

Ceremonias secretas. Los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia

ANA AMADO

Universidad de Buenos Aires

En sus intervenciones públicas por la demanda de justicia y memoria, los familiares de las víctimas de la dictadura de los 70 aunaron estética y política, al concebir sus prácticas desde diversos modos y grados de representación. Las Madres de Plaza de Mayo avanzaron desde el inicial diseño sobre el pavimento o afiches del contorno de cuerpos para aludir al anonimato de la desaparición colectiva (las sucesivas marchas del “siluetazo” en los 80), al lleno biográfico de las fotografías ampliadas que acompañan sus marchas hasta el presente. Retrocediendo en el tiempo, las Abuelas saquearon de los álbumes familiares las imágenes de sus hijos cuando pequeños como partes de prueba de semejanza física con los nietos robados, mientras consolidaron la conciencia social de su reclamo a través de campañas permanentes que recurren a la dramatización del tema en spots publicitarios y en la escena a través del Teatro por la Identidad. HIJOS¹ por su parte, depositó también en lo visual el peso de sus estrategias de identificación, a través de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica: de los “escraches” a la performance teatral pasando por la instalación, sus prácticas son concebidas desde la interconexión entre los diferentes “soportes” y lenguajes.

La búsqueda y utilización de múltiples medios expresivos como herramientas de crítica y de construcción de la memoria –simultáneas a las estrategias que articulan sus demandas de justicia en el plano jurídico y legal–, integran una constelación de prácticas en las que familia y parentesco emergen desde su condición política.² Los contrarrelatos con los que los familiares de las víctimas ponen a circular su trabajo memorialista hacen eje en la filiación y la genealogía como claves para referir la carga traumática de la violencia del pasado. Con una nueva legitimación de cuerpos y afec-

¹ Me refiero aquí a la asociación que conforman los hijos de desaparecidos, como eslabón más reciente (su organización data de 1996) en las políticas de la memoria. El nombre que los agrupa transforma su posición generacional en anagrama de una estrategia: “Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”.

² Consideraciones más extensas sobre la relación entre parentesco y política fueron desarrolladas en mi artículo “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en *Revista Iberoamericana* NC 202, Enero-Marzo 2003, Universidad de Pittsburgh.

tos, sus enunciados ensayan el desciframiento del trauma a partir de la elaboración de un duelo privado, pero aunque en cada historia aglomeran una causa singular logran entablar, por separado o en conjunto, una relación profunda con el presente de la experiencia colectiva. En esa dirección, esta convergencia de voces construye nuevas figuras posibles de comunidad ya que, al expresar la resistencia y rechazo a las estrategias de obliteración de la justicia acometida por poderes sucesivos, aportan a la recuperación de una memoria y una historia fracturadas por la atrocidad. Mientras reflexionan, a la vez, sobre la relación entre estética, ética y política frente a hechos históricos que vuelven esa relación necesaria, ya sea al concebir otros modos de ser de las imágenes y el relato, al desplazar el vínculo entre estética y política de una lógica única de expresión y al establecer un régimen ético para esa difícil y siempre compleja relación entre los acontecimientos trágicos y su representación.³

2. Retomo estos postulados para describir las intervenciones estéticas de los hijos de los desaparecidos, que figuran hoy como enclaves a descifrar dentro de la grilla general de los relatos del presente. Películas, obras de teatro, fotografía, diseño gráfico, pintura: abordan distintos lenguajes artísticos a modo de pacto con los espectros amados y con su memoria para sustraerse, al mismo tiempo, al imperativo compacto de la herencia. Seleccionan, evocan, invocan, en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho y a la vez como deber, para recuperar lazos entre lo que es y lo que fue. Su insistencia testimonial sobre el pasado en el que subrayan el protagonismo heroico de sus padres militantes ha sido interpretada como expresión de identificación ideológica con aquella generación de los setenta que unida al subjetivismo afectivo de su enunciación, redundan en la esterilidad de su eficacia política.⁴ Quizás resulte insoslayable que las consecuencias traumáticas de la brutal ablación familiar acometida en el pasado marque sus acciones y prácticas desde el sello de lo personal antes que como programa

