes, de carácter autobiográfico, son filmadas una por una y comentadas en orden cronológico hasta 1977, año de la muerte del padre del director. Para Dubois, esta forma de exhibir las fotos en el cine recuerda a lo que en la antigua Grecia se denominaba el “arte de la memoria”, es decir una de las cinco categorías de la retórica antigua (junto con la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* y el *actio*) que permitían al orador hablar con eficacia.

El arte de la memoria consistía, según Cicerón, en seleccionar determinados sitios (*loci*) en la mente, luego formar imágenes mentales (*imagines*) de los hechos que se quería recordar para, finalmente, organizar estas imágenes en los sitios correspondientes según el orden cronológico de los hechos en cuestión. Para los antiguos griegos, nos recuerda Dubois, la memoria era visual o no era memoria. De allí la importancia de la fotografía como forma moderna particularmente pertinente para las artes de la memoria. La fotografía sería, para el crítico, el receptáculo (el *loci*) en el que se guardan las imágenes que conforman la memoria. *Les Annés-déclis* vendría a escenificar este aspecto particular de la fotografía.

El mismo año en que Depardon trabaja en su film, Agnès Varda estrena *Ulysses* (1982), un cortometraje autobiográfico que exhibe un dispositivo en principio opuesto al de Depardon. En lugar de construir una memoria diacrónica a partir de la exhibición ordenada de fotografías tomadas a lo largo de veinte años de vida, como es el caso de *Les Annés-déclis*, Varda opta por un corte sincrónico, utilizando una única fotografía (una “fotografía-referencia” (159)) para recorrer veintiocho años de su vida. Se trata de una foto que tomara la propia directora el 9 de mayo de 1954 de un hombre, un niño y una cabra. El film emprende un viaje arqueológico por las diferentes capas y significados de esa única imagen a la vez reveladora y enigmática. Varda quiere saber quiénes son los sujetos retratados y qué fue de ellos luego de tomada la fotografía. Descubre que el hombre era un modelo egipcio y que fue luego director de la revista *Elle*, que la cabra está muerta y que el niño, de nombre Antonio pero apodado Ulysses, se ha convertido en un escritor famoso. Entrevistado por la directora al momento de rodarse la película, Ulysses no recuerda nada de las circunstancias que rodearon ese particular momento de su infancia. En su lugar es su madre, Bienvenida, quien habiendo estado presente en el momento de la foto, recuerda por él.

Dubois sugiere que la película de Vardas no es tanto sobre la memoria como sobre su ausencia, ya que para los sujetos retratados esa fotografía es una “carta muerta, un agujero negro, una memoria en blanco” (159).⁵ Además de dar cuenta de los destinos del hombre, del niño y de la cabra, el film descubre que lo

⁵ La traducción del artículo de Dubois al español estuvo a cargo de la autora del presente texto.

más importante que pasó en el transcurso de todos esos años es el ocaso de la memoria. La directora se propone entonces recuperar esa memoria a partir de estrategias varias. Primero entrevista a otros chicos de la edad de Ulysses, a quienes muestra un dibujo basado en la foto hecha por él cuando niño, con la esperanza de que ellos le ofrezcan alguna clave para entender la imagen desde una perspectiva generacional similar a la del joven protagonista de la foto. Luego lleva a cabo una investigación de archivo para juntar información histórica sobre la fecha en la que la fotografía fue tomada. En ninguno de los dos casos obtiene resultados que la ayuden a desvelar el misterio que esconde la imagen. Varda decide entonces arrojarse a la libre interpretación de la fotografía ayudada por referencias a la mitología del nombre Ulysses. Pero incluso entonces, señala Dubois, esta investigación no es más que un juego según el cual cualquier interpretación es posible (“puedes ver lo que quieras en una fotografía” (160)). La fotografía permanece entonces tan opaca como al inicio del film, que se abre y se cierra con una toma de la imagen en cuestión. Pero lo que en el inicio era promesa de un acto de recuperación (y acaso redención) del pasado, se revela al final como la historia de un fracaso o, como explica de Dubois, la huella de algo que se resiste a la revelación y que permanece en el orden de cierto inconsciente de la imagen, fuera del discurso. En su lugar lo que sí muestra el film de Varda, de manera tangencial y silenciosa, son los veintiocho años de vida de la directora. Es el film, concluye Dubois, el que finalmente le otorga a la fotografía un sentido que sólo tiene porque ha sido filmada.

Los tres films autobiográficos del reconocido fotógrafo americano Robert Frank (*Conversations in Vermont* (1969), *Life dances On...* (1980) y *Home Improvements* (1985)) ilustran el tercer dispositivo, la tercera configuración entre cine y fotografía propuesta por Dubois. El tríptico centra su atención en la vida de Frank, su pasado y la relación con sus hijos, Pablo y Andrea, a partir de la lectura de fotografías familiares tomadas por Frank a lo largo de su vida. En *Conversation in Vermont* Frank registra su viaje a Vermont para reencontrarse con sus hijos y recuperar el tiempo perdido. Pero, advierte Dubois, la cámara de cine registra el entorno de manera agitada y disruptiva, sugiriendo un presente conflictivo, desencontrado, que parece contraponerse a la aparente serenidad familiar que evocan las fotografías. El segundo film fue hecho luego de la muerte

de Andrea en un accidente aéreo en Guatemala y es, según Dubois, el intento de hacer un duelo por esa pérdida: “Frank, el padre, vuelve a sus fotografías en busca de un bálsamo. En su lugar, no obstante, encuentra cicatrices, imágenes-cicatrices y más dudas sobre sí mismo” (162). Dubois juzga a la última película, que se sitúa en la casa del director-fotógrafo en Nova Scotia, como la más dolorosa pues está filmada después de la internación de Pablo en un hospital psiquiátrico. “Las fotografías – escribe – son ya inútiles. Son imágenes del fin del mundo. El pasado de Frank se encuentra ya muy lejano, casi perdido, enterrado. Hay un sentido de pérdida irreparable, de pérdida de futuro, de pérdida del ser, del ser arruinado” (162).

En oposición al modo ordenado y metódico con el que Depardon filma sus fotografías, pero también al modo selectivo, con el foco en una única fotografía, con el que trabaja Varda, Frank retrata a las fotografías de una forma caótica, acumulativa, revelando su carácter de pasado fragmentario y la imposibilidad de acceder mediante las fotografías a una imagen comprensiva y totalizadora de lo que fue. Dubois llama a este dispositivo un tipo de autobiografía fotográfica *Frankiana*, basada en la pérdida de referencias y la disolución del sujeto que evidencia el vínculo entre imagen y discurso en las películas de Frank.

