EN EL NOM DEL PARE: POSTMEMÒRIA, INTIMITAT I DOL EM *PAPÁ IVÁN I ENCONTRANDO A VÍCTOR*

Laia Quílez Esteve

Universitat Rovira i Virgili

En la darrera dècada han anat apareixent en el panorama cinematogràfic argentí un nombre important de documentals que aborden des d'un punt de vista fins aleshores insòlit un dels capítols més foscos de la història contemporània nacional: aquell protagonitzat pel denominat *Proceso de Reorganización Nacional* que, des del 24 de març de 1976 fins el 10 de desembre de 1983, va sumir a Argentina en un període de repressió i terror, dobllegant-lo al terrorisme d'Estat més radical i sistemàtic de la seva història. Durant aquell període les quatre juntes militars que van governar, especialment l'encapçalada pel tinent general Jorge Rafael Videla, van ser les responsables dels 340 centres clandestins de detenció i tortura que van operar en el país. Allà, o des d'allà, s'estima que van segrestar, torturar, afusellar o llançar al riu des d'avions al voltant de 30.000 persones, segons organismes de drets humans.

Les seqüeles socials, culturals, judicials, econòmiques i ètiques que la crònica del terror d'Estat va deixar a Argentina persisteixen amb tota la seva força a dia d'avui. La profunditat de la bretxa que aquell capítol va obrir en la història del país es mesura no tant pel nombre de víctimes sinó, sobretot, per la seva condició de desaparegudes i per la impunitat de la qual segueixen gaudint actualment la major part dels qui perpetraren aquells crims. Això explica que, transcorreguts més de trenta anys des de l'inici de la dictadura, les organitzacions que agrupen als familiars dels desapareguts, com Abuelas i Madres de Plaza de Mayo o H.I.J.O.S., segueixin buscant els seus éssers estimats i reclamant justícia d'una manera certament activa, tant en l'àmbit social com en el polític. A aquestes reivindicacions, que es concreten en accions urbanes com manifestacions, concerts, *performances*, rondes i *escraches*¹, cal sumar-li un ingent volum de publicacions —de tipus assagístic i literari— i de treballs artístics, periodístics i audiovisuals de tot tipus que, des de la instauració de la democràcia fins als nostres dies, reflexionen sobre aquells anys o simplement pretenen il·lustrar-los.

1 A Argentina es coneix amb el nom d'*escrache* la pràctica urbana que, gestada per l'agrupació H.I.J.O.S a finals de 1995, consisteix en localitzar als repressors de la dictadura que a dia d'avui segueixen impunes, rastrejar les seves dades personals i fotografiar-los per a denunciar després públicament els crims que van cometre en el passat.

En l'àmbit cinematogràfic, són prolífics —i heterogenis— els relats sobre la dictadura que s'han anat produint des de la fi de la mateixa. Des de pel·lícules com *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) que, realitzades durant el període de la transició, resulten més aviat conciliadores i autoindulgents amb la societat argentina i advoquen per la «teoria dels dos dimonis»², fins a ficcions dramàtiques com *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), que s'esforcen per reconstruir amb la màxima fidelitat l'horror sofert per les víctimes directes i indirectes del règim dictatorial, passant per documentals com *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) o *errepé* (Gabriel Corvi i Gustavo de Jesús, 2005), que s'acosten a la lluita revolucionària dels anys setanta, o d'altres com *Botín de Guerra* (David Blaustein, 2000), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini i Marcelo Céspedes, 2002) o *Madres* (Eduardo Félix Walger, 2007), que relaten les lluites per la justícia exercides per les associacions de familiars de desapareguts, diverses són les aproximacions i les propostes que, en el camp audiovisual, han contribuït durant les últimes dècades al record d'aquella època de repressió.

