



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

Representaciones de la infancia y construcción familiar en
militancia: posmemoria en el cine documental autobiográfico
chileno y argentino

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Camila Bunster Danklefsen
Profesora guía: Alicia Salomone

Santiago de Chile
Octubre 2018

Representaciones de la infancia y construcción familiar en
militancia: posmemoria en el cine documental autobiográfico
chileno y argentino

Resumen

Esta investigación tiene como corpus cuatro documentales autobiográficos de Chile y Argentina; los documentales chilenos *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2009) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), y argentinos: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004). En estas obras se analizarán las estructuras familiares particulares que surgen en el contexto de la militancia política durante las dictaduras militares en Chile y Argentina entre las décadas de 1970 y 1990, vistas desde la perspectiva de quienes por esos años eran niños y hoy, en plena postdictadura, son adultos que toman distancia de las experiencias de sus padres y desarrollan una voz propia. Sus producciones hoy se consideran dentro de la categoría de “posmemoria”, término acuñado por Marianne Hirsch para referirse a los relatos de experiencias de los hijos de las víctimas del Holocausto, y que luego se ha hecho extensivo para las segundas generaciones afectadas por crímenes contra la humanidad. En esta tesis el concepto será abordado de forma crítica destacando la discusión que se da en la actualidad respecto de su pertinencia para referirse al terrorismo de estado del Cono Sur latinoamericano. Los trabajos de la segunda generación, como aquellos que se analizarán aquí, han tenido un importante desarrollo en la región durante los últimos veinte años y, dado que el soporte audiovisual ha sido uno de los privilegiados por los jóvenes realizadores, la tesis contempla un apartado dedicado a la importancia de las imágenes para la transmisión y la reelaboración de la historia y el potencial que tienen y han tenido para la modelación del recuerdo y de las opiniones públicas, y, por tanto, para la creación y mantención de una memoria nacional.

Dedicatoria

A mis padres, que por esfuerzo, talento y fortuna, vivieron para contarlo.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a la profesora Alicia Salomone, quien una vez más ha dedicado su tiempo, energía y conocimientos a guiarme en la realización de esta tesis, permitiéndome encontrarme en lo que es para mí un trabajo de importancia personal tanto como académica y que me significa un paso más en este camino de memoria que no pienso dejar.

Agradezco a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT, que me ha becado, y así, me ha permitido dedicarme al desarrollo de esta tesis exitosamente y al Proyecto Fondecyt 11800331 “Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones estético-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur, 1990-2017” de la profesora Alicia Salomone, del cual soy tesista.

Agradezco a la profesora Kemy Oyarzún por su solidaridad, sororidad, compañerismo y cariño. Agradezco a Tamara Vidaurrázaga por su ayuda, su generosidad y su amistad, y especialmente por el empuje, la iniciativa y la contagiosa pasión por la investigación en torno a esta segunda generación de la que formamos parte. Agradezco las reflexiones y lecturas con las que aportó en mi investigación, sus comentarios a esta tesis, y todos los espacios de los que me ha invitado a formar parte. Agradezco a la profesora Carla Peñaloza y a mi compañera Tamara Lagos por los intereses y la historia compartida. A Fabiola Bahamondes por su amistad y su compañía cada día. A Camila Gacitúa por su locura y su alegría.

Agradezco a mi familia que me hace ser quien soy. A mi hermano Christian por ser la mejor persona que conozco, a mi abuela que es la infancia, la lejanía y la añoranza, y a mis padres, César y Trine, que lucharon y luchan hasta hoy, incansablemente, todos los días, y que son el motivo para esta investigación, aunque no tengan idea.

Agradezco al amor de mi vida, que sin quererlo me ha enseñado las más tradicionales y más crudas formas que adoptan las pérdidas, alterando mi visión sobre las mías propias. Le agradezco el permitirme compartir las tristezas, destrucciones y reconstrucciones, las risas, el amor. Agradezco el orgullo que siente por mí y la confianza ciega que tiene en mis capacidades incluso cuando yo dudo de ellas. Agradezco la añoranza de los sueños y proyectos futuros juntos que me han presionado e impulsado a concluir este proceso para dar paso a los nuevos desafíos que vendrán. Agradezco a Sebastián y espero que comparta la satisfacción por la realización de este trabajo tanto como yo, pues éste es, como tantos otros, un logro colectivo.

Agradezco a la Sra. Ema, a don Juan Isami, a la Sra. Elba, a don Juan Piña, a Cristina, Daniela y Mario, a los presentes y a los ausentes, que cada uno en su momento me acogió y con paciencia y cariño me hizo parte de su familia.

Agradezco el amor, en cualquiera de sus dimensiones, de todos los mencionados en esta página, pues es lo que me moldea, me define, y hace todo esto posible.

Índice

Introducción	1
1. Capítulo 1: Postdictadura e imagen	12
2. Capítulo 2: Memoria y posmemoria: la discusión actual	49
3. Capítulo 3: Familia: Infancia, filiación, género y transmisión	71
3.1 Hijos	71
3.2 Familia	88
Conclusiones	111
Bibliografía	123
Anexos: Fichas y resumen de los documentales	127

Introducción

Esta investigación se inscribe en el marco de los estudios de posmemoria. Este término, acuñado por Marianne Hirsch para describir las producciones culturales a través de las cuales hijos de víctimas del Holocausto reflexionan sobre su infancia y la vida y (al menos en muchos casos) muerte de sus padres, ha sido adoptado por diversos autores para referirse de forma más amplia a la experiencia de miembros de esta segunda generación que vivieron contextos de represión en distintas partes del mundo, entre ellas el Cono Sur latinoamericano. Este uso de un concepto que fue pensado para un contexto histórico particular presenta distintas dificultades a la hora de ser trasladado a otros contextos que, si bien comparten algunas características fundamentales, no dejan de ser a la vez completamente distintos. Se trata, por supuesto, de un concepto relativamente nuevo que describe las experiencias de nuevos grupos de sujetos que décadas antes no habían sido considerados o no habían desarrollado una voz propia de su generación dentro de los estudios de memoria. Ante este nuevo escenario, diversos autores han hecho sus propias aproximaciones críticas al concepto de Hirsch, proponiendo nuevos matices o formas de llamar a las producciones culturales de carácter autobiográfico elaboradas por miembros de esta generación. Cabe destacar que en estos casos no se trata solo de la descripción de los padecimientos de vivir una infancia en dictadura (que sin duda han de ser muchos), sino de una experiencia caracterizada por pertenecer a una familia militante de izquierda. Es decir, no se trata solo de ser niño en dictadura, sino de ser “hijo de”, de pertenecer a través de lazos familiares a una cultura de oposición y resistencia.

Definir una generación no es tarea fácil, y en el caso de ésta, como quizás en todas, la heterogeneidad de experiencias es enorme. Si definimos a una generación de acuerdo a un criterio temporal, es decir, aislando a quienes nacieron dentro de cierto margen de años, y luego tomamos de ellos solo a quienes tuvieron la experiencia de tener padres militantes de izquierda, aún nos encontramos con una infinidad de historias de vida que si bien comparten muchas experiencias también difieren tremendamente entre sí. Así, podemos apreciar que dentro del campo de los estudios de posmemoria cuando se habla de los “hijos” o de la “segunda generación”, nos encontramos tanto con sujetos nacidos antes del inicio de las

dictaduras, que tienen recuerdos de los gobiernos democráticos anteriores e incluso de la participación de sus padres de ellos, y por lo tanto, recuerdos también de los golpes de estado y del inicio de las dictaduras y de los cambios que eso significó sobre sus vidas, como otros nacidos durante las dictaduras a quienes tocó su primera infancia en el contexto dictatorial, e incluso otros a quienes, nacidos hacia el fin de las dictaduras o ya en época de transición, tocó de igual forma experimentar las consecuencias del pasado traumático sobre sus vidas y sus familias. Incluso si pasamos más allá del año de nacimiento de estos sujetos, la heterogeneidad en las historias de vida también es tremenda: así, mientras que algunos, como niños ya tenían al menos una noción política formada y comprendían en algún nivel lo que el golpe de estado significaba, otros crecieron sin conocer otro orden posible, naturalizando así las prácticas represivas de las escuelas y los espacios públicos. Mientras que algunos conocían la militancia de los padres y entendían el carácter secreto de ésta, a otros les fue ocultado con la intención de protegerlos; mientras que algunos nacieron en el exilio y conocieron el país de origen y a sus familiares solo luego del retorno de la democracia, otros experimentaron también el desarraigo del abandono forzado de la patria y del mundo conocido. Mientras que unos tuvieron infancias clandestinas con identidades falsas y repetidos cambios de casa, a otros tocó conocer a sus padres o familiares solo a través de visitas a cárceles. En lo que a estructuras familiares respecta, que es lo que interesa a esta investigación, también las experiencias variaron mucho. Algunos padres lograron sobrevivir a pesar de su militancia y de los riesgos a los que se exponían, otros no corrieron tal suerte; mientras que unos tienen uno de sus padres asesinado o desaparecido, para otros fueron ambos; en el caso de otros, la verdadera identidad de los padres permanece oculta dado que fueron alejados de ellos, secuestrados como infantes; mientras que unos se criaron huyendo u ocultándose en familia, otros fueron dejados al cuidado de abuelos u otros familiares, o incluso formaron parte de organizaciones colectivas para el cuidado de los hijos de los militantes en otros países, como en el caso de la organización chilena MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) con el llamado “Proyecto Hogares” en Cuba, y el caso de la organización argentina Montoneros con la llamada “Guardería Montonera”. También es importante no olvidar que incluso una vez terminadas las dictaduras muchos de los militantes que habían participado en acciones de resistencia tuvieron que mantenerse en la

clandestinidad durante décadas o incluso hasta la actualidad por mantener aún causas judiciales pendientes, lo cual incluye a sus hijos, aunque más jóvenes, dentro de la generación afectada por los traumas dictatoriales y por las opciones políticas de los padres. Así, enumerar la cantidad de casos distintos que se dan dentro de lo que consideramos un mismo grupo, sería una larga tarea. Aquí hemos querido enumerar solo algunos para evidenciar lo heterogéneo que es el grupo que estudiamos y lo amplio que es el concepto que lo engloba. De tal forma, cuando hablamos de “segunda generación”, más que referirnos a aquellas personas nacidas entre cierta cantidad específica de años, hacemos referencia a un grupo de sujetos que, en su calidad de hijos de padres militantes de izquierda, vivieron una niñez particular y han visto afectada su vida personal por los compromisos políticos de sus padres y por la represión y los traumas de la dictadura. Así, difieren mucho entre sí sus infancias y también las reacciones que han tenido a ellas mientras crecían. Lo que comparten sin duda es tener estas experiencias dentro de un determinado contexto nacional en una época marcada por los estragos de la dictadura en distintos planos de la sociedad a la que en esta tesis llamaremos “postdictadura”. Daniela Jara, en su libro *Children and the Afterlife of State Violence. Memories of Dictatorship*, define este grupo del sujetos destacando que “they went through the transition when they saw a public change towards their family political identity and they have coped during the post-dictatorship with the afterlife of experiences of state violence. They all share the representation of their childhood memories as an important element to add to the state and collective memory-making.” (Jara, 2016, p. 19)