³ Para Jacques Ranciere (2001), el verdadero sentido de la política puede residir en forma cabal en el movimiento estético que vincula acontecimiento y representación, cuando logra oponerse, por ejemplo, a la perspectiva tradicional que le confieren los poderes o el Estado mismo, dirigida más que a un “disciplinamiento” de los cuerpos, a afirmar “una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y propiedades de los espacios”. Ese movimiento postula por el contrario alternativas diferentes para desplazar un cuerpo del lugar que le estaba asignado, o para cambiar el destino de un lugar, permitiendo ver lo que no tenía razón para ser visto, (...) “haciendo escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (49). La estética también está comprometida desde el momento que la política, como asunto de sujetos, refiere a modos de subjetivación, en cuanto pone en juego actos y capacidades de enunciación (es decir, de representación) antes no identificados en un campo de experiencia, aclara Ranciere sobre la intimidad de aquel vínculo (op.cit., 52). En la misma dirección, Alejandro Kaufman (1998) sostiene que la “expectativa frente a la *poiesis* (entre ellas menciona el testimonio), contribuye a restituir el círculo de la narración: sólo allí puede hablarse de la memoria y ejercerse la crítica de la representación”.

⁴ Véase Hugo Vezzetti, *Activismos de la memoria: el “escrache”*, Punto de vista 62, dic. 98.

colectivo.⁵ Más allá de los principios complejos y aún contradictorios que orientan su voluntad de intervención, en sus producciones estéticas o en los discursos testimoniales que aquellas vehiculan, los hijos intentan volver tangible el recuerdo de una cotidianeidad doméstica borroneada en el tiempo, de un imaginario de circulación de afectos, de cercanía de los cuerpos y sobre todo, restituir los signos de una leyenda encabezada por la figura del padre arrancado por la violencia. Recuperado desde el perfil de héroe de una epopeya histórica, la voluntad de rememoración deja asomar sin embargo en sus desvíos, en los intersticios de cada discurso expresivo, la demanda por aquel que eligió por un deseo –aún cuando la muerte era una de las alternativas de esa elección– antes que garantizar a los hijos su presencia. Por la vía de un desajuste de emblemas, dejan entrever entonces una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva y a la vez desertores en la economía de los afectos privados.

¿Qué hacer con estos textos episódicos, a veces vueltos sobre sí mismos, literalmente colgados del pasado al que mitifican pero al que no pocas veces se atreven a desafiar?

Son narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su contradicción –hasta un punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de quien no vivió en él sus experiencias– caracterizadas por su apariencia enfática o excesiva dentro de la economía austera del discurso histórico. Pero las incursiones de los hijos (“hijos” en sentido general, no me refiero aquí sólo a quienes pertenecen a la asociación que los nuclea con ese nombre porque no todos se expresan institucionalmente), investigando, rehaciendo, imaginando cómo representar las experiencias de sus padres, sea desde su compromiso militante o desde el hueco de su desaparición, significan la oportunidad de consolidar un discurso cívico a partir de su identidad generacional.

3. La noción de identidad ronda el destino de los huérfanos de la violencia y desafía a la comunidad, desde un fondo oscuro que supera la racionalidad de los montajes legales pensados para la soldadura social. Así, los hijos regresan como desarraigados al propio origen a buscar, en principio, una respuesta para la petición mínima que deben enfrentar como sujetos: ¿cómo te llamas? Esta pregunta por el nombre, que para Derrida (2000, 33) cifra la condición de hospitalidad con un *extranjero*, invier-

⁵ Respecto de los familiares de desaparecidos en las catástrofes históricas, dice Joël Candau: “Herederos de la memoria del horror recogen los fragmentos de historias familiares para reconstruir así una memoria que les permita, tal vez, librarse de un sentimiento frecuente de culpabilidad: de ser culpables de ‘no estar a la altura de los seres desaparecidos e idealizados’(...), culpables de olvidar a veces la tragedia” (2001, 150).

te su trayectoria y se formula desde los hijos como hipótesis de generación. Ellos mismos como extranjeros en el tiempo de sus padres, apartados de su experiencia política y de los *lugares* y *acontecimientos* de una historia, se asoman a aquellas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro.

“Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en ese lugar”, dice la actriz Analía Couceyro que interpreta el papel de Albertina Carri en la película de esta última, *Los rubios* (Buenos Aires: 2003) describiendo la vuelta al barrio de la infancia. “No era sólo por las cámaras. Éramos como un punto blanco que se movía y era evidente que no éramos de ahí. Éramos como extranjeros para ese lugar. Me imagino que parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos desde otro lado”. Como antes con sus familias, casi siempre clandestinas por la militancia de sus padres, hoy los hijos se ven desterrados de su procedencia y asedian el pasado familiar con estrategias que suelen adoptar las alternativas cambiantes de choques y reconquistas, de ganancias o derrotas.