Dins d'aquesta cartografia cinematogràfica sobre la dictadura, mereix una especial atenció el conjunt de treballs que, des de finals del segle passat i sobretot a partir de principis d'aquest, ha anat produint una generació un pèl diferent d'aquella que es va encarar, poc després de la instauració de la democràcia, al repte de representar audiovisualment uns anys de terror soferts, moltes vegades, en pròpia carn³. En efecte, a finals dels anys noranta els argentins nascuts poc abans o durant el *Proceso* —alguns d'ells fills de desapareguts o d'exiliats polítics— van assolir l'edat adulta i, amb ella, la consciència crítica necessària per a rellegir, des del seu propi present, aquell capítol negre de la història nacional. Amb gran part de la seva vida transcorreguda en democràcia i, per tant, vinculats al passat dictatorial i militant del seu país d'una manera bastant dissimil —per distanciada— a la dels seus progenitors, aquests i aquestes cineastes es van llançar a dirigir —i encara avui segueixen fent-ho— tot un corpus de documentals que aporten una nova veu a la lluita col·lectiva per la memòria. Són les seves, doncs, produccions que, fugint en general de l'«estètica de la resignació» pròpia del cinema polític de l'Argentina dels anys vuitanta (Getino, 2005: 94), estan signades per una generació que, essent nena o tot just adolescent durant aquell període, no en té un record directe del mateix, tot i que sí duu marcades —com bé demostren els seus treballs— cicatrius inesborrables. Així doncs, no és estrany que gran part d'aquests documentals, entre els que destaquen (*h*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Nietos (Identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2001), *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2002), *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2002), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007) i *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) i *Papa Iván* (María Inés Roqué, 2000) —els dos mig metratges en els què tot seguit centrarem la nostra atenció—, estiguin focalitzats en el record difuminat i en la veu dels fills dels desapareguts durant el règim militar, ni tampoc que

2 Es coneix com «teoria dels dos dimonis» la concepció defensada sota el govern de Raúl Alfonsín, segons la qual en els anys que va durar la dictadura es va lliurar a Argentina una guerra bruta entre les Forces Armades i les organitzacions guerrilleres. Així, mitjançant la demonització d'ambdós contendents, s'exculpava a la societat de tota responsabilitat enfront del terror i la violència que assolaven el país.

3 És el cas, per exemple, de Lautaro Murúa, David Blaustein, Jorge Denti i Fernando Solanas, tots ells exiliats durant la dictadura; o també de Marco Bechis, segrestat el 1977 i expulsat poc després a Itàlia, on resideix des d'aleshores.

molts d'ells estiguin conduïts per un "jo" que, prenent la primera persona del singular com a instància enunciativa per excel·lència, pretén soscavar —o, almenys, posar en dubte— els pilars en aparença impol·luts del discurs oficial de la postdictadura.

Si bé en el cas d'(h) *historias cotidianas*, *Che vo cachai* i *Nietos (Identidad y memoria)* els cineastes defensen un tipus d'aproximació a la memòria de l'última dictadura militar argentina i a la història dels fills de desapareguts en la que es dilueix la seva veu personal i es tendeix a establir un discurs més aviat descriptiu de la lluita que aquests familiars continuen duent a terme avui per a reclamar justícia i denunciar la impunitat i l'oblit, amb documentals com els de María Inés Roqué i Natalia Bruschtein, ens trobem amb un plantejament totalment oposat respecte als modes de representar el passat. Es tracta d'una aproximació que pot encabir-se dins dels discursos propis de la postmemòria, un concepte utilitzat per primera vegada per Mariane Hirsch en relació als descendents de les víctimes de l'Holocaust i sota l'etiqueta del com s'inclou tota representació anamnètica marcada per la distància generacional que separa al seu autor del passat que invoca (Hirsch, 1997:22). Caracteritzats, doncs, per les llacunes inherents al pas del temps i a la relació indirecte que la segona generació manté amb els esdeveniments viscuts per la generació precedent, aquesta mediació inevitable que defineix aquestes memòries vicàries no és, tanmateix, un obstacle a l'hora de reinterpretar el passat, sinó, contràriament, un principi actiu que alimenta la imaginació i la creativitat d'aquests autors.

Ambdós documentals apel·len, com ja hem esmentat, a una poètica de la memòria i de la pèrdua perfilada a partir d'una subjectivitat profundament personal que s'insereix dins dels intersticis del gènere autobiogràfic i del retrat familiar. La raó que pot explicar aquesta tendència cap als discursos homodiegètics en aquest tipus de cinema podem trobar-la en l'article de Julia Lesage, titulat «Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video». Per a Lesage, i en tant que registre intrínscament subjectiu i íntim, l'autobiografia fílmica ha resultat ser el format idoni perquè les dones no només explorin i expressin la seva individualitat, sovint ignorada dins del sistema patriarcal, sinó també per a què puguin representar i reconfigurar la conjuntura sociocultural en la qual s'inscriuen (1999:310). Allunyant-se, per tant, del discurs hegemònic del sistema establert —que en el cas d'Argentina promou una memòria acrítica i sovint superficial i conciliadora respecte al seu passat—, les cineastes han trobat en la performativitat que l'autobiografia els ofereix una via excel·lent amb la qual evocar, des de la intimitat del Jo, un passat que condiciona i determina la seva vida quotidiana⁴. Així mateix, al rebutjar tota representació que advoqui per una concepció uniforme i estable de la identitat personal i col·lectiva, la major part d'aquestes autobiògrafes opten per experimentar, en primer lloc, amb les sinuositats de la seva pròpia subjectivitat des de múltiples narratives i punts de vista, i, en segon lloc, amb totes les possibilitats que desplega el llenguatge audiovisual. Tal i com ho corrobora Lesage «they create new connections among established discourses, and they reshape the video medium, both in terms of process and aesthetic technique, more adequately to represent women's daily lives» (1999:311).