Hablamos así de un grupo que activamente ha reflexionado en torno a las experiencias de su pasado y ha elaborado su memoria en producciones culturales concretas que evidencian que las vidas de sus padres y, en algunos casos también su pérdida, y la infancia marcada por la represión dictatorial, no son hechos que han quedado en el pasado sino que están presentes en la actualidad, que acosan o al menos acompañan a los sujetos, y que son una raíz fundamental de su construcción identitaria. Daniela Jara indica que el concepto de la “segunda generación” apunta a dos elementos principales: “first, that of family position (being the son or daughter of someone who underwent an experience of state violence), and

second, the fact that reworking an experience, although ‘indirect’, is nevertheless crucial to identity and still a valid experience” (Jara, 2016, p. 12).

El concepto de identidad nos resulta fundamental puesto que en torno a él gira la hipótesis central de este trabajo que es que las producciones culturales o “trabajos de memoria” que aquí analizamos componen una búsqueda identitaria, en tanto el afán tanto de conocer a los padres ausentes o de entender las motivaciones que tuvieron para tomar las decisiones que tomaron, como la necesidad de hablar sobre la infancia que experimentaron estos sujetos, responden a una necesidad llenar vacíos internos y vacíos en el discurso, el diálogo, o la narración de la historia. Así, la acción de dar materialidad a la memoria, que en estos casos implica la realización de las obras del corpus, responde a una necesidad personal de cuestionamiento tanto hacia la generación de los padres como hacia sí mismos y una búsqueda de alguna forma de suplir una carencia. Romper silencios, quebrar tabúes, tener aquellas conversaciones familiares adeudadas desde hace décadas e intentar hilar y recomponer fragmentos de una historia rota por las consecuencias de la represión se vuelven así objetivos claros de estas obras. Para Laia Quílez, en las obras de posmemoria se lleva a cabo una triple tarea: “de denuncia ante la impunidad, de homenaje –pero también de confrontación y de distancia- hacia las víctimas y los supervivientes y, finalmente, de búsqueda identitaria de unos orígenes sesgados por el terror totalitario” (Quílez, 2014, pp. 72-73). Michael Pollak (2006) define el concepto de “identidad” como “el sentido de la imagen de sí, para sí y para los otros. Esto es, la imagen que una persona adquiere, relativa a sí misma, a lo largo de la vida, la imagen que ella construye y presenta a los otros y a sí misma, para creer en su propia representación, pero también, para ser percibida de la manera en que quiere ser vista por los demás.” (Pollak, 2006, p. 38). Según el autor, en el proceso de construcción identitaria hay tres elementos esenciales:

“La unidad física, o sea, el sentimiento de tener fronteras físicas, en el caso del cuerpo de la persona, o fronteras de pertenencia al grupo, en el caso de un colectivo; la continuidad en el tiempo, en el sentido físico de la palabra, pero también en el sentido moral y psicológico; finalmente el sentimiento de coherencia, o sea de que los diferentes elementos que forman un individuo están efectivamente unificados.” (Pollak, 2006, p. 38).

En cuanto a lo que esto significa en el contexto que nos interesa, para el autor “la memoria es un elemento constituyente del sentimiento de identidad, tanto individual como colectiva, en la medida en que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí” (Pollak, 2006, p. 38). Consideramos, las obras del corpus de esta tesis como testimonios, para lo cual coincidimos con Pollak en que el testimonio junto con hacer memoria sobre el pasado, incorpora necesariamente una reflexión sobre el sujeto mismo que testimonia, y es esto lo que lo hace una herramienta para la reconstrucción identitaria (Pollak, 2006, p. 13).

La segunda parte de nuestra hipótesis es que consideramos que esta búsqueda identitaria no solo se trata de una necesidad de reconstruir un aspecto de la identidad individual, sino, a la vez, de configurar una identidad colectiva que genere un sentimiento de pertenencia al grupo de hijos de miembros de la oposición o la resistencia a las dictaduras que vieron afectadas sus vidas por la represión estatal. Es decir, consideramos que, a pesar de la subjetividad de cada caso, el exponer estos testimonios en un soporte que se hace público significa en primer lugar una demanda por el lugar histórico que corresponde a esta generación dentro de los afectados por las dictaduras, pero también a un anhelo de encontrar eco en otras experiencias similares y poder sentirse parte de un colectivo. Proponemos así que, más allá de las diferencias personales de cada caso, puede considerarse a estos cuatro documentales como muestras de una memoria generacional que, tal como lo fueron las dictaduras, va más allá de las fronteras de cada país y se transforma en un fenómeno regional.

El corpus seleccionado para esta investigación intenta ser una muestra de la heterogeneidad que, según decíamos, caracteriza a esta generación, para lo cual se han seleccionado dos documentales chilenos y dos argentinos: *Mi vida con Carlos* (2009) de Germán Berger-Hertz y *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, respectivamente. En cuanto a la militancia de los padres, en el caso de las argentinas, ambas directoras son hijas de padres pertenecientes a la organización Montoneros, en el caso de Carri, ambos padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, mientras que en el de Roqué, solo su padre, Julio Roqué. En cuanto a los chilenos, en el caso de Aguiló ambos pertenecían al MIR, mientras que en el

caso de Berger-Hertz, su padre, Carlos Berger no tuvo una participación activa en la resistencia a la dictadura ya que fue apresado poco después del Golpe y enviado a prisión donde luego fue asesinado por la Caravana de la Muerte por ser militante del Partido Comunista y haber formado parte del gobierno de Salvador Allende. Respecto del destino que sufrieron sus padres, en el caso de Carri ambos se mantienen como desaparecidos hasta el día de hoy, mientras que el padre de Roqué fue asesinado en un enfrentamiento y el de Berger-Hertz fusilado, como indicábamos, y luego sus restos desaparecidos. En el caso de Aguiló, sus padres sobrevivieron. Por otra parte, mientras que Roqué y Berger-Hertz vivieron la violencia dictatorial a través de la ausencia de sus padres, Carri y Aguiló fueron víctimas directas de la represión dictatorial, siendo apresadas ambas por servicios de inteligencia del estado, la primera por un tiempo breve, mientras era interrogada en un auto, y permaneciendo secuestrada por dos semanas la segunda. En cuanto a los modelos familiares, a Berger-Hertz y Roqué les tocó ser criados solo por la madre luego del asesinato del padre, aunque en el caso de Roqué, el padre ya había dejado a la madre y a María Inés con anterioridad a su asesinato, al entrar a la clandestinidad, donde ya había encontrado una nueva pareja que compartía su opción política. Y mientras que Albertina Carri y sus dos hermanas fueron criadas por otros familiares luego de la desaparición de sus padres, Macarena Aguiló formó parte del Proyecto Hogares del MIR, una iniciativa implementada tras la llamada “Operación Retorno”, en la cual los militantes de la organización que se encontraban en el exilio fueron llamados a retornar a Chile para continuar la resistencia a la dictadura, para lo cual necesitaban dejar a sus hijos al cuidado de personas de confianza. A algunos militantes les fue designada la tarea de padres y madres sociales, y estuvieron a cargo de decenas de niños y niñas junto a quienes vivían en un edificio en La Habana. Por lo demás, veremos que estos documentales también presentan diferencias formales en sus formas, unas más conservadoras y otras más experimentales de utilizar el medio audiovisual; y además, las conclusiones a las que llegan y posturas que adoptan frente a las historias de sus padres difieren mucho entre sí. Por último, vale la pena destacar que dentro de los documentales autobiográficos de posmemoria, tanto *El edificio de los chilenos* como *Los rubios* son casos icónicos en sus respectivos países, y que, siendo mucho más habitual que este tipo de reflexiones sean presentadas por mujeres directoras, *Mi vida con Carlos* también presenta una diferencia en

este aspecto. En resumidas cuentas, nos encontramos con cuatro documentales que comparten suficientes elementos como para permitirnos sacar algunas conclusiones generales sobre los documentales autobiográficos de posmemoria, pero a la vez permiten representar la heterogeneidad de experiencias de la segunda generación y reflexionar sobre diversos aspectos y formas de interpretar y reelaborar estas experiencias.

Escogimos aquí el medio audiovisual porque con los avances tecnológicos nos parece que es el medio por excelencia que cada vez más privilegian las generaciones jóvenes. Si bien elaboraciones artísticas de posmemoria se han dado a través de distintos géneros literarios, la fotografía, el teatro, las performances, etc., durante las últimas décadas el campo audiovisual ha sido el medio a través del cual numerosos directores han hecho públicas sus reflexiones en torno a su historia. Películas de estas características tanto en Chile como Argentina han comenzado a circular con equipos de producción reducidos, con recursos limitados y gracias al esfuerzo de sus directores en algunos círculos menos masivos o más especializados y en algunos festivales de cine. Dentro de los documentales autobiográficos de posmemoria, además de los que aquí se estudian destacan: *(H) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger, *En algún lugar del cielo* (2003) de Alejandra Carmona, *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2005) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, *El telón de azúcar* (2005) de Camila Guzmán, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007) de Lorena Giachino, *M* (2007) de Nicolás Prividera, y *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi, a los cuales se suman también películas ficcionales tales como *La culpa es de Fidel* (2006) de Julie Gavras e *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila, entre otras. Esto sin considerar los títulos que aluden a la experiencia de la tercera generación, que también ha comenzado ya a plasmar sus propios testimonios como nietos en algunas producciones, pero cuya experiencia, por la extensión de este trabajo, no podremos considerar por ahora. Es de nuestra consideración también que el soporte que junto a las palabras tiene un apoyo visual y auditivo brinda mayores posibilidad de representación que la sola narración escrita, especialmente para estos casos en los cuales los horrores de la dictadura y los sufrimientos infantiles en ocasiones son tan extremos que conducen a una pérdida de sentido y una incapacidad de poner en palabras las experiencias límites. Así, el género del documental autobiográfico brinda una plataforma

en la cual es posible juntar por una parte hechos históricos específicos, y por otra, experiencias personales muy íntimas.