Para Dubois los dispositivos de Varda y Frank, estos dos tipos de relaciones entre fotografía y cine, evocan las metáforas arqueológicas de Pompeya, la ciudad petrificada, y de Roma, la ciudad en ruinas, con las cuales Freud se refirió a dos modos distintos, en apariencia opuestos, de recordar hechos pasados. Dubois explica que la imagen que tenemos de Roma es, según la perspectiva que se elija, la de un escenario en ruinas, compuesto por sedimentos y capas de historia superpuestos en un mismo espacio fragmentado (la ciudad real) o, por el contrario, la de una ciudad eterna, inmutable (la ciudad fantasía). Pompeya, a su vez, es un símbolo de lo reprimido, lo enterrado, lo congelado en el tiempo, una ciudad que eventualmente puede ser exhumada pero que en su forma actual ofrece una imagen intacta, momificada, del pasado. Pompeya, escribe Dubois, es por eso “una verdadera ciudad fotográfica” (164).

Roma y Pompeya ilustran el funcionamiento del dispositivo psíquico mediante dos modelos que se excluyen: por un lado la lógica de la acumulación de múltiples capas temporales y el fragmento; por el otro, la posibilidad de

recuperar una suerte de totalidad en una sola capa pero sólo por un instante. Para Dubois, el film de Varda, la promesa de una única fotografía que pueda contener la clave para acceder al pasado intacto, preservado en el tiempo, encarna el modelo de Pompeya, mientras que los films de Frank evocan el modelo de la Roma en ruinas, los múltiples fragmentos dispersos de memoria y de historia que serían las fotografías.

El cuarto dispositivo corresponde al vínculo que establecen fotografía y cine en la película de Chris Marker *Si J'avais quatre dromadaires (Si tuviera cuatro camellos)* de 1966, un álbum fotográfico de las travesías del director por el mundo provisto únicamente de imágenes fijas. De allí que Dubois llame a este el dispositivo “anti-cinemático”, la historia de un viaje cuya expresión visual es “la pausa, el marco congelado, la imagen quieta. La película se compone así no tanto de memorias como de la imagen de esas memorias” (165).

Finalmente, para presentar el quinto y último dispositivo Dubois considera el cortometraje experimental *Nostalgia* (1971), de Hollis Frampton, compuesto por trece tomas de igual cantidad de fotografías que retratan distintos momentos de la vida del director, desde sus comienzos como fotógrafo en Nueva York en 1958 hasta el momento de filmación de la película. Las imágenes se muestran a la audiencia ordenadas cronológicamente mientras una voz en off las comenta. Las secuencias duran lo que las fotografías tardan en consumirse y volverse papel carbonizado, pues descansan sobre una superficie eléctrica que genera calor y que las quema. Escribe Dubois: “Solo sobreviven fragmentos de una vida marchitada que al final es poco más que cenizas. Algo irreparable ha ocurrido ante nuestros propios ojos” (168). Quemar una fotografía es una continuación del mismo proceso fotográfico: la fotografía es una superficie sensible a la luz cuyas impresiones son precisamente el resultado de ese contacto entre el material y los rayos lumínicos.

Una complejidad que presenta este film en apariencia de estructura tan sencillo es que los comentarios en off no están sincronizados con las imágenes, de modo que las descripciones no siempre corresponden con las fotografías que se ven. Además la voz del narrador no es la de Frampton, como suponemos al inicio, sino la de su amigo Michael Snow, personificando a Frampton. Estas operaciones desestabilizan el carácter autobiográfico del documental y los

recursos tradicionales en los que descansa: el comentario en off no explica la imagen, y las fotografías no se muestran como prueba de un pasado que puede hacerse presente ante las cámaras sino que son reveladas en su frágil materialidad, lo que en definitiva nos recuerda la condición de fotografías en tanto imagen. El pacto autobiográfico de los documentales subjetivos, además, es transgredido en tanto la voz que dice “yo” no coincide con la identidad del realizador. En suma, concluye Dubois, si el film produce un efecto de verdad solo lo hace a partir del armado de una ficción.

II.

Los dispositivos propuestos por Dubois, estos cinco modos de relación entre el cine autobiográfico y la fotografía, son una entrada posible al análisis de ese mismo vínculo en los documentales de la posdictadura argentina dirigidos por hijos e hijas de desaparecidos. El “dispositivo Depardoniano” y la fotografía como una forma moderna particularmente apta para las artes de la memoria resuena, por ejemplo, en la lógica de los ejemplos que podríamos considerar más convencionales del género, como *(h)historias cotidianas*, donde la cámara filma a los familiares de desaparecidos observando y comentando, muchas veces en orden cronológico, una procesión de fotografías familiares anteriores a los secuestros y desapariciones.

Como sucedía en la película de Depardon aquí también “observamos la imágenes en pantalla de todo una vida, cuya memoria no es tanto penetrada como ojeada (“skimmed”), expuesta y oculta al mismo tiempo, elocuente y silenciosa” (Dubois 1995: 156). Es que hay algo que, consideradas las fotografías desde el presente posterior a la desaparición, esa memoria traducida en imágenes que muestra la cámara, esa memoria que *es* pura imagen (la memoria visual de los griegos), oculta, algo que nos impide que las fotografías sean, en definitiva, penetradas. Por eso en estos documentales los hijos y los parientes nos muestran esas fotos en procesión, un poco “por arriba”, como se mira un álbum fotográfico en la intimidad del hogar.

Pero son sobre todo las metáforas freudianas y arqueológicas de Pompeya y de Roma que Dubois utiliza para ofrecer, a partir de su lectura de las películas de Varda y de Frank, una concepción de las fotografías como *imágenes-*

momia e imágenes-ruina, respectivamente, las más sugerentes para examinar la relación entre cine y fotografía en las películas argentinas.

En su exhibición de las múltiples fotografías de los hijos del líder montonero, asesinado en una emboscada militar en 1977, *Papá Iván* alude a un tipo de temporalidad acumulativa, recargada pero también fragmentaria de la memoria visual que no alcanza a formar una imagen comprensiva y totalizadora del pasado. Las fotografías de los hijos de Julio *Iván* Roqué son presentadas en tanto ruinas, restos de un futuro familiar que no pudo ser. Ellas constituyen una dimensión de la vida de Roqué (la dimensión paterna) que es opacada, en los testimonios de quienes lo conocieron (sobre todo los de las alumnas y los compañeros de militancia) y en su propia carta-testimonio que deja como legado a sus hijos para explicar sus decisiones, por la subjetividad militante, comprometida y heroica que suele acompañar su nombre en la memoria pública.

Papá Iván pone en tensión estas dos subjetividades, la del guerrillero y la del padre (tensión que el testimonio de Azucena Rodríguez, madre de la directora, también deja en evidencia), en el uso y montaje de fotografías públicas y familiares de Roqué, cuyas tomas se alternan con los testimonios, videos de archivo y otras secuencias del documental. La actividad política de Roqué aparece aludida en la edición de uno de sus retratos, una fotografía *carnet* en blanco y negro, que se filma en la película en dos contextos diferentes, ambos vinculados a su actividad militante.