La heroicidad de la guerra tenía un complemento en el teatro de la vida privada, en el que la descendencia debía aceptar ser la continuación del logos de las batallas: su existencia como garantía contra la posible –en determinado momento, segura– derrota. “Los hijos son nuestra retaguardia” decía Mario Firmenich entrevistado por García Márquez a fines de los 70,⁶ a modo de testamento imaginario de una utopía. Pero puede interpretarse a la vez como corolario implícito de aquella participación involuntaria de los niños en los rigores cotidianos de la vanguardia armada.⁷

Los testimonios de los ahora jóvenes hijos de militantes reiteran una situación común en su niñez, en la que debieron vivir, entre otras situaciones, el sigilo de la clandestinidad a través de sus nombres –falsos en muchos casos, o no siempre inscriptos legalmente– ya sea en el interior del país como fuera de sus fronteras, cuando los trasladaban con documentos fraguados. La situación de riesgo adherida a su identidad, se prolongó por lo tanto hasta los primeros años de democracia.⁸ Una parte

⁶ Citado por Cristina Zucker en *El tren de la victoria* (de próxima aparición en Editorial Sudamericana, de Buenos Aires), en el que investiga sobre la desaparición de su hermano Ricardo Zucker, oficial militante de Montoneros secuestrado durante las operaciones de contraofensiva en 1979.

⁷ Entre los testimonios de amigos de sus padres y por eso testigos cercanos de su vida en familia, A. Carri incluye en *Los rubios* el siguiente: “...siento que ellos (sus padres) hicieron el gran intento de asumir esta vida distinta con las chicas y todo (...) Eso lo hicieron comprometiendo toda su vida con la militancia política. Entonces lo que tengo son imágenes de los encuentros donde siempre los chicos estaban, obviamente estaban los fierros, los chicos, todo mezclado. En determinado momento Ana y Roberto lo vivieron como una apuesta. En la última etapa no sé cómo lo vivieron, creo que ya era un círculo, un desafío del cual no se podía salir”.

⁸ El trayecto de Mario Firmenich hijo, nacido en la cárcel de Devoto durante la detención de su madre en 1976 es en este sentido bastante paradigmático. Como bebé prematuro permaneció largo tiempo en una incubadora del Hospital Penitenciario, y desde allí a un hogar de huérfanos en Córdoba. “Pasó mucho tiempo hasta que mi abuela pudo sacarme de ahí. Mientras tanto yo era uno más entre un montón de chicos abandonados. En realidad a mí me salva mi abuela materna de que me entregaran a

importante de esa generación de descendientes debió atravesar un laberinto legal para restablecer o adquirir por primera vez sus filiaciones, para poner en orden una identidad que se debatía entre la naturaleza biológica (la de la sangre) y la simbólica (el relato fundador, cubierto en muchos casos por la adopción de hijos de los compañeros caídos.⁹

Las estrategias de intervención de los integrantes de la asociación HIJOS, por ejemplo, basadas en actuaciones que invariablemente funden arte, historia personal y colectiva, suelen aludir de diversos modos al sesgo ficcional de las instituciones legales o jurídicas, pero no dejan de subrayar el carácter decisivo de las marcas de la filiación como germen de la identidad personal. En la medida que en primer término parten de una cita consigo mismos, su búsqueda tiene los rasgos de la apropiación y la identificación narcisística (“es mi sangre, es yo”), en principio porque la reapropiación del pasado es “siempre específica, al igual que el sentido de los acontecimientos familiares es irreductiblemente singular”. (Candau: 2001, 136) Pero partiendo de esa reserva de referencias personales, de saberes, de recuerdos, de emblemas (fotografías, lugares, canciones, olores, nombres de pila, etc.) HIJOS revierte cada iniciativa personal de memoria, en la comunidad de recuerdos que los afilia como familia desde su condición común de huérfanos de la violencia. La epopeya del grupo crece con el relato de las experiencias individuales. La fuerza de su proyecto descansa, precisamente, en ese empuje identitario. A través de los testimonios filmicos, videográficos, de las fotografías o las instalaciones, cada uno narra y confronta su respectiva historia en una memoria babélica, con la conciencia de un apego y a la vez de una separación. A partir del hecho de que “la memoria de la tragedia deja marcas compartidas” (Candau: 2001, 147) HIJOS construye una suerte de memoria intergeneracional: su identidad se cimenta con la cadena múltiple que los liga tanto a los propios padres que los preceden, como a los miembros de su comunidad generacional que los reemplaza.