“En todas las prácticas vinculadas al concepto de la posmemoria las imágenes –sean de archivo o familiares- adquieren una importancia capital. (...) herramienta de recuerdo por excelencia para una generación que, además, quiere distanciarse del texto escrito y los relatos testimoniales de carácter más tradicional. (...) Lo visual, por lo tanto, adquiere en estas nuevas narrativas un protagonismo inusitado, al ser el medio más óptimo para que, (...) pasado y presente, memoria y olvido, vida y muerte, padres e hijos puedan dialogar y reconciliarse en una única superficie.” (Quílez, 2014, p. 67)

Michael Pollak indica que en Francia luego del Holocausto, “el film testimonial y documental se volvió un poderoso instrumento para las redistribuciones sucesivas de la memoria colectiva y, a través de la televisión, de la memoria nacional” (Pollak, 2006, p. 28). Según el autor, esto se debería a que, mientras los grandes hechos del pasado se hacen parte de una memoria oficial e institucional a través de monumentos, conmemoración de fechas importantes y a través de la exhibición de elementos recordatorios en museos y bibliotecas, la memoria individual opera de forma distinta. Según el autor, los recuerdos que los sujetos tienen de esos mismos sucesos o de esas épocas o contextos históricos o políticos, se inscriben en la memoria de modo sensorial. Así, si bien no siempre se recuerda cada fecha, la memoria mantiene recuerdos de olores, sonidos, colores, lo cual, como venimos diciendo, es especialmente significativo cuando los sucesos que se recuerdan se experimentaron a una edad en que racionalmente aún no se los logra comprender a cabalidad. Sobre estos elementos sensoriales inscritos en la memoria Pollak afirma: “Aunque sea técnicamente difícil o imposible captar todos esos recuerdos en objetos de memoria confeccionados hoy, el cine es el mejor soporte para hacerlo: de allí su papel creciente en la formación y reorganización, y por lo tanto en el encuadramiento, de la memoria. El cine se dirige no solo a las capacidades cognitivas, sino que capta las emociones” (Pollak, 2006, p. 28). Así, en estos documentales se abre un espacio amplio en el cual es posible hacer un relato histórico que a la vez incorpore autoficciones, imágenes poéticas, elementos simbólicos y una interpretación completamente subjetiva sin ninguna pretensión de convencer al espectador de la “veracidad” histórica del

relato y sin por eso perder la capacidad de presentar una reflexión seria sobre la política y la actualidad nacional. Para Milena Gallardo son los recursos propios del lenguaje poético los que hacen posible problematizar zonas de la memoria traumática a los que es difícil referirse desde otros lenguajes a los cuales se les tiende a exigir un mayor grado de verosimilitud. Dice Gallardo:

“A partir de la utilización, muchas veces experimental, de estos formatos que cruzan transversalmente géneros, lenguajes y referencias autobiográficas y socio-culturales, es posible aludir a las inquietudes de una generación que porta la cicatriz de una herida que en muchos casos no puede recordar, pues les ha sido transmitida de manera tangencial, a través de relatos familiares que han marcado su constitución como sujetos(as). (...) De este modo, se vuelve fundamental observar el trabajo que estos creadores despliegan con un lenguaje que, en su plasticidad y sinuosidad, les permite ingresar al relato ampliado de las memorias colectivas” (Gallardo, 2015, p. 221)

El primer capítulo de esta tesis aborda el objetivo específico de caracterizar el contexto en el que surgen las reflexiones de los miembros de la segunda generación y en el que son producidos los documentales del corpus desde una dimensión político-social y cultural. Para ello, inicia con una breve introducción al contexto histórico para luego profundizar en una reflexión, en primer lugar, en torno a la importancia que han tenido las imágenes, tanto las fotografías como las imágenes visuales simbólicas, en la construcción y mantención de la memoria en los contextos post traumáticos de las dictaduras latinoamericanas y el lugar protagónico que les han dado las agrupaciones de defensa de los derechos humanos en sus reivindicaciones por justicia y en sus recuerdos de sus familiares desaparecidos. En segundo lugar, analizamos las posibilidades que brinda el medio audiovisual y algunos recursos utilizados por los directores para reflexionar y representar sus experiencias, sus sentimientos, dolores y rabias, y también la particularidad de los recuerdos que se tienen desde niño, con sus dudas, vacíos, olvidos, y también sus esperanzas y anhelos.

El segundo capítulo tiene como objetivo adentrarse en la discusión en torno al concepto de la posmemoria, para lo cual nos referimos primero a algunas nociones elementales sobre la memoria, basándonos en la obra de Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la*

memoria (2002), y la noción de los marcos sociales de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs. Luego, presentamos la discusión en torno al concepto de Marianne Hirsch analizando algunas críticas y propuestas de otros autores como Beatriz Sarlo, Daniela Jara, Jordana Blejmar, Lisa DiGiovanni, Natalia Fortuny, Mariana Pérez, Cecilia Sosa y Milena Gallardo, entre otros.

Finalmente, el tercer capítulo analiza las nociones de familia, filiación, género y transmisión de la memoria familiar, reflexionando en torno a lo que significa no solo una infancia en dictadura sino el ser “hijo de”, las responsabilidades y los legados que los padres traspasan a sus hijos, los modelos de familia que la dictadura y la militancia ofrecieron a estos jóvenes y lo que aquello ha significado para ellos en los trabajos de memoria que hacen como adultos. El objetivo de este capítulo es estudiar las distintas circunstancias familiares a las que estuvieron expuestos los directores de los cuatro documentales del corpus, observando los modelos de familias en los que crecieron, las relaciones que establecieron a partir de ellos y la forma en la que esas condiciones han sido determinantes en su vida.

De esta forma, los documentales autobiográficos son tomados aquí como testimonios sobre los cuales buscamos sacar ciertas conclusiones sobre las experiencias de una generación que históricamente no ha sido considerada dentro de las víctimas directas de las dictaduras. Se trata de testimonios que, a través de una mezcla de formatos que van desde las entrevistas a las autoficciones, a través de la música e incluso el humor, se consolidan como obras artísticas e históricas que nos permiten un análisis de los alcances destructivos de la represión dictatorial y una nueva reflexión en torno al tema de quiénes son las víctimas “directas” o “indirectas” de las dictaduras, quiénes son las voces autorizadas para juzgar y dar testimonio y a quiénes se incluye dentro de las memorias oficiales. Nos preguntaremos, como lo hace Jelin,

“¿Quiénes encarnan la *verdadera* memoria? ¿Es condición necesaria haber sido víctima directa de la represión? ¿Pueden quienes no vivieron en carne propia una experiencia personal de represión participar del proceso histórico de construcción de una memoria colectiva? La propia definición de qué es ‘vivir en carne propia’ o ser ‘víctima directa’ es también parte del proceso histórico de construcción social del sentido” (Jelin, 2002, p.60).

Esta tesis responde a una necesidad personal como perteneciente a una segunda generación que busca entender las decisiones tomadas por la generación anterior para explicarse la historia y la identidad propia. Como dice Jelin, “La discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos.” (Jelin, 2002, p.3).

Personalmente considero que el golpe de estado y la dictadura han sido los sucesos más importantes de mi vida. Condicionaron todos los escenarios que hicieron posible mi existencia y determinaron mi personalidad, mi historia y mis relaciones. La mía es una familia política y el golpe lo sentimos todos los días de la vida. Carlos Gamerro, en su artículo “Remembering without memories” traducido del español por James Scorer, dice:

“Common sense tells us that protagonists, or witnesses, are in the best position to remember and tell history; but these young authors, who did not live through militancy and dictatorship and who have no personal memories of the period, were nonetheless formed by it and are made of the dictatorship. That is why they delve in such novel and potent fashion into an era they did not live through but in whose belly they were formed; they have every right to do what they want with it, because it fashioned them. Being mute is not a problem for them. They are not returning from the battlefield: they were born on it.” (Gamerro, 2013, p. 114)

Esta tesis se suma a la atención relativamente nueva que están teniendo las producciones culturales elaboradas por esta generación que solo tantos años después ha expuesto una voz propia y crítica; producciones que sin duda ofrecen un valioso material de análisis que brinda una nueva mirada sobre los horrores y las consecuencias que hasta hoy experimentamos de las dictaduras en el Cono Sur.

CAPÍTULO 1: POSTDICTADURA E IMAGEN

Las dictaduras que azotaron a varios países latinoamericanos entre las décadas de 1960 a 1990 aproximadamente deben ser entendidas dentro del contexto político mundial de aquella época y se explican como la respuesta imperialista, la violenta, sangrienta y devastadora respuesta de los defensores del capitalismo hegemónico frente al descontento social, a la revuelta y a la organización que permitieron al continente latinoamericano fijar el curso hacia sociedades más progresistas y de mayor justicia social, conquistando incluso algunos gobiernos de izquierda. La elección democrática de Salvador Allende en 1970 como presidente socialista de Chile fue un ícono reconocido internacionalmente como ilustrador de aquel proceso.