Tot això explica que, a diferència de les pel·lícules de Habegger, Bondarevsky y Ávila —i de manera similar a *Los Rubios* i *M*, dos documentals performatius dirigits igualment

4 Recordem que no per casualitat un dels *leitmotifs* del moviment feminista de la dècada dels setanta va ser precisament aquell que resa que «allò personal és polític», un lema la finalitat última del qual és la de desarticular la dicotomia públic/privat que tant de mal ha fet a les dones al llarg de la història. Per aquest motiu el gènere autobiogràfic ha estat fortament reivindicat per la teoria feminista, en tant que espai expressiu que dona cabuda a la veu del gènere femení i d'altres minories socioculturals.

per fills de desapareguts—, *Papá Iván* i *Encontrando a Víctor*, més que esbossar, com fan aquells, determinats nusos conceptuals vinculats a la consecució de la veritat, la justícia i la reparació dels crims d'Estat comesos durant la dictadura, duguin a terme un treball de sentida i profunda introspecció. Concebut des de l'emotivitat i la intimitat —i també des de la feminitat— aquests mig metratges es presenten, doncs, com exercicis que parteixen, es desenvolupen i culminen en un clar sentiment de dol de les seves respectives directores.

Per a comprendre l'intens grau d'emotivitat que entela els fotogrames d'aquestes dues pel·lícules, cal fer un petit incís i recordar que tant la directora de l'una com la de l'altra van perdre el seu pare quan eren nenes (María Inés Roqué tenia deu anys, Natalia Bruschtein encara no havia complert els dos) i que cap de les dues famílies va poder trobar el cos del desaparegut per a donar-li sepultura. També conegut com Iván o Lino, Juan Julio Roqué, fundador de les FAR a Córdoba i un dels màxims dirigents de Montoneros, va morir el 28 de maig de 1977, després que les Forces Armades disparessin contra la casa d'Haedo —situada a Morón, província de Buenos Aires— en la què en aquell moment residia. Per la seva banda, Víctor Bruschtein, militant del PRT, va desaparèixer el 19 de maig de 1977, després d'haver estat segrestat pels militars i després que les seves dues germanes i el seu pare fossin també víctimes mortals del terror totalitari.

Tant *Papá Iván* com *Encontrando a Víctor* estan realitzats per cineastes que es postulen com a transmissores de la història cultural i política de la qual provenen. No obstant això, aquesta transmissió no es produeix sota els paràmetres del que Bill Nichols defineix com a documental objectiu —propi de les modalitats expositiva i observacional (1997:72-73)— sinó que, contràriament, s'emmarca dintre de la tradició del "documental familiar". En efecte, les pel·lícules de Roqué i Bruschtein poden llegir-se com a recipients fílmics de la intimitat personal de les seves directores i de les seves famílies o, formulat d'una altra manera, com a treballs explícitament subjectius que es mouen al voltant d'una transmissió transgeneracional que no pot desvincular-se de la violència institucional ni del trauma. En aquest sentit, és lògic trobar en ells la participació de testimonis que, a més a més de recordar la trajectòria militant dels pares de les cineastes —com serien, fonamentalment, i en el cas de *Papá Iván*, el dels qui van ser companys de partit—, incideixin en el costat més humà i en la vida quotidiana i familiar d'ambdós revolucionaris. Tant la mare de Roqué com la de Bruschtein juguen en aquesta tasca rememorativa un paper fonamental, doncs serà a partir del seu relat que ambdues cineastes podran extreure la major quantitat d'aquests petits, però per a elles transcendents, detalls sobre la figura paterna. D'aquesta manera, els personatges femenins —el de la mare i, per descomptat, el de la filla— es converteixen en ambdues cintes en el centre de la narració o, dit d'una altra manera, en els disparadors per excel·lència de la cara més privada i íntima de la memòria i la postmemòria de la dictadura militar i els seus protagonistes.