Primero, la cámara se detiene en el rostro de Roqué emplazado al lado de la fotografía de una concentración en la que destaca una bandera de importantes dimensiones perteneciente a la organización Montoneros, el paradigmático escudo de la metralla y la tacuara, junto a la leyenda "Comandante Julio Roqué". Segundo, la misma fotografía aparece esta vez publicada en un diario el día en que lo mataron, acompañando una nota que lleva de título: "Cayó jefe máximo de Montoneros en Argentina".

Junto a estas dos fotografías del Roqué *militante*, la directora filma cantidad de fotografías familiares, en blanco y negro, suyas y de sus hermanos cuando niños. Entre las numerosas fotografías, un gran número retrata actos de amor: la madre de María Inés cuidando de sus bebés o la directora de niña

contemplando amorosamente a sus hermanos. Roqué *padre* aparece poco frente a la cámara, aunque no es arriesgado suponer que fue él quien tomó gran parte de las fotografías. “No fotografiar a los propios hijos, sobre todo cuando son pequeños, es señal de indiferencia de los padres”, escribió Susan Sontag (2005: 22). Estas imágenes familiares, entonces, no solo *muestran* actos de amor, sino que también son ellas mismas el producto de uno. Así, estas fotos ponen de algún modo en imágenes lo que el mismo Roqué recuerda en su carta: “yo amaba nuestra casa...nada me gustaba más que jugar con María Inés o hacer un asadito en el patio...” , palabras que, contrapuestas a las explicaciones políticas de su ausencia que también contiene la epístola, dejan adivinar lo difícil y angustiante que habrá sido para el líder montonero la decisión de abandonar la casa familiar para continuar su lucha en la clandestinidad. Pero si en la carta Roqué justifica esa decisión y construye un legado – y un recuerdo – definido por su condición de revolucionario, María Inés Roqué abre y cierra la película con las mismas fotos familiares y se acerca, de este modo, a la postura de su madre, quien en su testimonio había sostenido que las luchas cotidianas, las del seno familiar, son tan importantes como las que se desenvuelven en el ámbito de la política.⁶

Al final de la película la voz en off de la directora lamenta no haber podido hacer de la película una tumba, un duelo.⁷ *Papá Iván* es así Roma, una

⁶ La literatura también exhibe los sentimientos contradictorios, marcados por el reclamo y la admiración, de las hijas e hijos de desaparecidos hacia sus padres. En la novela cordobesa *Los sapos de la memoria* (1997), de Graciela Baltit, el personaje de Camilo, el hijo de un desaparecido confiesa: “A veces creo que los odio por haberse dejado llevar, sobre todo a mi mamá, que se fue sin avisarme y me dejó en aquel canasto. Pienso que mis viejos no tenían derecho a hacerme lo que me hicieron, a morir con tan descuidada valentía, pero otras veces los entiendo [...]” (58). En *El mar y la serpiente* (2005), de Paula Bombara, hija del primer desaparecido en Bahía Blanca, la niña protagonista, también hija de un desaparecido reclama: “Yo entiendo lo de la militancia y todo eso pero ¿por qué se fue? ¿no sabía que era peligroso lo que hacía? Qué tipo cabeza dura!...si dicen que yo era lo más importante para él ¿por qué no se quedó conmigo?” (83) En *La imposibilidad del olvido* (2009), de Pablo Spinella hijo de Miguel Angel Spinella del PC, desaparecido en la ESMA 1978, el personaje principal, Lucas, entabla un diálogo imaginario con su padre desaparecido: “¿Es posible que no te imaginaras que eso te iba a pasar?¿No te dabas cuenta de los riesgos?...¿Por qué te metiste en la militancia?¿Te das cuenta que de lo contrario estarías conmigo?¿No pensaste ni siquiera en que tenían un hijo?” (101).

⁷ La directora duda además de la eficacia de la película como testimonio histórico y político fidedigno de los setenta. En el año 2007, María Inés Roqué participó junto a Andrés Habegger y Nicolás Prividera de una mesa de discusión titulada *Búsqueda y (re)construcción de la memoria a través del documental subjetivo*, coordinada por Ana Amado y Mariano Mestman. En ese debate Roqué confesó sentir cierta incomodidad con su film y el modo en que retrata a su padre: “Yo estaba enojada y me sentía abandonada”. El film, dice, es incuestionable desde el punto de vista emocional, pero sí puede criticarse desde el punto de vista político. Ante ciertas circunstancias, explica, “no queda más alternativa que la lucha armada”. Esto es lo que no queda claro en la película. El uso de la carta, continúa, es manipulado porque ésta no es leída completa (“lo dejo

multiplicidad de capas de un pasado fragmentado, hecho de jirones de memorias contrapuestas. Como sucede en las películas de Frank, las fotografías familiares son presentadas como cascajos de una vida pasada e irrecuperable. Las fotos son ellas mismas vestigios de una promesa de un futuro inmaterializado. No por casualidad *Encontrando a Víctor, M y Papá Iván* se inauguran con tomas de fotografías de los padres junto a sus hijos pequeños, capturando un encuentro de cuerpos y miradas que “imágenes-cicatrices” de un pasado que, sin embargo, no ha dejado de sangrar.⁸

III.

En *Encontrando a Víctor* y en *M* hay alusiones a la metáfora de la imagen-ruina, pero también a la de la imagen-momia. Por un lado, ambos documentales hacen hincapié en el pasado inaccesible y preservado, intacto, en una fotografía-referencia (lo retratos de los respectivos padres desaparecidos de los directores), cuyo misterio la investigación cinematográfica intenta revelar a partir de una búsqueda arqueológica de sus significados, tal como sucedía en la película de Varda. Por el otro, las múltiples fotografías que sobrevivieron a las desapariciones y que los directores también filman nos permiten acceder a una serie de momentos de esas vidas trucas pero sólo por medio de una memoria fragmentaria e incompleta del pasado.

Encontrando a Víctor, de Natalia Bruschtein, es un cortometraje de media hora de duración, el producto de cinco años de trabajo y una tesis de la carrera de dirección cinematográfica para el cual Bruschtein viajó desde México – país del exilio familiar – hasta la Argentina a los veinticinco años de edad con la esperanza de encontrar respuestas a un único interrogante: ¿por qué su padre, Víctor Bruschtein, militante del Partido Revolucionario del Pueblo, desaparecido por la dictadura en 1977, no se fue del país cuando todavía estaba a tiempo de salvar su vida? La pesquisa lleva a la joven directora a entrevistar a distintos

mudo cuando quiero”, “no le di a mi papá la oportunidad de argumentar un poco mejor”), y concluye: “cuanto más pasa el tiempo menos siento que *Papá Iván* pueda ser un testimonio fidedigno para hablar de los setenta”.