Claudia Gilman, en su libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, describe la “marea revolucionaria” de los años sesenta y setenta en Latinoamérica con orígenes en la revolución cubana y la vietnamita, y en los procesos de descolonización del Asia y África. Según la autora, la nomenclatura que se ha utilizado para referirse a este proceso varía, pero todos los estudios al respecto coinciden “más o menos implícitamente que las ideas, conceptos, acontecimientos, prácticas, discursos, etc., configuraron el perfil histórico particular del período en torno a la noción de cambio radical (costumbres, mentalidades, sexualidad, experiencias, regímenes políticos)” (Gilman, 2003, p. 39). Para Gilman, hoy vemos que la “revolución mundial” que se vaticinaba no tuvo lugar, pero lejos de pensar que las izquierdas de aquellos años se equivocaban, la autora propone que,

“¿No es posible pensar, por el contrario, que la sucesión de golpes militares y represiones brutales fue una respuesta imbuida de la misma convicción de que la revolución estaba por llegar (y que por lo tanto era necesario combatirla)? ¿Estaban errados los diagnósticos o las relaciones de fuerza se modificaron con el propósito de sofocar pulsiones revolucionarias existentes?” (Gilman, 2003, p. 53).

En Chile los años anteriores al golpe de estado estuvieron marcados por profundas reformas que proponían cambios estructurales en la sociedad chilena, tales como la reforma agraria y la nacionalización del cobre, además de los numerosos programas sociales del gobierno de Salvador Allende. Esto culminó en 1973 cuando la intervención estadounidense, apoyada por los sectores más derechistas y conservadores de la esfera política chilena e incluso siendo

facilitada por la división en algunos sectores de la izquierda, orquestó el golpe de estado y puso a Augusto Pinochet al mando de una de las épocas más oscuras de nuestro país.

En el caso de Argentina, la historiadora Marina Franco, en *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*, da cuenta del ambiente político de los años anteriores al golpe de estado de 1976 y brinda una clara visión sobre la sucesión de hechos y transformaciones sociales y políticas que provocaron la arremetida de la violencia dictatorial, caracterizando aquel hecho no como un suceso aislado del cual responsabilizar exclusivamente a las Fuerzas Armadas, sino como la culminación de un proceso, de una lógica político-represiva centrada en la eliminación de un enemigo interno delineado entre distintos actores. Para ello, Franco estructura su análisis a partir de los ejes de las prácticas estatales represivas y el estudio de la discursividad política y periodística dominante. Sobre el primer punto, Franco describe un estado de excepcionalidad jurídica provocado por políticas oficiales de carácter represivo y autoritario que se habrían vinculado con otras de carácter clandestino. El segundo eje, describe la creación y circulación de un discurso público sobre “el problema de la violencia”. Inicialmente, se trató de legitimar el uso de la violencia estatal, dejando cada vez más de lado a los sectores políticos más radicalizados a los cuales paulatinamente se condenó a la clandestinidad. Según Franco, a partir de ese punto, las prácticas represivas estatales se normalizaron y se fueron acumulando a través de los años hasta llegar a su violenta explosión en 1976.

Las dictaduras militares en el continente y particularmente en el Cono Sur, manteniendo por supuesto sus diferencias, coincidieron ampliamente en las formas de represión y de violación de Derechos Humanos, siendo la detención ilegal, la tortura, el asesinato y la desaparición, algunos de los mecanismos habituales utilizados por los agentes del terrorismo de estado. El “Informe Rettig”, elaborado en Chile, da cuenta de cerca de 3000 muertos y Detenidos Desaparecidos, mientras que el “Informe Nunca Más” (“Informe Sábado”), de Argentina, presenta cifras mucho mayores, que bordean las 30.000 desapariciones.

Tras el término oficial de las dictaduras, en Argentina en 1983 y en Chile en 1989, comenzaron los llamados años de “transición a la democracia”, o, más bien, de “postdictadura”, caracterizados por rupturas poco drásticas con modelos políticos y especialmente económicos

dictatoriales, por procesos judiciales insuficientes, leyes de “punto final” y por la clara puesta en evidencia de las consecuencias que los años de dictadura dejaron en todo ámbito de la sociedad. En términos judiciales, a pesar de los años transcurridos desde los llamados “retornos a la democracia”, difícilmente se podría decir que la justicia ha cumplido su rol a cabalidad, condenando a la totalidad de los culpables de crímenes de lesa humanidad, rastreando a las víctimas y modificando las leyes “para que nunca más”. Según Milena Gallardo, “La especificidad de la posmemoria en Chile está ligada a un escenario marcado por la insuficiencia del aparato jurídico e institucional para responder a las demandas vinculadas a las violaciones a los derechos humanos y por la estabilización y profundización del modelo neoliberal a partir de 1990” (Gallardo, 2015, p. 203). Recordemos que luego del plebiscito que en 1988 determinó el fin de la dictadura, Augusto Pinochet, en lugar de ser procesado por la justicia y castigado penalmente por sus crímenes contra la humanidad, mantuvo importantes cargos como Comandante en Jefe del Ejército y Senador vitalicio. En 1998 su detención en Londres gracias al juez español Baltazar Garzón marcó un hito, en tanto distintos gobiernos, como España, Alemania, Suiza, Francia y Bélgica, apoyados por distintas organizaciones de derechos humanos, tales como Amnistía Internacional, rechazaron su supuesta inmunidad diplomática y apoyaron públicamente las acusaciones en su contra. Algunos gobiernos incluso solicitaron su extradición para ser juzgado en otros países por crímenes cometidos contra sus ciudadanos, como el caso de España, Suiza y Francia. Si bien el gobierno de Chile a través de todo el proceso defendió la inmunidad diplomática de Pinochet como Senador de la república y presionó para su liberación y regreso a Chile, este hito tuvo gran importancia en cuanto dio una legitimidad internacional a las agrupaciones y sectores que exigían se procesara penalmente al dictador, abriéndose así también nuevas causas judiciales por violaciones a los derechos humanos dentro del país.

A este proceso que se vivió en Chile entre fines de la década de 1990 y los 2000 se le conoce como “estallido de la memoria” y ha correspondido a un progresivo destape de los crímenes de la dictadura, con una cantidad cada vez mayor de testimonios públicos, incluso de quienes participaron de la represión, además de la creación de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (conocida como Comisión Valech) en 2003, que emitió su informe en el cual cifraba sobre 40.000 víctimas de represión dictatorial y sobre 3.000 los asesinatos y

desapariciones. Esta Comisión fue creada durante el gobierno de Ricardo Lagos, quien, a su vez, fue el primer mandatario en pedir perdón a las víctimas a nombre del estado. Este estallido se vio intensificado con la conmemoración del aniversario número 30 del golpe de estado (y luego aún más en 2013 con el aniversario número 40), y dio lugar a nuevos debates y reflexiones en torno a lo acontecido y a sus consecuencias en la actualidad, tanto a nivel personal de sus víctimas, como a nivel nacional. Recordemos que hasta el día de hoy, la Constitución vigente sigue siendo aquella de 1980, con modificaciones aún muy insuficientes, y siguen en el escenario público los rostros y partidos políticos que apoyaron la dictadura. Entre ellos, el actual presidente Sebastián Piñera, uno de los políticos que en 1998 defendió con fervor a Augusto Pinochet tras su detención en Londres.

Por su parte, en la Argentina, una vez recuperada la democracia, en el año 1985 fueron condenados numerosos de los altos mandos militares, sin embargo, en 1986 el presidente Alfonsín, ante la presión de las Fuerzas Armadas, presentó la ley de Punto Final y, en 1987, la Ley de Obediencia Debida, consagrando una impunidad a los genocidas que se completó en 1989 y 1990 con los indultos otorgados por el presidente Carlos Menem. Estas acciones políticas se basaron y a la vez dieron mayor valor a la llamada teoría “de los dos demonios”, que pretendía establecer que la dictadura se trató de un enfrentamiento entre dos fuerzas de similar magnitud, por lo cual ambas partes habrían tenido compartida responsabilidad sobre lo ocurrido, y, por lo tanto, a ambas partes se debía juzgar de la misma forma. Según indica María Elena Stella (2010), estas medidas se tradujeron durante algunos años en una relativamente generalizada actitud entre la mayoría de los ciudadanos argentinos de “no querer saber” y un semi pasivo olvido. Sin embargo, hacia mediados de la década de los noventa, una serie de factores tales como la devastación que estaba ocasionando el modelo económico similar al que se había pretendido implementar durante la dictadura, sumado a algunos testimonios de colaboradores del régimen que salieron a la luz pública (como aquel del marino Adolfo Scilingo) y a la impunidad que habían logrado los genocidas, provocaron, según indica Stella, una nueva revisión del pasado y del presente que culminó en 1996, al conmemorarse el vigésimo aniversario del golpe militar, con un cambio de disposición frente al pasado. Ello permitió en cierta medida “sacudir la modorra de sectores indiferentes o ignorantes de la magnitud del horror padecido pocos años

atrás” (Stella, 2010, s/n) y, a partir de los 2000, una reapertura de juicios que devolvió a varios criminales de lesa humanidad a la prisión.

Las agrupaciones de Derechos Humanos, tales como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos en Chile, y las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y posteriormente la Agrupación H.I.J.O.S. en Argentina, con sus permanentes ejercicios de memoria y sus incansables demandas por justicia, han tenido un rol fundamental en los años de dictadura y postdictadura, tanto luchando contra el olvido y educando a la sociedad y a las nuevas generaciones respecto de las atrocidades cometidas no tanto tiempo atrás, como siendo los responsables de proveer a la justicia testimonios y materiales de gran valor en el esclarecimiento de aquellos crímenes.