4. Tensados entre el deber y la demanda, la vuelta al origen conlleva interrogantes que apuntan a la legalidad del nombre, a la garantía de una filiación o a la legitimación de una herencia.

cualquiera, como el caso de la dueña de Clarín que se quedó con dos hijos de desaparecidos”. Testimonio recogido por Cristina Zucker, *Ibidem*.

⁹ Ana Victoria Libenson, nacida en 1977 hija y doblemente huérfana de cuadros guerrilleros desaparecidos, no pudo llegar al final del itinerario que emprendió para remontar una trama que incluye un padre biológico de cuya existencia se enteró a los 18 años, un compañero de militancia del padre que le dio su nombre (desaparecido también, junto con la madre), la familia materna que le dio a su vez otros apellidos. Murió a los 19 años de un cáncer en la boca, sin aceptar la última y retrasada decisión de los jueces que con fuerza de ley le imponían por tercera vez un nombre 9. El trágico destino de Ana (“la niña del linaje maldito”, dijo de ella Martín Caparrós) abona una trama de excepción en tanto lleva al límite las consecuencias. Su mención tiene aquí parte de homenaje personal y al mismo tiempo de ilustración acerca de los múltiples y trágicos encuentros de la filiación con la ficción legal.

En *Los rubios* Albertina Carri, explicita la decisión de su itinerario de regreso con una cita de Regine Robin: “La necesidad de defender la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada”. “En mi caso, aclara, el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en la que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad”. En la película *Papá Iván*,¹⁰ María Inés Roqué da su propia versión de esa amenaza que también se descuelga de un nombre y de una mirada: “Digo mi nombre y me ven como la hija del héroe. A mí, que siempre dije que prefería tener un padre vivo que un héroe muerto”.

Las películas de Carri y Roqué, o las fotografías con las que Lucila Quieto restablece escenas y lugares de los 70 para yuxtaponer en ellas su rostro o su cuerpo junto a la figura de su padre desaparecido,¹¹ son prácticas de movilización de la memoria que las hijas cumplen guiadas, de entrada, por las cláusulas de la ley del nombre. Lanzadas en esa dirección, ellas parecen sondear el pasado familiar bajo el principio de “adicción al padre” que, más allá de la novela freudiana, encontraba su punto extremo de ficción en la tragedia griega: en nombre de la ley del nombre o de la transmisión pendiente las intervenciones de estas hijas insisten, como la diosa Atenea, en conceder al logos paterno el precepto rector de la escena del pasado.¹²

En la película *Los rubios*, Albertina Carri lleva a la misma forma del relato su propia imposibilidad de recordar a sus padres, los sociólogos y militantes Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y desaparecidos en 1977 cuando ella tenía 3 años de edad. Desde el inicio hace comparecer al padre a través de los fragmentos de

¹⁰ *Papá Iván* (Argentina-México, 2000), Guión y dirección de María Inés Roqué, film-encuesta sobre su padre, el fundador de las FAR, Iván Roqué, muerto y desaparecido en 1977.

¹¹ El ensayo fotográfico de Lucila Quieto lleva por título “Arqueología de la ausencia”. La superposición alucinante de imágenes de los hijos con el de los padres desaparecidos es protagonizada por ella y también por otros compañeros de la agrupación. Anulada en cada caso la lógica del tiempo, padres e hijos aparecen igualados en edades y espacios dentro de una ceremonia visual de extraña comunión.

¹² Géneros diferentes en su propuesta estética en Latinoamérica giran con frecuencia alrededor del poder y la función paterna como cláusulas de equilibrio (o desequilibrio) familiar. En gran parte de las obras filmicas, teatrales o literarias de la década del 90, los espectros, los fantasmas que se resisten a pasar, toman la figura del padre. *El padre mío* de Diamela Eltit a *La ingratitud*, de Matilde Sánchez en la literatura. La mayoría de las obras teatrales alternativas en Argentina, entre ellas *A 1500 metros debajo del nivel de Jack*, de Federico León, *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio. También en films, desde *El Viaje* de Fernando Solanas a *Estación central* de Walter Salles, pasando por *Principio y fin* de Arturo Ripstein.