⁸ Ana Amado ha sugerido que los documentales de las hijas e hijos de desaparecidos pueden leerse como una “escena edípica, en nombre de la memoria de un padre, de una madre o de ambos, arrasados por la violencia política de ambos” (2010: 170). Estas fotografías hacen visible esa mirada enamorada tanto de los hijos hacia los padres como de los padres hacia los hijos.

familiares, testigos de años en los que ella era apenas una bebé de pecho: su tío, Luis (hermano de Víctor, ex militante de Movimiento de Liberación Nacional, y reconocido periodista de *Página/12*), su tía Ana, su madre, Shula Erenberg, y su abuela, Laura Bonaparte psicoanalista, autora de la obra de teatro *Tres buenas mujeres (o como asar un pavo a la pimienta)* (2002) y una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo. Natalia Bruschtein también visita el ex Centro Clandestino de Detención “El Atlético”, donde estuvo secuestrado su padre, y un cementerio donde tal vez descansen los restos no identificados de alguno de sus otros seis parientes desaparecidos. La voz en *off* de la directora asiste el recorrido visual con un relato siempre más dubitativo que concluyente.

La presencia de los familiares de Natalia frente a la cámara contrasta con la ausencia de otros integrantes de la familia Bruschtein-Bonaparte, desaparecidos o asesinados por los militares. El panorama que revelan los testimonios es desolador, pues da cuenta de una familia diezmada por el terrorismo de Estado.⁹ Para suplantar con imágenes las ausencias hay en *Encontrando a Víctor* numerosas tomas de fotografías familiares de los Bruschtein, exhibidas a lo largo de la película en diferentes soportes (introducidas digitalmente a la imagen, proyectadas en la pared, expuestas en su tamaño original o transformadas en gigantografías), y filmadas con diferente grado de atención (algunas en primer plano, otras a una considerable distancia o como imágenes “de fondo” en las entrevistas).

Al inicio, por ejemplo, la película invita a contemplar las escenas cotidianas y ordinarias de tres fotografías en blanco y negro, extraídas del álbum familiar, que son filmadas a pantalla completa. En blanco y con estilo de letra manuscrita, la directora indica, con la ayuda de la tecnología digital, quien es

⁹ Víctor y su hermana, Aída, también militante del P.R.T., participaron en el copamiento al cuartel militar de Monte Chingolo que, en la navidad de 1975, no resiste una emboscada de la que resultan muchos muertos, entre ellos Aída, fusilada por los militares y enterrada en una fosa común. En esa oportunidad, Víctor logra escapar. El 24 de marzo de 1976, Adrián Saidón, el compañero de Aída, es asesinado en la vía pública. El 1 de junio de ese mismo año, el Dr. Santiago Bruschtein, padre de Víctor, Aída, Irene y Luis, un abogado que le había hecho juicio a las Fuerzas Armadas por la desaparición de su hija, es secuestrado en su domicilio y desaparecido. El 11 de mayo de 1977 y en presencia de sus hijos, son secuestrados y desaparecidos Irene (artista plástica) y su marido (estudiante de arquitectura). El 19 de mayo de 1977 desaparece Víctor, quien se había quedado en el país para buscar a su padre y continuar con su militancia. Tenía veinticuatro años.

quien en cada una de las imágenes. Allí están “el abuelo Santiago”, “Luis”, “Irene”, “Noni”, “Aída”, “Mi papá”, y “yo”.

Aventura Gilles Delueze que “según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? O bien: ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas?” (1984: 133). La exhibición de estas fotografías invita, en efecto, a formularse preguntas de ese orden: ¿Estarían todos los hermanos militando ya? ¿Discutirían entonces las decisiones políticas y personales que, como relata Luis en su entrevista, no siempre coincidían y sellarían, en última instancia, la suerte de cada uno? ¿Qué habrá sentido y pensado Víctor en el instante en que la cámara de fotos lo captura arrobando amorosamente a su hija, probablemente uno de los pocos instantes de sosiego de una época nada serena?

Entre todas las imágenes del álbum familiar hay una fotografía-referencia, una imagen-momia, que tiene un trato privilegiado en el documental pues aparece varias veces a lo largo de toda la película. Se trata del retrato a cuerpo entero de Víctor en un día soleado. Lleva puesto un elegante saco de cuero oscuro, una camisa clara, una corbata y un *pullover*, pantalones y zapatos de vestir. La moda *retro* propia de estos tiempos ha vuelto imposible imaginarlo avejentado, con el peso de los años a cuesta. La directora introduce digitalmente la imagen en la película, que adquiere así un color azulado. Sobre un fondo negro, la letra cursiva y en blanco de la hija nos explica que: “Mi papá me dejó esta foto y atrás le escribió... Para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo. Para que los demás no se olviden cómo soy. Me hace bien pensar que piensan en mí. Los quiero mucho a todos. Víctor”.

La dedicatoria expresa la doble indexicalidad de esta fotografía. Si la imagen es un certificado de presencia, la firma en una foto es una prueba de identidad y autenticidad; si la imagen nos devuelve un reflejo del ausente, la letra manuscrita nos permite imaginar una voz (Batchen 2004: 47). No se menciona la fecha en la que el padre dejó esta fotografía, pero a juzgar por su edad y por el mensaje, no parece haber sido mucho tiempo antes de su desaparición. Se trata ésta de una foto-legado similar, en sus intenciones, a las cartas que muchos militantes les dejaron a sus familias para explicar sus decisiones antes de pasar a la clandestinidad o de ser secuestrados (tal como sucede en *Papá Iván*) y que

son, como dicen Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga en su análisis del film *Papá Iván* (2006), testimonios y testamentos con intención a despedida. Pero a diferencia de las cartas, que revelan varios aspectos de la subjetividad de los militantes (como padres, revolucionarios, o amigos), esta fotografía nos muestra una sola capa del pasado de Víctor (su aspecto físico, unas pocas palabras), un instante de tiempo petrificado, entero, como Pompeya, pero enigmático, imposible de traducir.

El mismo retrato de Víctor aparece dos veces más en la película. Primero, en un escritorio frente al cual está sentada Natalia. Ahora podemos ver el tamaño y color original de la fotografía, el blanco del borde que remite al modo de revelado de esos años. Hay algo de la materialidad de la fotografía – una historia, un uso, un secreto – que no captura la digitalización de la imagen y sí esta breve toma, aunque el contenido visual apenas se distinga a la distancia que la filma la cámara. La última vez que la directora exhibe el retrato de su padre es en la escena final de la película. La imagen es proyectada ahora a escala humana en un cuarto oscuro y fondo negro. Natalia no sólo se filma en el mismo espacio de la imagen del padre. Interactúa con ella, rodeando la imagen, buscando un lugar donde insertarse: se para de frente al rostro inerte de Víctor, le “da” la mano, le acaricia la cabeza, posa junto a él frente a la cámara de cine. Descubrimos una escena similar en *M*. Nicolás Prividera proyecta en una pared diapositivas de su madre desaparecida, Marta Sierra, y se incluye a sí mismo en esas escenas, casi siempre inmóvil, a diferencia de Natalia, y de perfil, enfrentando la imagen también de perfil de Sierra.¹⁰

El gesto de Bruschtein y de Prividera puede leerse de muchas maneras: expresa un deseo por haber compartido más tiempo con los padres desaparecidos, por poseer más fotografías (y recuerdos) con ellos, por volver posible la espinosa coexistencia entre la vida militante (que tal vez llevaban los mayores cuando se sacaron esas fotos) y la vida familiar.