En términos sociales, las dictaduras implicaron profundas transformaciones que cambiaron el curso de la vida pública, de las políticas nacionales y de la forma de relación entre los ciudadanos y con el estado. Como ya decíamos, las dictaduras fueron el espacio de recrudescimiento del modelo capitalista, introduciendo nuevos tratados comerciales a nivel internacional, nuevas relaciones de trabajo y nuevas herramientas, como las tarjetas de crédito, destinadas al endeudamiento de los consumidores. Mientras que en tiempos anteriores a los golpes militares los países latinoamericanos en su mayoría tenían gobiernos progresistas que pertenecían a frentes políticos de izquierdas y gozaban de una alta participación y empoderamiento ciudadano, el modelo económico junto al autoritarismo de las dictaduras creó sociedades de consumo, reemplazó al ciudadano por el consumidor, imponiendo políticas que beneficiaban a las grandes empresas transnacionales en contra de la población, aumentando así las brechas sociales e incrementando las cifras de pobreza, miseria y endeudamiento. El terror vivido durante los años de dictadura, unido a diversos factores como el uso de los medios en la manipulación de la opinión pública y en la instalación de un discurso hegemónico de desarticulación social, entre otros, tuvieron como consecuencia una cultura del miedo, una sociedad postdictatorial individualista en la que pocos alzaban la voz y en la que resultaba difícil la organización social. Los ciudadanos empoderados de los frentes populares quedaban desprotegidos frente a esta desarticulación social y a las leyes dictatoriales aún imperantes. El rol que el ciudadano consideraba suyo cambió drásticamente durante aquellos años, produciéndose un distanciamiento cada vez mayor entre la población y la esfera política y

aumentando la desconfianza de los ciudadanos hacia los partidos tradicionales. Como dice Elizabeth Jelin, en los años de postdictadura,

“Los países de la región enfrentan enormes dificultades en todos los campos: la vigencia de los derechos económicos y sociales es crecientemente restringida por el apego al mercado y a programas políticos de corte neoliberal; la violencia policial es permanente, sistemática y reiterativa; los derechos civiles más elementales están amenazados cotidianamente; las minorías enfrentan discriminaciones institucionales sistemáticas.” (Jelin, 2002, p.4)

Cabe destacar que al menos a partir del 2000, la postdictadura tanto chilena como argentina entró en lo que podría llamarse una nueva fase, en la cual esta desconfianza hacia la política tradicional que pareciera haberse ido acumulando desde el fin de las dictaduras da señales de haber colmado la paciencia de los ciudadanos, llegando a un punto de crisis y permitiendo en cierta medida una rearticulación social en torno a nuevas organizaciones y movimientos. Un ejemplo clave de este proceso fueron las protestas sociales en Argentina, en 2001, en que los ciudadanos, sin la dirección específica de algún partido político, protestaron a través de un “cacerolazo” contra las medidas impuestas por el presidente Fernando de la Rúa en respuesta a la debacle económica y humanitaria que el país venía sufriendo desde 1998. Estas medidas, sumadas a la violenta represión que se ejerció desde el gobierno hacia los manifestantes durante el mes de diciembre de 2001, culminaron en una crisis de legitimidad de los representantes e instituciones políticas que significó incluso la sucesión de cinco presidentes en un breve periodo, como consecuencia de las revueltas sociales que llevaron adelante la consigna “¡Que se vayan todos!”.

En el caso de Chile, en el año 2006 la llamada “revolución pingüina” sacó a la luz pública las primeras demandas organizadas y masivas de reformas de fondo al modelo de educación vigente desde la dictadura. El 2011 los movimientos estudiantiles de educación superior retomaron y expandieron algunas de las consignas que habían promovido los estudiantes secundarios años antes, logrando un movimiento de tal magnitud y apoyo social transversal que obligó a que se diera una discusión en torno a la “gratuidad” de la educación, o, más bien, a la educación como derecho y no como bien de consumo. El movimiento ejerció tal presión que consiguió incluso que algunos de sus representantes fuesen elegidos luego como parlamentarios y que algunos sectores debieran incorporar sus demandas en sus programas de gobierno,

logrando que durante el segundo período de presidencia de Michelle Bachelet, entre 2014 y 2018, se presentara una reforma educacional que alcanzó a dar gratuidad en educación superior a un alto porcentaje de jóvenes de sectores vulnerables antes del fin de su gobierno. Cabe aclarar que evidentemente en ambos países existieron desde el fin de las dictaduras demandas sociales, organizaciones y protestas, pero antes del 2000 no lograron el nivel de apoyo y convocatoria de los movimientos de los últimos años. Esta nueva capacidad de organización social renacida en las últimas décadas se expresa incluso en los acontecimientos de los últimos meses: en Argentina a través de las protestas masivas en contra de las reformas propuestas por Mauricio Macri, y en Chile con la aparición del Frente Amplio, una nueva fuerza política que agrupa a los distintos movimientos sociales no representados por los partidos políticos tradicionales y que a través de las últimas elecciones parlamentarias ha logrado acabar con la dinámica del duopolio político existente desde el retorno de la democracia.

A nivel personal, todos tenemos una historia de las dictaduras, pues no se trata solo de una historia nacional sino de una historia íntima. Las dictaduras, por su brutalidad, no pudieron dejar a nadie desafectado; incluso el pequeño porcentaje de la población que las apoyó, tiene de ellas recuerdos particulares. Querer olvidar, eso es otra cosa. Más allá de las grandes transformaciones a nivel político o económico, como las que hemos nombrado muy brevemente, las dictaduras implicaron una transformación de la vida cotidiana, desde la obligada admiración u homenaje a los símbolos patrios militares al interior de colegios y otras instituciones, hasta los toques de queda. En esta investigación, lo que interesa particularmente son las transformaciones de la cotidianidad de las familiares militantes. Tanto en Chile como Argentina, la militancia en dictadura era, por supuesto, un riesgo enorme que corría no solo el militante sino todos aquellos que lo rodeaban. Así, en muchos casos los militantes se vieron obligados a pasar a la clandestinidad o a salir al exilio, y en algunos casos fueron asesinados o desaparecidos. Se trata en este caso de una generación ideológicamente convencida, segura de estar trabajando para un futuro mejor, para un mundo mejor, para la llegada de un hombre nuevo. Hoy, a esta distancia, podemos pensar que sus juicios estaban equivocados, que cometieron errores, o que finalmente perdieron su batalla, pero no podemos decir que no tuvo sentido o que las vidas que se perdieron no fueron por nada menos que la causa más noble de todas.

La generación de quienes protagonizaron una época oscura para nuestra región aprendió a vivir en el miedo, en la censura, en el silencio, pero también en la resistencia. Avanzadas las dictaduras, las violaciones a los Derechos Humanos se hicieron cada vez más reconocidas: de forma oficial a nivel internacional y solo a través de la temible forma que toma el conocimiento de la causa propia al interior de las naciones del Cono Sur. Tanto durante las dictaduras como en el período postdictatorial, agrupaciones por la defensa de los Derechos Humanos se manifestaron notablemente, reclamando justicia por los crímenes cometidos. Paulatinamente, las figuras del asesinado, del torturado y especialmente del desaparecido se hicieron parte de la identidad latinoamericana. Según indica Claudia Feld, en este proceso la imagen tuvo un rol fundamental.

Una breve mirada histórica permite reconocer el valor que lo visual, las imágenes o símbolos, desde los jeroglíficos, pasando por el símbolo de la “V” de “Victoria” que muchos hacían con sus dedos durante la Segunda Guerra Mundial, hasta las imágenes de los medios y la publicidad, han tenido como indicadores culturales, como referentes dentro de una sociedad. La potencialidad comunicativa de las imágenes o los símbolos, diseñados para tener un impacto visual inmediato, radica en su capacidad para sintetizar o condensar grandes discursos o historias que por escrito tomarían tiempo y espacio para transmitir el mismo contenido. Coloquialmente decimos que “una imagen vale más que mil palabras” y es justamente a esta característica a la cual se hace referencia. En base a un cierto nivel de información que se asume que el espectador trae consigo previamente, las imágenes son capaces de evocar, a través de una sola escena, un universo de ideas relacionadas, por lo cual son el sustento principal de la publicidad y en muchos casos también de la propaganda política. Uno de los ejemplos más claros de esto fue el uso de determinados colores y símbolos que hizo el nazismo en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial para transmitir una imagen de grandeza. A pesar de que el valor comunicativo de algunos símbolos visuales en distintas dimensiones y en particular respecto de mensajes políticos puede ser rastreado a mucho tiempo atrás y sin duda es uno de los principales recursos en la actualidad, el ejemplo del Holocausto resulta especialmente útil no solo por la utilización de las imágenes como parte de una campaña política sino también porque, luego del fin de la Guerra, las fotografías de los prisioneros saliendo de los campos de concentración y el estado físico en el que se encontraban fue uno de los elementos que más fuertemente golpeó y conmovió a la

opinión pública. En este sentido, podríamos decir que la representación de los estragos de la represión nazi es uno de los precedentes más importantes al referirnos a la utilización de las imágenes como testimonios y como documentos de memoria.

En cuanto a la represión dictatorial en el Cono Sur, las imágenes fotográficas han jugado un papel fundamental en la transmisión de estas experiencias a las nuevas generaciones y han sido una importante herramienta para las agrupaciones de defensa de los Derechos Humanos, siendo un material invaluable para la conservación de la memoria. Claudia Feld en su artículo “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”, indica que las imágenes han sido centrales en la denuncia de las desapariciones, puesto que la desaparición es un “acto por definición de sustracción de imagen” (Feld, 2010, p. 2). Así mismo, indica la investigadora que la exhibición de imágenes de los desaparecidos cumple la función de aseverar su existencia, su presencia en el mundo que una vez fue y hoy ya no es. La labor de los agentes de la dictadura no paraba solo en la desaparición física de los cuerpos de quienes secuestraban, sino que además se intentaba desaparecer también su ausencia, borrar sus fotos o eliminarlos de los registros públicos. Que no fueran personas que ya no estaban, sino que nunca hubiesen estado. A este esfuerzo de ocultar o al menos intentar ignorar las desapariciones, se oponen las imágenes. Feld indica que las fotografías “traen al presente las huellas de lo sucedido” y, en este contexto, cita a Barthes, diciendo que “nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (Barthes citado en Feld, 2010, p. 2).