Analizando films recientes en tanto viajes en busca del padre realizados por Eryk Rocha (*Rocha que voa/Rocha que vuela*, Brasil, 2002), hijo del cineasta Glauber Rocha y por Juan Carlos Rulfo (*Del olvido al no me acuerdo*, México, 1999), hijo del escritor Juan Rulfo, el crítico brasileño José Carlos Avellar los inscribe en la significativa lista de las recientes ficciones latinoamericanas “hechas exactamente en torno al conflicto/diálogo/discusión, de la búsqueda/memoria/reinvención de la imagen del padre/país”.

José Carlos Avellar, “El mañana comenzó ayer. *Rocha que voa*”, *El ojo que piensa - Revista de Cine Iberoamericano* (www.elojoquepiensa.com)

uno de sus textos teórico políticos más conocidos, leídos por la actriz que interpreta en el film a la narradora.¹³ El discurso ideológico paterno en conflicto con los afectos filiales marca también el comienzo de *Papá Iván*, el film-encuesta que María Inés Roqué realizó sobre la desaparición de su padre, Iván Roqué, fundador de las FAR. Sin buscar en su caso mediaciones ficcionales, allí lee una carta testamento que el padre dirigió a ella y a su hermano cuando eran pequeños, antes de su pasaje a la clandestinidad en 1972. En esa larga carta el padre desgana las justificaciones políticas e ideológicas de su elección por la violencia armada, en la que se escucha la moral implícita (detrás de todo testamento hay una moral) que compensa el abandono de los hijos con la legitimidad histórica de una causa colectiva. Su voz a cargo del enunciado en primera persona del texto paterno establece una perturbadora superposición de cuerpos, comparable de algún modo a la convivencia que logra Lucila Quieto en el espacio más literal y categórico de la imagen fotográfica. En cada caso, el espectro del padre encabeza el itinerario del regreso a la casa del pasado, a la escena de familia, desde un destierro que sin embargo, concede antes al parricidio que a la repetición. “El extranjero, describe Derrida, sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno (...) como si debiera refutar la autoridad del jefe, del padre, del amo de la familia”.¹⁴ Reemplazar por lo tanto el dogma paterno y sus peticiones razonables, traducir la lengua heredada a la propia, es el principio que orienta en las hijas esta voluntad de relato, por el que dan entrada a la voz de la potestad, para solaparla con la suya y finalmente reemplazarla con los contenidos de un nuevo inventario.

Con la madre, el principio femenino entra por detrás o de costado en el escenario de la contienda con el pasado familiar. Ya sea invocada o presente, la madre asoma en el relato de las hijas como bastión de otro modo de la verdad o como frontón disponible para el reclamo. En *Los rubios*, Albertina Carri no cuida precisamente la simetría en la asignación de culpas y responsabilidades: “Me cuesta entender la decisión de mamá (en el guión original figura “sumisión”) ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto, ¿por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos? Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y “recuerdo” a Roberto (mi padre) y su ira, o su labor incansable hasta la muerte”.

María Inés Roqué interpone en cambio la voz y el testimonio de la madre con sus desvíos minimalistas frente al cerrado logos masculino sobre la violencia histórica o intercalando inesperadas tramas de afecto, para contrariar el texto paterno. La narración de la madre liga los fragmentos biográficos en un montaje que expone la relación entre cuerpo, ideología, poder y género femenino como quien anuda las potencialida-

¹³ Se trata de *Isidro Velázquez. Formas prerevolucionarias de la violencia* escrito por Roberto Carri.

¹⁴ J. Derrida, op.cit. (13) y agrega: “La guerra interna al logos: ésa es la pregunta del extranjero, la doble pregunta, la disputa del padre y del parricida” (15).

des discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas. Ni sentimental ni familiarista, entonces, ella rescata el doblez doméstico de la historia de las armas: la angustiada espera familiar del guerrero, su miedo ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas (“Tu mamá tenía una incapacidad constitucional para la violencia...”, lee María Inés en la carta paterna. “No pasas a la clandestinidad por ser la mujer de alguien”, razona, a su tiempo, la madre. Pero sobre todo despliega el relato que reordena el testamento, con la historia desgarrada de la traición personal que sufrió de parte de su marido, que tenía otra mujer y un hijo en su vida de militante clandestino. Versión que la misma organización del film flanquea con las distintas formas de traición –la delación bajo tortura o sin ella, por ejemplo– que marcó a los integrantes del proyecto político de la generación de su padre. De ese tejido de voces sucesivas, María Inés Roqué extrae la verdad y su desmentida, socava el homenaje con el sesgo de la sospecha.