Walter Benjamin se refiere a la “utilización subversiva de la fotografía mediante el montaje” (2004: 113). Lo que producen estas imágenes es, también, un efecto de sub-versión, de versión alternativa de la historia, que sin olvidar lo

¹⁰ La lógica a la que responden estas dos escenas recuerdan el trabajo pionero de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia* (1999-2001).

que pasó imagina recuerdos distintos a los que evocan las fotos en donde es posible todavía el encuentro esperado con los afectos. El ir y venir de Natalia frente a la fotografía ampliada de su padre acaso también sugiera esa imposibilidad de acceder totalmente a sus sentidos, como se contempla con fascinación e intriga una ciudad preservada incólume e ignorante del paso del tiempo, y de sus efectos en el presente.

También *M* pone en escena las dos formas opuestas de acercarse al pasado traumático colectivo y familiar por medio de la fotografía que simbolizan las imágenes-ruinas y la imagen-momia. Como Natalia Bruschtein, la investigación de Prividera está motivada por una serie de preguntas en torno a la desaparición de su madre en 1976. Prividera quiere saber quién era Sierra, si era guerrillera, simpatizante o cuadro de la organización a la que pertenecía, y cómo fueron las circunstancias de su desaparición. Todas parecen versiones contradictorias sobre esa figura recóndita, cuyos únicos datos ciertos la presentan como una trabajadora del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) Castelar a cargo de una guardería infantil. Algunos testimonios la señalan como integrante de Montoneros, otras como miembro de la Juventud Peronista; uno asegura que era la “cabeza de la zona norte de Montoneros”, aunque parece más probable que haya sido solo un *perejil* (“tu mamá era como apoyatura de los Montoneros del INTA”, asegura Tino, un ex militante compañero de militancia de Sierra). Los organismos de derechos humanos a los que Nicolás Prividera asiste para obtener información más precisa – Centro de Estudios Legales, Comisión Provincial de la Memoria, Comisión Nacional para la Desaparición de Personas – no parecen tener más datos que los testigos, y esto, arremete con evidente fastidio Nicolás, por incompetencia o falta de voluntad política: “Está la información, piezas de un rompecabezas que tienen que armar ustedes (...) El *Nunca Más* lo edita EUDEBA igual hace veinte años (...) No hay un sitio oficial de Internet para tener un plano completo de un centro de detención”.

Además de las trabas institucionales, el director señala como responsables de esa ausencia de datos a los testigos que no quieren hablar (“estamos hablando de adultos. Lo eran entonces y lo son ahora. Tiene que hacerse cargo de su historia”) y a la sociedad en su conjunto, puesto que “los que no participaban, sabían. Los que sabían, callaban”. Las tomas del campo de concentración El

Atlético, localizado en Paseo Colón, luego demolido para construir la autopista 25 de Mayo, refuerza la idea de que no podía no saberse lo que ocurría, ya que como sugiere Pilar Calveiro, “el campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”, solo puede existir en una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos” (2004: 147).

Ante tanta incertidumbre, Prividera anhela encontrar en las abundantes fotografías y videos caseros de su madre que conserva de aquella época un consuelo, un “bálsamo”, frente a la pérdida – para usar el término que elige Dubois en su descripción de las fotografías familiares de Frank –, la clave para poder acceder a un mundo al que no puede conocer por medio de los testimonios y los testigos, pero tampoco por medio de su memoria infantil (Prividera tenía seis años cuando desaparece su madre).

Ana Amado sostiene que *M* está filmada bajo la premisa de “reemplazar una sustracción con una imagen”, fotos y videos caseros en Super 8 de la madre del director “que atestiguan tanto la singular belleza de Marta Sierra como la del ojo enamorado -e implícito- que registraba en el pasado cada uno de sus movimientos” (171). Ante la falta de datos oficiales sobre su madre, Prividera recurre a sus fotografías personales, que no escasean en la casa familiar. De un cajón saca y ordena en hileras los cuadraditos de fondo blanco y el rostro cambiante, siempre bello, de Sierra que conservan las fotografías *carnet* de sus documentos. Junto a los retratos, se distinguen la firma de Marta, la huella dactilar, y el número que le ha otorgado el Estado para identificarla (y después borrar toda huella de su existencia), información según la cual puede reconstruirse el perfil público, ciudadano, de Sierra. De su otro perfil, de su identidad militante esas fotos no dicen nada.

Tampoco de ese aspecto de su subjetividad nos hablan las fotos familiares que Prividera muestra frente a la cámara. Las hay, por ejemplo, del jardín maternal en el que trabajaba Marta y al que Prividera vuelve para comprobar lo poco que ha quedado en el presente de la escena festiva y abarrotada de niños jugando que alguna vez ha capturado la cámara de fotos. También encuentra recuerdos de viajes, fotografías de Marta descansando en el

pasto un día de sol, o acompañada de sus afectos en distendidos encuentros familiares. Prividera actúa frente a estas fotografías como una *figura de la sospecha* que sabe que, en tanto evidencia, son éstas material para la interpretación.¹¹ Incluso una de las pocas fotografías que “prueba” la militancia de Sierra, pues documenta una presunta reunión entre militantes, donde también se encuentra la madre del director, revela poco de lo que Prividera no sabía. Nicolás identifica y redondea con marcador negro el rostro de cada uno de los miembros que los testimonios mencionan en relación a Sierra y que ahora aparecen juntos en esta imagen del pasado. Pero las preguntas que se hace la película - ¿Qué relación tenían estos sujetos con su madre? ¿Cuál era el rol de Sierra en ese grupo? - quedan sin respuestas.

El modo en que Prividera exhibe esta abundante cantidad de imágenes de Sierra nos recuerda a la exposición de múltiples fotos familiares acumuladas en las películas de Frank, una vez más imágenes-ruinas, fragmentos de un pasado lejano e inaccesible, perdido e inescrutable. Pero hay también en *M* una fotografía-referencia como la de *Encontrando a Víctor*, que parecería ser más elocuente, aún en su simpleza, que el resto de las fotos.