Natalia Fortuny, en su artículo “Glances in the landscape: photography and memory in the work of Guadalupe Gaona” afirma que la segunda generación construye sus demandas y ficciones a través de materiales visuales para exponer las ausencias familiares. Entre estos materiales, la fotografía sería el medio paradigmático para mostrar a los que no están. Dice Fortuny: “The photographs of the sons and daughters are also placed in an ambiguous and rich sphere, between the public and the private, among that which is artistic and popular.” (Fortuny, 2013, p. 101)

Estas imágenes, al contrario de las imágenes de los campos de concentración nazis a las cuales hacíamos referencia antes, no muestran la muerte, sino la historia y la vida que antecedió

al horror. Las imágenes usadas por las agrupaciones de familiares de víctimas de las dictaduras son usualmente antiguas fotos de carnet, fotos que no muestran a un desaparecido, sino a una persona real, cuya presencia es lo que está ausente, trayendo a la existencia algo que de otra forma no tendría rastro. Inicialmente estas imágenes provenían de los registros de identidad del estado o bien de distintos tipos de credenciales de trabajo, de bibliotecas o clubes. Las fotografías de los rostros de los desaparecidos salieron del espacio de lo privado, se volcaron al espacio público en las manos de sus familiares, quienes las utilizaron como herramientas de búsqueda en los distintos lugares a los cuales acudían demandando información, mostrando esas fotografías con la esperanza de que alguien las reconociera.

“Una vez que esas imágenes fueron elegidas en el espacio privado para ser usadas como herramientas de búsqueda y denuncia de la desaparición de personas, pasaron a conformar diversos acervos en el contexto nacional e internacional. Dejaron, de esta forma, de pertenecer a la familia del desaparecido para conformar un corpus ‘de todos’ los que denuncian o se preocupan en torno al problema de la desaparición.” (Da Silva Catela, 2011, p. 7)

Estas fotografías de las caras de frente y de cerca tenían por objetivo dar testimonio de la existencia de los sujetos y de su identidad para poder ser reconocidos o, al menos, ser ingresados en los documentos oficiales, listas e informes de personas desaparecidas.

Las imágenes que utiliza la segunda generación para recordar a sus padres ausentes, por el contrario, no persiguen ya ese objetivo de conocer los detalles de su destino, sino más bien de conocer quiénes fueron en vida, reivindicando el derecho de acceder a su genealogía. Así, indica Da Silva Catela que existe una diferencia generacional a la hora de mostrar fotografías de los desaparecidos. Según la autora, los hijos siempre que pueden tienden a exhibir imágenes de sus padres en situaciones cotidianas, junto a sus familias, y especialmente con sus hijos en brazos. Preferentemente se trata de fotografías a color, distintas de las que se llevan a la marchas. Según dice Catela, “esto marca, de alguna manera, no tanto la necesidad de testimonio y certificación de las fotos carnet, más usadas por la generación de las madres de los desaparecidos, sino la necesidad de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único” (Da Silva Catela, 2011, p. 13)

Es así que la imagen ha tenido para esta parte de la historia de nuestra región, un valor especial: si bien no podemos ver el acto de la tortura, podemos acceder a imágenes de los campos de concentración, podemos visitar aquellos antiguos centros de detención que en democracia han sido preservados como sitios de memoria, podemos conocer los espacios en los que esos cuerpos estuvieron, las dimensiones a las cuales estuvieron confinados y con qué herramientas fueron torturados. Acompañado de los testimonios de los sobrevivientes, son esas imágenes las que nos permiten transportarnos al lugar en que estuvo el otro o la otra.

Si bien nunca podremos conocer horror en toda su magnitud, como quienes fueron víctimas directas de la represión, la imagen otorga veracidad al relato y nos permite aproximarnos a él a través de uno más de nuestros sentidos, brindando un soporte a nuestra imaginación de los hechos. Cuando se trata de horrores tan profundos, tan inhumanos, la historia se vuelve difícil de creer y los eventos se tornan literalmente “inimaginables”. Por ello, por supuesto, es importante, como lo hace Feld, destacar la labor de construcción de memoria que han hecho de forma consciente y consistente, algunos actores sociales en base a dichas imágenes. Dice Feld: “A partir de la acción de mostrar esas fotos en público y de acompañarlas con relatos testimoniales sobre la desaparición, esas imágenes fueron cobrando un valor de verdad. Una verdad que no derivaba precisamente del referente fotográfico, sino de la legitimidad de los actores que se hicieron cargo de ellas (...) y del valor simbólico de los lugares donde se las exhibía” (Feld, 2010, p. 4). Las imágenes de los desaparecidos prohíben fingir que nunca existieron y la ausencia de su imagen en la actualidad es la que acusa el crimen de su desaparición. En el caso de los detenidos desaparecidos, podemos decir incluso que no se trata solo de cada uno de ellos, con sus nombres, rostros e historias particulares, sino también, como dice Feld, de la creación de “una imagen pública de la desaparición”. Según indica Ludmila da Silva Catela, “las fotografías de los desaparecidos y su utilización en diversas esferas constituyen una de las principales formas de representación de la desaparición. No sólo han logrado representarla, sino que en la misma acción han creado un fuerte referente icónico para la denuncia, tanto en el contexto nacional como internacional.” (Da Silva Catela, 2011, p. 1). Concluye da Silva Catela que la imagen se va transformando a partir de los elementos que se le van agregando y los contextos en los que se la utiliza. Así, si inicialmente se trataba solo de la foto de identificación de un ciudadano, sacada de un documento público, a medida que se fue

construyendo la noción del desaparecido, su valor simbólico y judicial fue aumentando y se le fueron asociando determinados acontecimientos, fechas y procesos judiciales (Da Silva Catela, 2011, p. 8). También en Chile podríamos decir que las fotos de los desaparecidos, junto a las de sus familiares marchando con sus carteles o con las fotografías de los ausentes prendidas a la ropa, constituyen una fuerte imagen simbólica de la familia doliente que se ha vuelto representativa de los movimientos por la justicia y la memoria.

“La fotografía de los desaparecidos y de los sobrevivientes de los CCD, en sus usos privados o públicos, lucha de manera simbólica contra el olvido del pasado. Esos rostros le recuerdan a la comunidad imaginada de la Nación, que esas desapariciones y la tortura, fueron posibles dentro de sus fronteras. Interpelan, desde el cuerpo de una madre o expuestas en una sala, en la casa de una pequeña comunidad, en un centro cultural urbano o en un archivo de la memoria, sobre la posibilidad de que esta experiencia vuelva a repetirse. El registro fotográfico no deja de ser una búsqueda casi desesperada del mantenimiento del lazo social que une a esos desaparecidos con los que están vivos y evoca continuamente la pregunta ‘¿cómo fue posible?’. Por otro lado, que las imágenes de los jóvenes, congeladas en el tiempo, sean usadas luego de treinta años desde su desaparición, es una especie de pacto de mantenimiento de lo social, una evocación constante del momento y la forma extrema de su deceso.” (Da Silva Catela, 2011, p. 23)

Da Silva Catela estudia cuatro escenas en las cuales se utilizan fotografías de los desaparecidos: el ámbito privado de la casa; el ámbito público de la calle y las protestas; el uso de esas fotografías en la creación de nuevos soportes como muestras, folletos, listas de desaparecidos y otros recursos emanados de las políticas estatales de memoria; y finalmente la autora menciona brevemente las fotografías policiales tomadas dentro de los centros de detención que servían como medio de represión y control, a las cuales también se refería Feld. Para esta investigación, lo que interesa es el uso que se hace de la imagen de los desaparecidos por parte de los familiares, ya sea como medio de denuncia, en el caso de la primera generación, o como herramienta para conocer y relacionarse con los padres, en el caso de la segunda, según veremos más adelante. Por esta razón, en adelante solo nos concentraremos en los primeros dos escenarios trabajados por Da Silva Catela, pues consideramos que especialmente las fotografías tomadas por policías y militares, si bien han tenido, como decíamos, gran importancia como herramienta de las agrupaciones de defensa de los derechos humanos a la hora de hacer públicos

los crímenes de la dictadura, responden a una lógica diferente, requieren de un tratamiento distinto y no resultan pertinentes en esta investigación.

En cuanto al traslado desde las imágenes a las imágenes en movimiento que suponen los soportes audiovisuales, el primer acercamiento habría tenido lugar con la televisión. La misma Claudia Feld, en “Memoria y televisión: una relación compleja”, relata la forma en que en Argentina se produjo una transformación desde las voces críticas que consideraban que la transmisión televisiva del juicio a ex comandantes en 1985 significaba una banalización del tema, hasta el hecho de que diez años después “la televisión abierta se transformó en un espacio fundamental para la evocación de la represión dictatorial en la Argentina” (Feld, 2004, s/n). En Chile, durante la conmemoración de los 40 años del golpe de estado en 2013, los medios de comunicación y, particularmente, la televisión abierta, se volvieron un canal de difusión importante para una considerable cantidad de series y documentales en torno al tema, tales como “Los 80”, “Las imágenes prohibidas”, “Los archivos del Cardenal” y “Los ecos del desierto”¹.

Vale la pena destacar que, si bien, como decíamos, el valor de archivo de las imágenes y también de algunas grabaciones para la difusión de información y como herramienta de las agrupaciones de defensa de los derechos humanos ha sido enorme, no se agota en ello. Lo que a esta investigación interesa es el uso de las imágenes, y particularmente de las grabaciones, en el formato de los documentales autobiográficos, que, en los cuatro casos que estudiamos, se caracterizan por sumarle un componente artístico al material histórico de archivo. Las reflexiones de los hijos han aflorado a través de los últimos años movidas por impulsos que dejan ver claramente necesidades personales profundas, cuestionamientos identitarios y dolorosos resentimientos. Salomone y Gallardo hablan de la importancia del ámbito social para las posibilidades de una recuperación y rearticulación identitaria a partir de contextos traumáticos (resiliencia), en la medida en que en este marco se pueden dar o no las condiciones que propicien

¹ Según indica María Elena Stella, en Argentina ya en la década de los 90 se había producido lo que se llama un “boom del documental”: “Entre ‘escraches’, piquetes, cortes de ruta y cacerolazos, resurgió el documental con el fuerte impulso de autores nuevos, que se sumaron a los realizadores ya reconocidos. Entre los principales documentalistas del período, mencionamos al ya veterano director, Fernando Pino Solanas (Memorias del saqueo, 2001 - 2003), Miguel Rodríguez Arias (El Nuremberg argentino, 2002-2003), David Blaustein (Cazadores de utopías, 1995; Botín de guerra, 1999), María Inés Roqué (Papa Iván, 2000), Albertina Carri, (Los rubios, 2003). Otros ejemplos son Sheila Pérez Giménez, Ramiro y Nahuel García (El tren blanco, 2003), Fernando Krichman (Diablo, familia y propiedad, 1999), Pablo Milstein y Norberto Ludin (Sol de Noche, 2002), Gustavo Gordillo (Operación Walsh, 2000), Mariana Arruti (Trelew, 2002)” (Stella, 2010, s/n).

las reflexiones y diálogos que permitan esa recuperación. “En lo que refiere a esta circulación social de discursos, el papel que le cabe al arte es crucial, dado que constituye un espacio de experimentación estética que, al mismo tiempo, propone resignificaciones éticas, políticas e ideológicas sobre los acontecimientos vividos y los contextos que los hicieron posibles” (Salomone y Gallardo, 2017, p. 195).