Marcades per l'ombra d'una desaparició que, si bé va tenir lloc durant la infantesa, es segueix projectant en la seva vida quotidiana, tant Roqué com Bruschtein fan dels seus treballs narratives de dol que es debaten entre la filiació i el desarrelament —ja que es constitueixen com a recerca dels orígens i alhora com a distanciament dels mateixos. Òrfenes de pare, el jo que protagonitza els seus documentals va emmotllant-se i trobant el seu lloc en el món discursiu a partir de la biografia d'aquest altre que del què va heretar molt més que un cognom. És amb ell, sobretot, amb qui elles dialoguen, en una espècie de trobada fantasmal en la qual el protagonisme dels qui van sobreviure al terror totalitari i ara brinden el seu testimoni en sengles pel·lícules —mares, oncles, amics i companys de militància d'aquest gran absent que és el

pare— està en funció, fonamentalment, de la quantitat i qualitat de la informació que puguin aportar pel que fa a aquesta figura que elles veneren i al mateix temps qüestionen. D'aquesta manera, el pes argumental d'aquests films ja no recau en el mosaic d'històries de vida que els testimonis que allí participen puguin anar traçant amb el seu relat i les seves reflexions, o en la voluntat d'enfortir una lluita col·lectiva impulsada i desenvolupada des de la uniformitat dels organismes de drets humans, sinó que ara el nus gordià, és a dir, l'essència i el motor d'aquests treballs, se circumscriu en un perímetre més reduït, però no per això menys complex: aquell que posa en emotiva, i de vegades tibant, relació a la primera persona del singular amb la segona.

Aquest tu amb el qual proven de comunicar-se les dues joves realitzadores a *Papá Iván* i *Encontrando a Víctor* —el nom propi del qual està present en el títol mateix d'aquestes obres— va ser, com hem vist, desaparegut o brutalment assassinat per la sagnant repressió que l'última dictadura militar va perpetrar sobre tots aquells que van intentar oposar-s'hi. Privat, per tant, no només de la sepultura que contribuiria a tancar un dol eternament obert, sinó també de la paraula, aquest pare al què apel·len Roqué i Bruschtein recupera la veu al llarg del transcurs dels documentals. I ho fa a través de diferents maneres i heterogenis suports, que van de la crònica periodística al record que d'ells conserven aquells que van poder conèixer-los, passant per les fotografies familiars, les cartes o altres objectes de caràcter declaradament íntim i personal. I és precisament aquesta amalgama de fragments del passat a la qual ambdues òrfenes interpel·laran amb la tossuderia de qui duu tota la seva vida creixent entre interrogants de difícil o impossible resposta.

"Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso", es sincera Roqué en els últims minuts de la seva pel·lícula. "Más que buscarlo, quería saber por qué mi papá no salió de Argentina", escriu per la seva banda Bruschtein a l'inici d'*Encontrando a Víctor*, compartint així amb la seva compatriota la concepció de l'art cinematogràfic com a procés de recerca personal i d'autoconeixement. Amb sengles declaracions d'intencions ambdues van, per tant, més enllà de les dades que la memòria oficial i la memòria familiar els ha facilitat sobre els seus pares —és a dir, la seva posició dintre de la militància montonera, així com altres informacions sobre el seu caràcter, les seves aficions, la seva ideologia política o el seu grau de compromís pel què fa a la violència armada. Amb els seus respectius documentals, les dues joves cineastes volen descobrir, en última instància, les raons que expliquin la participació dels seus progenitors en una lluita que, en el seu cas, va suposar, d'una banda, trencar la unitat familiar i, per l'altra, i estretament relacionada amb la primera, empènyer-les a l'exili. Efectivament, un altre dels punts en comú entre *Papá Iván* i *Encontrando a Víctor* és que ambdós documentals estan signats per òrfenes de pare que, essent nenes, es van exiliar amb les seves mares a Mèxic, el país llatinoamericà que més argentins va acollir durant la dictadura. En aquest sentit, com a subjectes la major part de la infància i completa adolescència dels quals va transcórrer en un altre país, i, per tant, entre dues terres, la natal i la d'acollida, ostenten una identitat doblement problemàtica, doncs, privada de la figura paterna, es veu forçada, a més a més, a definir-se en els punts de juntura de dues cultures diferents. En aquests casos, doncs, la veu i el to que planegen en aquests documentals adquireixen un curiós accent "argenmex", un terme que es fa servir precisament per a designar als fills d'exiliats argentins que es van instal·lar a Mèxic fugint de la dictadura⁵.