Se trata de un retrato (en rigor, de la fotocopia de un retrato), de Marta, adornado por un marco oval similar a los de los viejos daguerrotipos del siglo XIX. Primero el director cuelga esa imagen en un corcho similar a los que usan los profesionales de la investigación y que se irá llenando de documentos a medida que ésta avanza. Prividera toma un momento para observar el rostro de su madre, una *mona lisa criolla* de mirada profunda, belleza penetrante y media sonrisa: todo un enigma. Prividera “saca” esa foto a la calle, la presenta como prueba de su existencia en cada institución, a la espera de un relato que eche luz sobre la verdadera historia de la mujer de ese retrato. Sin embargo, al final de la película quedan más preguntas que respuestas, algunas versiones de lo que pudo haber pasado con ella, de sus relaciones con Montoneros, de las tareas en las que

¹¹ Dice Berger (1980) que *in stricto sensu* y a diferencia de la memoria, la fotografía no preserva significado en sí. Éste es siempre el resultado de una interpretación. Pero las fotografías no son sólo material para la interpretación sino ellas mismas interpretaciones visuales de su objeto. Susan Sontag (2003) llama la atención sobre el carácter paradójico de las fotografías en tanto unen dos atributos en apariencia contradictorios: son registros de la realidad objetiva y a la vez puntos de vista, testimonios personales; una copia fiel de la realidad y, al mismo tiempo, una interpretación de esa realidad.

participó. Gonzalo Aguilar (2009) señala que toda la película está atravesada por el motivo del rompecabezas imposible. Las fotografías del pasado, la dificultad de armar con ellas un relato coherente sobre lo que pasó con Sierra, aluden en efecto a esa imposibilidad.

En ambas películas los retratos de Víctor Bruschtein y de Marta Sierra son interrogados por lo que dicen, pero más aún por lo que ocultan. Las búsquedas de los hijos en sus respectivos documentales son, en algún sentido, un intento por estrechar ese hiato entre lo que muestran esas fotos inertes, petrificadas del pasado, y lo que silencian. Ambas películas plantean además de las preguntas concretas de los hijos, un dilema más profundo vinculado a la naturaleza misma de la desaparición en tanto crimen contra la memoria: ¿qué se hace con la imagen heredada de un padre ausente?

Barthes (2000: 78) señala que si en la fotografía alguien *ha posado* ante la cámara, en la cámara de cine alguien *ha pasado* frente a ella. La fotografía, concluye, es completa, nada puede agregársela, y “no tiene futuro” (90). En cambio, el fotograma se transforma constantemente, fluye. La falta de futuro de la fotografía también es advertida por John Berger (1980: 22), quien señala que en toda fotografía un instante del pasado es arrancado y arrastrado a la imagen. La diferencia con el “pasado vivido” es que ese instante inmortalizado por la cámara nunca tiende al presente, ni mucho menos al futuro. Así la fotografía tiene un mensaje de continuidad con su referente y, simultáneamente, un *shock* de discontinuidad temporal. Es este shock de discontinuidad entre el momento de las fotografías y el presente en el que se filman las películas el que evidencian ambos directores. También estas películas, como la de Varda, muestran el ocaso de la memoria, el paso del tiempo, lo irrecuperable de la totalidad que prometen, por un instante, los retratos de los padres.

Dice Dubois que la fotografía de Ulysses contiene sin saberlo el film potencial que se haría de ella veintiocho años después. El trabajo arqueológico de Varda consiste precisamente en excavar los sentidos de esa fotografía que se encontraban latentes e invisibles y encubiertos esperando que la película les diera sentido. Este no reside en la información concreta que promete la imagen y que nunca se encuentra, si no en el de ser un instrumento clave para la construcción autobiográfica de Varda en tanto directora de cine. Acaso pueda

sostenerse que el sentido de los retratos atesorados de Natalia Bruschtein y de Nicolás Prividera sirven a un propósito similar. No dicen lo que los hijos quisieran que digan – ese sea acaso el núcleo trágico de la desaparición –, pero contribuyen sin duda al trabajo de duelo que son estas películas y, por ende, a la construcción de la subjetividad que, como señala Dubois al principio del artículo, tiene como condición de existencia la creación de una imagen.

IV.

En *Los rubios*, la última película de nuestro corpus, la metáfora de la imagen fotográfica como ruina se opone a la ausencia, que es, como se sabe, el verdadero objeto de la película de Carri. Gerard Wajcman (1998) ya había llamado la atención sobre el contraste entre ruina y ausencia cuando señala que en un concurso imaginario para determinar el objeto más representativo del siglo veinte, la ausencia, y no la ruina, se llevaría el primer premio. Es conocido el debate que establece Wajcman con Georges Didi-Huberman, cuando señala que no hay imagen de la Shoa, puesto que el nazismo pretendió, mediante la implementación de la Solución Final, llevar a cabo precisamente el crimen sin ruinas, el crimen perfecto, la memoria blanca, la memoria ausente.

En *Los rubios. Cartografía de una película* (2007), Albertina Carri escribe: “Las fotos y los textos son los únicos documentos veraces: todo lo demás transcurre en la fragmentación pura de algo indescriptible y relativo: otra vez la ausencia.” Sin embargo, unas líneas más adelante, en el mismo volumen, señala con igual certidumbre que “[n]o hay imagen que de cuenta de la ausencia.” Ésta, que parece ser una contradicción, no lo es. Para Carri, las fotografías justamente porque son “veraces” – entendiendo la verdad como “la existencia real de una cosa”¹² – están, como toda imagen, imposibilitadas para nombrar la ausencia. Esto es así puesto que la desaparición no es tanto una cosa como un estado (alguien *es o está* desaparecido), cuya inasequible condición es traicionada en el mismo momento en que una imagen, pura presencia, pretende cubrirla con una materialidad óptica.

En varias oportunidades Carri ha señalado que la decisión de no mostrar en el documental fotografías de sus padres es deliberada. La imagen, como el

¹² Diccionario de la Real Academia Española online: www.rae.es

recuerdo, explica en *Los rubios. Cartografía de una película* (2007), es un eco lejano de su objeto, una sombra fallida de la ausencia, equivalente a la tergiversación de la forma humana que caracteriza a los muñequitos Playmobil, utilizados en la película para mostrar como su mente de niña imaginó la desaparición de sus padres. La exhibición de fotografías de los Carri, entonces, traicionaría la naturaleza misma de la ausencia, pues toda imagen se define, en palabras de Jacques Rancière (2007), por un plus de presencia, una distancia entre el objeto representado y su observador, y un efecto de placer incompatibles con la condición singular y extrema de aquellos acontecimientos que, como la desaparición, pusieron a prueba los límites de la representación.