Si miramos el campo de la posmemoria podemos apreciar cómo estas reflexiones comúnmente surgen a través de soportes artísticos, en canciones, novelas, poesía, fotografía, películas, o también a través de vías como la investigación académica. El vínculo entre el arte y la política bien sabemos que no es nuevo. El arte siempre ha tenido un importante rol político. En todos los contextos de autoritarismo o guerras, artistas de diversa índole han puesto su talento al servicio de su postura política, y el caso latinoamericano no ha sido la excepción. Durante las dictaduras, al interior de los países (con las dificultades que ello suponía por la censura, la persecución y el miedo) y especialmente desde el exilio, los artistas se movilizaron y fueron una importante voz de la resistencia y de las organizaciones de solidaridad internacional, convirtiéndose algunos poemas o canciones en íconos de la lucha contra las dictaduras, aspecto que se mantuvo y se diversificó en los años de democracia.

Resulta interesante apreciar de qué modo el cambio generacional implica muchas veces también un cambio en el soporte de los testimonios. Así, mientras que, como decíamos antes, la generación de padres, los protagonistas directos del escenario dictatorial, hacían uso fundamentalmente de fotografías y de testimonios narrados (ya sea en registros oficiales o literarios) para reivindicar sus luchas y sus demandas de justicia, y crear y defender una memoria colectiva, existe también una generación de hijos que durante las últimas décadas se ha valido del soporte audiovisual de los films para representar sus propias vivencias. Quizás la conciencia militante o la relación directa y cercana con los hechos relatados por la generación de los padres, podría hacer de sus testimonios una entrega más frontal, sin la mediación de otro soporte, mientras que en el caso de sus hijos, la particularidad de sus recuerdos y de su relación con lo acontecido, haría necesaria quizás una cierta distancia que las producciones artísticas permitirían.

La preferencia por el soporte audiovisual por parte de los hijos se debería, en primer lugar, a que, como dice Ana Amado, “Ellos forman parte de una generación que en la cultura actual privilegia expresarse desde lenguajes artísticos –videos, música, pintura, diseño gráfico, animación, fotografía, teatro- y utiliza las imágenes como herramientas insustituibles” (Amado, 2005, p. 224). En la misma línea, para Laia Quílez la resignificación que los hijos hacen de las imágenes que les son heredadas ya sea al interior de la familia o a través del espacio público y los medios de comunicación, responde justamente al hecho de que ellos han nacido en una cultura que privilegia la expresión audiovisual. “Consumidores naturales y asiduos de televisión, cómics y cine, no es extraño que la mayor parte de estos jóvenes recurra a las imágenes como instrumento para vehicular no solo su voluntad de conocer el pasado y vincularse a él en tanto que raíz y origen, sino también para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente” (Quílez, 2014, p. 67).

Por otra parte, los productos culturales elaborados por miembros de la generación de hijos presentan un giro hacia la subjetividad respecto de las producciones culturales de sus antecesores (según veremos en mayor profundidad en el siguiente capítulo), para lo cual se sirven, según indica Quílez (2007), de los recursos estéticos propiamente posmodernos del pastiche, la hibridación genérica, la autoficción y la discontinuidad narrativa. En este sentido, si un documental autobiográfico intenta representar algo que se vivenció durante la niñez, en ocasiones antes de que el lenguaje hablado y especialmente el escrito fueran los preferidos, tampoco cuesta imaginar que el lenguaje audiovisual pueda brindar la mejor herramienta para traer al presente aquellos recuerdos que están inscritos en la memoria como sonidos, colores, imágenes, etc.

Una de las obras que más experimenta con las posibilidades de representación y autorrepresentación del documental es *Los rubios*. Hija de Roberto Carri y Ana María Caruso, la reconocida cineasta argentina, Albertina Carri, pone en uso estrategias muy originales en la búsqueda de retratar justamente los matices propios de la posmemoria, tanto así que la interpretación de algunos críticos de ello ha llevado a que se tilde su obra de banalización o despolitización de la memoria, como veremos en el siguiente capítulo. Esto se debe a que el documental presenta, por ejemplo, la escena del secuestro de sus padres a través del uso de los “play mobiles”, figuritas que muestran la desaparición de sus padres como si fueran abducidos

por una nave espacial. Sin embargo, estos recursos no son exclusivos de *Los rubios*. También en *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló se utilizan dibujos de Gerardo, uno de los “hermanos sociales” de la directora, para representar el modo en que ellos vivieron la llegada y la vida en el Proyecto Hogares y su posterior derrumbe. Podemos apreciar recursos similares incluso en una producción ficcional, como *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2011), en la cual igualmente aparece un componente autobiográfico revelado en la dedicatoria final, “Dedicado a la memoria de mi madre Sara E. Zermoglio Detenida Desaparecida el 13 de octubre de 1979”, y que permite considerarla dentro de las producciones de posmemoria. En esta película, que como bien lo dice el título, se relata la experiencia de un niño de padres montoneros en clandestinidad, algunas de cuyas secuencias más terribles son representadas con dibujos mientras que el resto de la actuación no tiene esos filtros.

Como veremos en el siguiente capítulo, estos recursos responden a lo que Jordana Blejmar llama “playful memory”, una aproximación desacralizada y no solemne al pasado traumático a través del uso de juegos y juguetes de niños, canciones infantiles, humor, referencias a la cultura pop, e íconos de la infancia. Para la autora, el uso de estos recursos logra transmitir la experiencia de la dictadura de un modo en que los monumentos y testimonios tradicionales no lo han logrado y tiene el mérito de trasladar el foco de la atención desde los adultos a los niños para mostrarnos que los hijos no son solo testigos secundarios de la violencia dictatorial, sino víctimas de primera mano, tal como sus padres.

Según Jordana Blejmar esta nueva forma de hacer memoria a través de recursos lúdicos es lo que producciones como *Los rubios* tendrían en común con organizaciones como H.I.J.O.S. Este aspecto performático se hace notar en actos como los escraches, en los que las demandas de justicia y la exposición tanto de criminales y colaboradores de las dictaduras como de los lugares que sirvieron de centros de detención y tortura se hacen mediante la música y el arte callejero o circense, con flyers, dibujos y pancartas, corpóreos, títeres gigantes y máscaras, en un ambiente satírico, teatral y, en ocasiones incluso carnavalesco, pero no por eso de menor peso político. Diana Taylor narra su experiencia al participar de un escrache de la siguiente forma:

“El trauma era palpable, el poder de la emoción contagioso, y el sentido de empoderamiento político energizante. Incluso yo, una extranjera con poca relación inmediata con el contexto, sentí renovadas las esperanzas y la

determinación. Había retornado a Argentina con un sentido de pérdida –las Madres estaban envejeciendo-. Aunque continuaban su caminata semanal alrededor de la Plaza de Mayo, yo me preguntaba cómo los movimientos de Derechos Humanos iban a sobrevivir a su defunción. Pero ahí estaban los H.I.J.O.S., jóvenes, alegres y decididos a llevar adelante la performática protesta” (Taylor, 2015, p. 242).

Según indica Natalia Fortuny, esta manera de protestar da la impresión de estar más ligada a la alegría y a la celebración que a la melancolía o la tristeza. Cabe mencionar que si bien podemos reconocer el uso de elementos humorísticos en varias de las producciones de sujetos de la segunda generación, dentro de esta esfera también existen distinciones en cuanto al tono o a los recursos utilizados en cada caso. Así, mientras que en algunas obras podemos ver la celebración y la risa de forma más patente, en otras, como en la de Albertina Carri, el humor se aprecia a través del tono irónico e incluso sarcástico en varias de las escenas de la película e incluso el uso de las pelucas y del nombre del documental, como veremos más adelante. Por lo demás, la implementación de estos recursos no quita el carácter melancólico o nostálgico de la narración, como podemos apreciar también en las escenas animadas de *El edificio de los chilenos*, en las cuales, si bien a través de dibujos y animación, lo que se está representando es, por ejemplo, el derrumbe del Proyecto Hogares y el desamparo al que se vieron enfrentados los niños.

Cecilia Sosa considera la presencia del humor en el acto de hacer memoria como una de las innovaciones de la segunda generación. En su artículo “Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina”, la autora entrevista a miembros de la Agrupación H.I.J.O.S. que explican que la muerte y la ausencia de los seres queridos entre ellos es constante razón para chistes y burlas, como una suerte de aproximación tragicómica a la desaparición de sus padres. Según Sosa, “something that would not be perceived as comical taken in isolation functioned within the group as a form of reworking memory and also as the reversal of previous experiences of injury” (Sosa, 2013, p. 78), y más adelante continúa:

“For HIJOS’s members, humour worked as a way of coping with the everyday effects of loss, enabling the descendants to negotiate the haunting presence of their absent parents at the same time that it reinvigorated a broken family

romance with new hopes and desires. In those early days, this non-normative sense of humour was animated by a restrictive idea of ‘us’. As became clear during my fieldwork, the descendants were the only ones allowed to laugh about their orphaned condition. In this way, humour encouraged certain feelings of possession and exclusivity among those who shared in trauma.” (Sosa, 2013, p. 78)

Para Sosa, este hecho reproduciría una lógica interna de “privilegio”, en la cual, dice ella, “porque sufrimos tenemos derecho a reírnos”, como una regla implícita en las relaciones al interior del grupo y con quienes no forman parte de él. En este aspecto, Sosa llega a una primera conclusión: “In some oblique way, humour confirmed the ‘privilege’ of the victims; it delineated a peculiar form of community elitism among the descendants.” (Sosa, 2013, p. 28). Sin embargo, la misma autora indica que si bien esto operó de esta forma durante los 90, cuando se creó la Agrupación H.I.J.O.S., desde 2010 habría un nuevo desarrollo en que el humor habría servido para crear redes más allá de los lazos sanguíneos y para acercar la memoria de la segunda generación a un sector social más amplio.