Albertina Carri en *Los rubios* recorta los acontecimientos y regatea en la organización de los relatos –ningún testimonio de los amigos de sus padres, por ejemplo, es referido directamente sino a través del filtro de monitores que la protagonista ni mira ni escucha–. En el intento infructuoso de darles un encadenamiento. Entre el ensayo documental, la ficción y las imágenes animadas, Carri utiliza el cine como prótesis de la memoria, de cuya fragilidad se burla desde el título de su película: ninguno en su familia fue jamás rubio, aunque así los describe, como quien marca a los “extranjeros” en ese barrio de La Matanza, la vecina que fue testigo y partícipe involuntaria de la escena del secuestro hace 25 años. Contra la consigna de no olvidar, Carri restablece entonces un circuito en la que la memoria es disfraz, máscara, en suma, representación. De ahí el procedimiento de mostrar todo el dispositivo de puesta en escena, como matriz duplicada de un real irreductible de mostrar. O quizás posible de describir, sólo para desmentirlo. Desdobla el registro (hay cámaras de cine y de video que se registran mutuamente), y se desdobla ella misma al confiar su papel a una actriz y hacer al mismo tiempo su propio personaje adelante y detrás de escena, marcando el tono o el estilo para decir la letra dictada por el recuerdo.

Hay en *Los rubios* una especie de violencia teñida de melancolía y resuelta con humor contra la plenitud insospechada de una institución, la familia y contra el mito de la escena de origen (menciona que son tres hermanas, pero no hay comunidad ni concordancia posible en el ejercicio de la memoria: “Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales: lindos, inteligentes y geniales. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político...”). Deconstruye

entonces su infancia (la ilusión de la vida idílica es animada con muñecos de Playmobil), y reconstruye una nueva familia, armada con su miniequipo de filmación. Las pelucas rubias de todo ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificación de una alianza. Fuera de casa, el desarraigo, una separación con el origen inalcanzable sin demasiados puntos de mediación que los afectos anudados por intereses compartidos, compromisos de existencia o comunidades aleatorias.

Así, el pasado, aún en sus puntos más dolorosos, es rehecho como fábula, pero no a modo de falsificación o invento, sino de creación, único resorte de la memoria. “Tengo que pensar en algo... algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones... Cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome”, reflexiona Carri en su película a modo de balance. Un modo de negación que aceptaría quizás la definición de Roberto Espósito sobre el regreso al pasado: “No podemos apropiarnos del origen salvo en la forma de su negativo: lo que ‘no’ es” (2001, 162).¹⁵

5. En sus películas –autobiografías de herederas y homenajes a la vez–, Albertina Carri y María Inés Roqué se rinden a la evidencia de que para mirar el pasado y sus fantasmas hay que cavar, perforar para creer y para sentir, con la convicción de que no hay archivos a la medida, ni huellas en el origen que constituyan prueba. La mejor manera de ser fiel a una herencia –herencia del nombre en primer lugar y con él una elección que lleva implícita la moral de un testamento– es serle infiel. Es decir, no recibirla literalmente sino pescarla en falta, captarla en su momento dogmático.

En la herencia existe siempre el “efecto de visera”, como llama Derrida al efecto que produce la mirada del padre de Hamlet que bajo el yelmo, puede ver sin ser vista. “Ese espectro no es simplemente alguien al que vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados vigilados, como por la ley: estamos “ante la ley” sin simetría posible, sin reciprocidad” (2003, 152).¹⁶ Pero frente a ese predecesor de mirada absoluta que llegó antes y al cual se le debe todo, el que marca la Ley de la genealogía de la ley como irreductible diferencia de generación, es posible encontrar –ensayan decir estas hijas– la buena distancia. La distancia suficiente –podría decirse, como se dijo más arriba, la del extranjero parricida– con la cual organizar, desde el presente, un circuito distinto para la memoria de lo que nunca se vivió. Y si aceptan la doble deuda de los herederos (deuda hacia atrás y hacia delante), es para saldarla de manera promiscua, porque toda herencia exige no sólo reafirmación, sino una elec-

¹⁵ Este principio de negación aparece incluso en el título –también en el contenido– del primer largometraje de ficción de A. Carri: *No quiero volver a casa*.