En *Los rubios*, Carri emprende un recorrido similar al de los hijos en las otras películas para buscar datos sobre sus padres. Recoge testimonios, vuelve al lugar del secuestro, colecciona documentos de época. Sin embargo, la suya más que una búsqueda es un *simulacro de búsqueda*. Sabe de antemano que nada de lo que pueda encontrar en el camino le permitirá acceder a un relato totalizador y convincente de lo que sucedió con sus padres. La pesquisa y los testimonios de los compañeros de militancia de los Carri (que son proyectados en pantallas de televisión y apenas escuchados por Analía Couceyro, la actriz que la representa) forman parte de una misma “puesta en escena”. Así, por ejemplo, a medida que la película y la investigación avanza, el estudio se atiborra de documentos, tal como sucedía con el corcho de *M*: fotografías familiares, imágenes del rodaje, diarios, *cassettes*, *diskettes*, libros. Estos objetos tienen en común un supuesto vínculo con la verdad. Sin embargo, Carri desconfía de ese vínculo, tal como lo advierte un cartel escrito en tipografía psicodélica y proyectado en la pantalla sobre fondo negro: “cualquier intento por acercarme a la verdad voy a estar alejándome”.

Las fotografías, en particular, con su aparente transparencia, producirían una trampa de identificación, frente a la cual Carri reivindica el distanciamiento generado por la autoficción (la actriz) y la ficción (los muñecos). Así lo explica otro cartel: “Autoficcionalidad: identificación mecánica de distanciamiento”. El objetivo de la utilización de la ficción en lugar del testimonio, el documento y la evidencia para referirse a la desaparición de sus padres, ha manifestado la

directora en alguna ocasión, responde a la necesidad de evitar que los espectadores salgan del cine con la sensación de que conocieron a los Carri.

En rigor, sin embargo, el film sí muestra fotografías de los padres de Albertina Carri, aunque éstas están siempre filmadas a una considerable distancia, cortadas o intervenidas en un escritorio lleno de Playmobils por Analía Couceyro.¹³ Algunas fotografías de los padres de Carri, por ejemplo, se distinguen fugazmente en el corcho del estudio de la directora, detrás de los televisores que proyectan los testimonios de quienes conocieron al matrimonio desaparecido. En contraposición con la rápida exposición de estos retratos, la película procura varios primeros planos de fotografías de chicos (incluidas Albertina y sus hermanas) que adornan el estudio y que son contempladas con cuidado por Couceyro.

Además de dar cuenta de la dificultad de la fotografía por volver presente a los ausentes, tal vez el contraste sugiera que el film trata más sobre la generación de la directora que sobre la de sus progenitores, una hipótesis que se refuerza cuando, frente al rechazo de financiamiento del INCAA, Carri se niega a hacer “la película que ellos necesitan como generación”. De hecho, a diferencia de las otras tres películas, cuyos títulos nombran de una u otra forma a los padres de los directores, aquí “los rubios” refiere tanto a los padres, o mejor al modo en que eran percibidos por los vecinos en el barrio donde militaban (como extraños, extranjeros) y, a su vez, al equipo de filmación perteneciente a la joven generación que, en la última escena de la película, compran, prueban y visten pelucas rubias.

Si las fotografías familiares (la fotografía en su función social) no consiguen presentar fielmente a los desaparecidos, la película presenta otros dos intentos del lenguaje fotográfico por darle visibilidad a la ausencia. Una primera tentativa remite a la fotografía en su función documental; la segunda a su utilización artística. Cuando el equipo de filmación visita a los antropólogos forenses, Analía Couceyro observa la fotografía de una calavera presumiblemente encontrada en una de las fosas comunes donde los militares enterraban a los cuerpos de desaparecidos como NN. La fotografía está colgada

¹³ Las fotografías de sus padres, modificadas, también se publicaron en el libro sobre la película (2007).

en una de las paredes del salón. Imágenes similares se presentaron en el Juicio a las Juntas y una parecida, además, aunque se trata esta vez de una radiografía, aparece en *M*, como una intrusa entre el resto de las fotos de Marta Sierra que Prividera recoge de un cajón. ¿Qué hay, que queda del desaparecido en estas fotos macabras y carentes de vida? Son, como señala Natalia Fortuny (2011), los “restos de los restos”, evocando “la doble falta de sepultura y de cuerpo de los desaparecidos”. Sin desmerecer la enorme importancia que tienen estas fotografías en la investigación del destino final de las víctimas y en tanto prueba de los crímenes, es de notar la objetivización que producen del sujeto que alguna vez fueron esos fósiles. En ese proceso de despojo hay algo esencial de la memoria de los desaparecidos, de su vida, que indefectiblemente se pierde. A diferencia de las fotografías elocuentes del álbum familiar, anteriores a las desapariciones, estas fotos lóbregas dicen poco al ojo no especializado del antropólogo. Convertidos en necesario material de examen científico, ni siquiera ahora, después de tantos años, esos huesos pueden descansar en paz.

El segundo grupo de fotos que intenta nombrar la ausencia se menciona – aunque no se muestra – en *Los rubios*. Couceyro mira con detenimiento una fotografía de un edificio estilo Le Corbusier colgada en el estudio de la directora y la voz en off de la directora recuerda que cuando fue a enmarcar esa foto se topó con una serie de fotografías de un matadero que le llamaron la atención pero de las cuales el marquero no tenía más datos. El trabajo al que se refiere Carri es *El matadero* (1999), de Paula Luttringer, cuyas fotografías están animadas por una *poética del horror* y una *estética de lo siniestro* definidas por una atmósfera onírica-pesadillesca.¹⁴ En su libro, Carri se refiere a otro de los

¹⁴ Luttringer estuvo cinco meses detenida en el mismo Centro Clandestino de Detención que los Carri durante la última dictadura militar. Al momento de su secuestro era estudiante de botánica, tenía veintiún años y estaba embarazada de su hija mayor. Posteriormente a su liberación se exilió en Uruguay y, finalmente, en Francia, donde hoy reside. Regresa a la Argentina por primera vez después de su cautiverio en 1995 y, encuentra en la fotografía la oportunidad de hablar de su pasado y el de otras sobrevivientes como ella después de muchos años de silencio. Las imágenes de *El matadero* son el producto de un intuitivo juego de luces y sombras, donde noche y día, adentro y afuera se confunden (cual cinta de moebius), y donde espacios vacíos de gente y la exposición demorada de la cámara que resultan en zonas de indeterminación e imágenes borrosas aluden, más que refieren, a un pasado que nunca parece ser tal. Las vacas son retratadas antes y después de la matanza, nunca durante, como si fotografiar el acto mismo de quitar una vida convirtiera a la cámara en una cómplice involuntaria. Así vemos la corrida desesperada y confinada de las bestias que parecen intuir su inminente final, la silueta de un hombre con un arma larga en las manos, las paredes manchadas de sangre, las reses colgando de unos ganchos, los guardapolvos sucios de los carniceros que testimonian el trabajo cumplido. En

trabajos de Luttringer, *El lamento de los muros* (2000-2005), compuesto por veinte fotografías en blanco y negro de distintos Centros Clandestinos de Detención o mejor, de lo que queda de ellos: las inscripciones desesperadas de los detenidos, una pelota en desuso, estropeada y endurecida por el paso del tiempo, una lamparita encendida, la fachada de los edificios que funcionaron como cámara de muerte, una ventana demasiado lejana para la fantasía del escape. En referencia a estas imágenes dice Carri: “yo me sumo a este punto de vista, ya que creo que la cámara es capaz de tomar cosas que a simple vista somos incapaces de ver” (27). El arte en su ambigüedad, antes que los documentos o las imágenes parecerían ser, para Carri, como para Luttringer, el medio más honesto de mostrar no la desaparición sino lo que la memoria y el tiempo han hecho de ella. El arte no busca reemplazar la ausencia por una imagen, empresa que estaría consignada al fracaso. El arte hace otra cosa con la ausencia, no intenta recuperar un sentido perdido para siempre, sino que permite habitarla sin nunca pretender llenar ese vacío. Se trata, en definitiva y como la misma Carri aventura en su libro, de “la distancia como sistema de representación de la tragedia y el arte como único modo de representación frente a lo perdido”.