5 Com la pròpia denominació indica, si alguna cosa caracteritza als "argenmex" és, justament, el fet d'haver-se format en un entorn en el qual la barreja cultural, inherent al fet de créixer en una família argentina instal·lada en l'estranger, es va convertir, durant els seus primers anys de vida, en quelcom absolutament normal i quotidià.

Per altra banda, al presentar-se també com a retrats familiars, tant *Papá Iván* com *Encontrando a Víctor* entrarien, de la mateixa manera que *M* i *Los Rubios*, dintre del que podríem definir com a documentals subjectius, doncs els seus directors, i com apunta Clara Kriger, “se definen como sujetos de la acción y como sujetos de la búsqueda” (2007:37). Així, i com encertadament subratlla Ana Amado referint-se als documentals anteriorment referits, aquests cineastes, i especialment les dues realitzadores que ocupen el nostre focus d’atenció, construeixen els seus treballs com homenatges que “se ocupan de desprogramar en el transcurso de la propia obra, cuando la desvían de su intención biográfica para dar cuenta del estado de su propia memoria” (2005: 115). El fet que facin ús d’algunes de les eines més comunes del documental testimonial —com serien l’entrevista o, en el cas de Roqué, la inclusió d’imatges d’arxiu de caràcter històric—, no comporta, tanmateix, l’exclusió d’altres estratègies narratives més personals —com són la incorporació d’una veu en off o d’una escriptura fortament lligada a la biografia de les autores— que subratllen aquest vincle filial trencat per una violenta i sobtada desaparició. Així, si bé Roqué i Bruschtein escolten amb atenció el relat que familiars i amics dels pares respectius els brinden sobre el periple vital que els va conduir a una mort violenta i precoç, aquestes filles-cineastes decideixen traduir aquesta llengua que generacionalment no els pertany a la seva pròpia, sustentada en la incertesa i la contradicció. “Siempre va a haber el reclamo egoísta e infantil por el abandono, por más que haya un ejercicio de conciencia sobre el porqué de su decisión”, reconeix Roqué en una entrevista publicada a *El Amante* (Ivachow, 2004: 23). “¿Y no es para nosotros más saludable tener a nuestros padres vivos que estar con otra familia y tener siempre un trauma porque nuestros padres prefirieron quedarse en la militancia que quedarse con los hijos?”, retreu Bruschtein a la seva mare a l’inici del documental.

Després de tot el què hem apuntat, és comprensible que, a diferència dels documentals que sobre la dictadura han produït fins a dia d’avui aquells que generacionalment van viure i van sofrir des de l’edat adulta els seus revessos, *Papá Iván* i *Encontrando a Víctor* vulguin indagar en qüestions que transcendeixen la recuperació i reivindicació de la militància revolucionària dels anys seixanta i setanta o la simple representació del terror totalitari i la violència estatal. Així, temes com el de la constitució de la identitat a partir d’una orfandat esdevinguda de manera precoç i brutal en la infància de les cineastes, o el de l’infaust i perenne treball de dol que d’ella es deriva, així com també el dels buits, versions i distorsions de la memòria pròpia i de l’aliena, s’entrellacen en aquestes dues pel·lícules, espècie de sepulcres cinematogràfics que destapen i amaguen les troballes i els fracassos d’una recerca incompleta: la d’un home que, abans que revolucionari, va ser per a Roqué i per a Bruschtein, sobretot, pare.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMADO, Ana. «Ceremonias secretas. Los vínculos familiares como tramas subjetivas de la historia», en *Telar. Revista digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, n.º. 2-3, (2005), pp. 14-21.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fund. Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, 2005.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard UP, 1997.

- IVACHOW, Liliana Laura. «Las formas de la memoria. Entrevista con María Inés Roqué», *El Amante*, n° 148 (2004), pp. 22-23.
- KRIGER, Clara. «La experiencia del documental subjetivo en Argentina», en MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007, pp. 33-49.
- LESAGE, Julia. «Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video», en WALDMAN, Diane; WALKER, Jane. *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 309-337.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- QUÍLEZ, Laia. «Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino», en RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 71-85.
- VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente. Guerra. Dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.