¹⁶ “El totalmente otro –y los muertos son totalmente otros– me mira, y me mira dirigiéndose a mí sin responderme, una plegaria o una conminación, una demanda infinita que se vuelve ley para mí, me incumbe, no se dirige sino a mí, al mismo tiempo que me excede (...) sin que yo pueda intercambiar una mirada con él o con ella” (Derrida: 2003, 151).

ción, una estrategia. Las contradicciones que Carri despliega en su tarea de preferir, sacrificar y excluir las voces del pasado. O las que exhibe María Inés Roqué al recibir, escoger y reinterpretar testimonios y mandatos, van detrás de esa premisa. El cara a cara con la imagen del padre militante o guerrillero para elaborar el duelo de la pérdida instala a la vez una petición de distancia (cada uno en su lugar) formulada desde el personal e irreductible espacio de experiencia de las hijas, que replantean en sus obras la legitimidad ideológica de la herencia.

Carri, con su familia proliferante de rubios alejándose hacia el horizonte, María Inés Roqué admitiendo que su película fracasa como tumba o monumento al padre, ambas con los cuerpos de sus muertos en lugares sustraídos, ilocalizables son figuras de un duelo que las emparenta con Antígona, la de “Edipo en Colono”, extranjera, errante y privada de *saber* acerca de la tumba del padre, por su última voluntad.¹⁷ La desaparición genocida no equivale a una decisión, pero cabía entre las conjeturas sobre su destino de cuadros guerrilleros, la alternativa más o menos cierta de partir sin dejar dirección o morada para el duelo de aquellos que los aman. Es decir, los padres guerrilleros (como Edipo, la ley fuera de la ley), se apartaron de ellas (como del resto de los hijos en su misma situación) por la fuerza de un deseo y una elección. Albertina Carri se queja de las derivaciones siniestras de esa opción; apostrofa, reclama y desafía más allá de la muerte al espectro del padre y de la madre que se le vuelven extraños, casi extranjeros por la invisibilidad, el sin lugar de su muerte. Como Antígona, Carri y Roqué se lamentan por el cuerpo deseante de sus padres, arrastrados por ese deseo a la muerte, a una muerte fuera de la ley que les negó cadáver y sepultura, o espacio para un duelo localizable y circunscripto, un duelo que en parte pretendió cumplirse con sus películas, pero del que ambas reconocen su imposibilidad. “El único duelo posible es el duelo irrealizable”, dice Derrida (2000, 33).

Reconociendo esa suspensión como postulado de sus respectivas propuestas, tanto Carri como Roqué insinúan otro punto de partida, desde un modelo de relevo diferente entre las generaciones: ya sea porque con una narrativa mínima buscan recuperar una enunciación trabada por el “yo” grandilocuente y utópico de la generación paterna, porque enfrentan su *doxa* con la contracara de la derrota. Y porque escapan, finalmente, de la encerrona dialéctica de los relatos de la militancia política del pasado a través de la asimetría de estos restos confesionales, de residuos que a través de una estrategia de diseminación, de un modo de existencia promiscuo, revisitan con obstinación y hacen presente el pasado traumático reintegrando la política a su alianza postergada con la representación y el lenguaje.

¹⁷ En el momento de morir, Edipo ordena a Teseo no revelar jamás el lugar de su tumba a nadie, en particular a sus hijas. Sófocles, “Edipo en Colona”.

Bibliografía

Candau, Joël (2001). *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Derrida, Jacques (2003). *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle (2000). *La hospitalidad*, Buenos Aires: de la Flor.

Espósito, Roberto (2001). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.

Kaufman, Alejandro (1998) “Notas sobre el perdón y olvido”. En *Pensamiento de los confines I*, Segundo semestre, Buenos Aires.

Los rubios (Buenos Aires, 2003), guión y dirección de Albertina Carri, intérpretes, Analía Couceyro-Albertina Carri. Premio del jurado en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente de 2003.

Papá Iván (Argentina-México, 2000), guión y dirección de María Inés Roqué, film-encuesta sobre su padre, fundador de las FAR, Iván Roqué, muerto y desaparecido en 1977.