El tratamiento de las fotografías en *Los rubios* tiene algunos puntos en común con los dos últimos dispositivos del sistema de clasificación de Dubois. Carri misma ha explicitado la influencia que el cine de Chris Marker (en particular *Sans Soleil*, 1983) ha tenido en *Los rubios*.¹⁵ Carri, como ya lo había hecho Marker, advierten el fracaso del género documental que pretende mostrar a los espectadores el referente del film y no reconoce su propia naturaleza ficcional. En su libro, Carri cita, sin nombrar un comentario de *Sans Soleil* en donde la voz narradora en off alude a las heridas que no cierran con el tiempo. Lo único que desaparece con el tiempo, se dice en *Sans Soleil*, es la conexión de esa herida con el cuerpo y deviene una herida “descorporizada”. En su libro Carri compara la herida que dejó la desaparición de sus padres con una quemadura

contraste con las foto desnuda, cruda de la calavera, estas imágenes evocan los desaparecidos a partir de una metáfora, una asociación, rodeando el referente sin mostrarlo ni nombrarlo (ver también el análisis que hace Fortuny (2014: 67-69) de éste y otros trabajos de Luttringer.

¹⁵ “Cuando hice *Los rubios* más bien pensé en películas como *Sans Soleil* de Chris Marker o las de Godard, en las que se enfrenta la representación misma” (Moreno, 2003).

que con el paso del tiempo borra las marcas de sus causas, imposibles de rastrear: “y habrá que inventarle una memoria para haberla propia en el recuerdo” (2007: 15). *Los rubios* es la invención de esa ficción. A su vez la experimentación característica de la película de Frampton que confunde realidad y ficción, utiliza una voz que no es la suya para decir yo (al igual que el par Carri-Couceyro) y que pone el foco en la materialidad de las fotografías, en su naturaleza efímera y de artificio, al quemarlas tal como Carri filma las fotos de sus padres recortadas, son todos elementos que resuenan en *Los rubios*, que puede leerse de este modo como un híbrido de los aparatos discursivos, de relaciones entre imágenes y discurso, propuestos por Dubois.

V.

Los cuatro films ponen el foco en la materialidad de las fotografías y esa es una de las posibilidades que tiene el cine de hacernos entender el medio, siguiendo la invitación de Dubois mencionada al principio. Geoffrey Batchen (1997: 2) está en lo cierto al sugerir que para poder ver aquello que la fotografía representa, aquello que vuelve presente, debemos primero suprimir nuestra consciencia de lo que la fotografía es *materialmente*. Lo llamativo es que los directores de estas películas, lejos de suprimir esa consciencia de la materialidad de la imagen, la ponen en evidencia y, más aun, la utilizan para agregar a las fotos familiares noveles sentidos. De allí que las recorten (*Los rubios*), las dibujen (*M, Los rubios, Papá Iván*), las agranden o evidencien los pliegues y grietas que produjo en ellas el paso del tiempo (*Encontrando a Victor*).

La filmación del contexto en el que circulan las fotografías señala una de las dimensiones materiales de las fotos, a saber, la forma en que éstas se presentan, en tarjetas, álbumes, marcos y que las convierten en bienes de consumo intercambiables, “monedas visuales” (Edwards y Hart, 2004) en un mercado, cuyos itinerarios están signados por la mudanza de dueños y de valores. Las marcas materiales que los hijos-directores producen en las fotos, a su vez, iluminan el segundo aspecto material de las fotografías, la plasticidad de la imagen, que remite a su composición química, al soporte y superficie en el que se imprimen. El foco en esta doble condición material de la fotografía permite evitar el frecuente efecto de identificación entre los desaparecidos y los espectadores de cine cuando se observan estas imágenes, un efecto que puede

obliterar formas del recuerdo alejadas de la de la compasión, la épica o la nostalgia. Precisamente, los hijos e hijas de los desaparecidos ponen a trabajar otro tipo de recuerdo vinculado a estas fotos en sus documentales.

Es evidente que ni los cinco dispositivos propuestos por Dubois ni las metáforas de Roma y Pompeya agotan todas las formas de vinculación entre fotografía y cine en los documentales subjetivos de la posdictadura. Así y todo, he propuesto aquí que la lectura Duboisiana de la *mise-en-film* de la fotografía arroja algunas claves de lectura interesantes para pensar el modo en que el cine argentino de la posdictadura se ha vinculado con las fotografías de los desaparecidos en los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana. 2010. *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007* (Buenos Aires: Colihue)
- Barthes, Roland. 2007. *Camera Lucida* (London: Flamingo)
- Batchen, Geoffrey. 2004. *Forget Me Not. Photography and Remembrance* (New York: Princeton Architectural Press)
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz)
- Benjamin, Walter. 2004. *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-textos)
- Berger, John. 1980. *About Looking* (London: Writing and Readers Publishing Cooperative)
- Calveiro, Pilar. 2004. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (Buenos Aires: Colihue)
- Carri, Albertina. 2007. *Los rubios. Cartografía de una película* (Buenos Aires: Artes Gráficas Buschi)
- Deleuze, Gilles. 2006. *La imagen-movimiento* (Barcelona: Paidós)
- Dubois, Philippe. 1995. "Photography Mise-En-Film. Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses" en Patrice Petro, ed., *Fugitive Images. From Photography to Video* (Bloomington: Indiana University Press)
- Edwards, Elizabeth y Hart, Janice. 2004. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (New York: Routledge)

- Fortuny, Natalia. 2011. "Apuntes fotográficos de posdictadura", *Emisférica*, <
<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-72/>>
posibles para una catástrofe de la identidad (Montevideo: Trilce)
- 2014. *Memorias fotográficas. Imágen y dictadura en la fotografía
argentina contemporánea* (Buenos Aires: La luminosa)
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto. 2006. *Memorias en montaje. Escrituras
dela militancia y pensamientos sobre la historia* (Buenos Aires: El Cielo por
Asalto)
- Rancière, Jacques. 2007. *The Future of the Image* (London: Verso)
- Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía* (Buenos Aires: Alfaguara)