Cabe destacar, como lo hace Diana Taylor, que el aspecto performático de actos como los escraches, tiene sus raíces en Argentina en las acciones que aún durante la dictadura llevaban a cabo las Madres y Abuelas en Plaza de Mayo. Un ejemplo de ello es el uso de las fotografías, como decíamos anteriormente, mientras que ellas las colgaban de sus cuerpos, inicialmente para llamar la atención de la gente a través del vínculo familiar roto y acusar la desaparición de sus familiares, los hijos han desplazado el foco de atención pero sin dejar de utilizar el recurso fotográfico en sus acciones. De esta forma, para Taylor, al llevar las fotos de identidad en sus manifestaciones, los H.I.J.O.S. las remobilizan en dos sentidos: apuntando a la continuidad de una práctica representacional que “cita” a las Madres en cuanto a su uso performático y rescatando también su uso archivístico (Taylor, 2015, p. 269). Para Taylor, “Las fotografías, según lo entiendo, sirven en cierto sentido como un marcador de posición, como vía para asegurar el lugar de los desaparecidos en la cadena genealógica. Ellos se aseguran de que los desaparecidos no sean olvidados ni subrogados, de que nadie tome su lugar” (Taylor, 2015, p. 269). Destaca también la autora que, al menos en la Argentina, las fotos de identidad han jugado un papel central no solo en la labor de las agrupaciones de defensa de los derechos humanos sino también de las estrategias de las Fuerzas Armadas. Así cuando los llamados “subversivos” eran

secuestrados y luego desaparecidos, los militares hacían desaparecer también sus fotografías de los archivos oficiales, como una forma de negar que su existencia alguna vez hubiera tenido lugar, y negando así también el crimen de su desaparición. Por otra parte, luego del fin de las dictaduras, cuando comenzaron los procesos judiciales contra quienes cometieron crímenes contra la humanidad, los militares también destruyeron sus propias fotografías, revelando el peso y la credibilidad que se da a estas evidencias. Posteriormente, frente a la ausencia de fotografías actuales de los perpetradores, los H.I.J.O.S. han asumido la tarea de seguirlos y fotografiarlos para compensar el material destruido.

Indica también Taylor que algunas de las diferencias entre los actos de memoria de las Madres y Abuelas y las de H.I.J.O.S. tienen que ver con las distintas posibilidades que brindan los contextos políticos. Así, mientras que para las Madres y Abuelas adentrarse en algunos barrios de Buenos Aires hubiera sido una misión suicida durante la dictadura, por lo que debían ubicarse en espacios centrales y públicos de mucha visibilidad, como lo es la Plaza de Mayo, los H.I.J.O.S. pueden llevar sus escraches a las puertas de los que fueron centros de tortura sin el miedo de la represión dictatorial. Asimismo, dado que H.I.J.O.S. entró en la escena pública más de una década después del retorno de la democracia, también les fue posible adquirir una actitud más directamente confrontacional que no solo reclamaba la ausencia de sus familiares sino que interpelaba directamente a los perpetradores de los crímenes de la dictadura y también al estado en sus políticas de impunidad. Bajo la consigna de “Si no hay justicia hay escrache”, los H.I.J.O.S. “asumen su lugar en una línea que indica tanto ruptura como continuidad. El lugar del miembro desaparecido de la familia es preservado, hecho visible, a través de las fotografías” (Taylor, 2015, p. 265). Dice Taylor que si bien los H.I.J.O.S. no sacan a relucir sus pérdidas personales de la misma forma en que lo hacían las Madres y Abuelas, de igual forma “es el trauma lo que los define, no solo en tanto individuos angustiados por pérdidas y dolores personales, sino en tanto grupo configurado como respuesta a la atrocidad” (Taylor, 2015, p. 264).

Las estrategias carnalescas y ruidosas que implementan los H.I.J.O.S. en los escraches tendrían que ver, entonces, con que acciones de este tipo solo son efectivas si los espectadores se dan por aludidos y logran comprender de qué se trata. Estas manifestaciones no son afirmaciones de una identidad colectiva que busca satisfacer a un grupo cerrado sino que están

orientadas a quienes no están participando del acto tanto como a los perpetradores a quienes se está acusando y al estado al que se está exigiendo justicia. Con este fin, antes de la fecha en que está programado un escrache, los H.I.J.O.S. recorren el barrio en que se llevará a cabo, colgando afiches y fotografías e informando a los vecinos del sector de lo que está por ocurrir y de su trasfondo. La performance, al igual que el trauma, dice Taylor, se impone inesperada e inoportunamente en el cuerpo social, buscando generar un reconocimiento en los espectadores que los lleve a reaccionar en el presente más que a recordar el pasado, y que permita, finalmente, animar a otros a continuar con la práctica performática. Dice Taylor:

“Estos grupos son los primeros en recordar a los espectadores que no olviden su papel en el drama. La mayoría de nosotros, aludidos por o implicados en estas formas de performances de protesta no somos víctimas, ni sobrevivientes, ni perpetradores, pero ésta no es razón para decir que no tenemos parte en el drama global de las violaciones a los Derechos Humanos (...). El ADN de la performance, como la investigación biológica actual, puede ampliar, en vez de limitar, nuestro sentido de conexión: todos compartimos una buena cantidad de materiales genéticos, culturales, políticos y socioeconómicos. Ese ‘Usted está aquí’ marca no solo el espacio performático, sino también el entorno colectivo del trauma que nos atañe y nos afecta a todos. Estamos (todos) aquí” (Taylor, 2015, pp. 270-271).

Taylor indica que el trauma y la performance tienen más en común de lo que se ha puesto en evidencia en los estudios de uno y otro tema. Dice la autora que ambos actúan en el presente, *in situ*, y hacen notar las tensiones del cuerpo individual, político o social; e incluso, el acto tradicional de transmitir la memoria de una generación a otra, de sobrevivientes a hijos o a otros testigos, implica un espacio de conversación en vivo a través del cual se entrega el testimonio. Sin embargo, también es cierto que la performance supera al trauma en tanto puede ser adoptada y llevada a cabo por cualquiera que solidarice con la causa y no está limitada a la persona que lo vivió. Así, al favorecer la performance, H.I.J.O.S. está yendo más allá de lo privado para favorecer lo público, convirtiendo, como dice Taylor, “el dolor personal en un motor para el cambio cultural” (Taylor, 2015, p. 247).

En cuanto a *Los rubios*, el aspecto performático se puede apreciar en el hecho de que la obra está permanentemente cruzando los límites entre la ficción y la realidad; y el mejor ejemplo de ello es que en la producción aparece tanto una actriz, Analía Couceyro, representando a

Albertina Carri, como la misma Albertina Carri dirigiendo la película. También forman parte del film tomas del proceso de producción de la obra, varias de ellas vistas en blanco y negro, transmitiendo la idea del contenido “fuera de cámara”, además de la repetición en la grabación de algunos diálogos y escenas hasta lograr el resultado esperado por la directora. Vemos también las discusiones del equipo de producción, la lectura de la carta del INCAA² en que anuncian que no dan su apoyo a la elaboración del documental, las direcciones que da Carri, e incluso se agrega una escena en la que el equipo va al campo a hacer algunas tomas y el auto en que viajan queda atrapado en un camino de tierra, debiendo ser sacado arrastrado por un tractor. Todas estas imágenes del proceso de elaboración del documental son incluidas en la edición final del mismo. Desde el primer desdoblamiento que encontramos en la presentación de la actriz, guiada por la directora a quien está representando, hasta los pormenores de la grabación, evidencian que Carri aprovecha todas las posibilidades que el género le brinda. *Los rubios* se trata entonces de un meta-documental, de una puesta en abismo, en que el film se vuelve una suerte de documental sobre el proceso de filmación de una película ficcional con actriz, pelucas y todo el aparataje correspondiente, pero que, a la vez, está basado en una historia real, que coincidentemente es la historia familiar de la realizadora. Un producto híbrido, que produce una confusión difícil de seguir. El gran mérito de la directora es que logra expresar aquel sentimiento de confusión, de búsqueda, de fragmentariedad, que, podemos ver, es el que impulsa a los realizadores de la generación de hijos, tanto en el contenido de su documental, como en la forma en que está presentado. Según indica Laia Quílez, “Las estrategias estéticas y narrativas a las que recurren tales obras persiguen, necesariamente, lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autoreflexivo, lo irónico, borrando las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y el simulacro, entre el juego y la investigación rigurosa.” (Quílez, 2014, p. 69).

Nicolas Abraham y Maria Torok en su obra *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, desarrollan la teoría de la “criptonimia”, como una forma de ocultamiento a través del lenguaje y la representación. Se trata de la noción que sugiere que, para lidiar con sucesos traumáticos del pasado, los sujetos crean criptas psíquicas que pueden ser detectadas a través del lenguaje. Gabriele Schwab toma este concepto para analizar las narraciones de quienes experimentaron sucesos traumáticos como niños o han heredado el trauma de la generación que

² Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales

les antecede. Los documentales que aquí se estudian pueden ser analizados en tanto representaciones de criptas psíquicas que han desarrollado los directores respecto a su pasado traumático y a su pérdida. Según indica Schwab, “para encontrar la cripta en el lenguaje tenemos que leer el discurso y la escritura como un ‘sistema de huellas expresivas’” (Schwab, 2015, p. 67). Para la autora, esto puede significar identificar las “lagunas o deformaciones del lenguaje, tales como las incoherencias, discontinuidades, interrupciones y desintegraciones del sentido, o en la coherencia gramatical, semántica o retórica. (Schwab, 2015, p. 67). Por otra parte, esta estructura dispersa, fragmentada, lúdica, a la vez da la impresión de asimilarse a la forma en que un niño, de la edad de Albertina al momento del secuestro de sus padres, vería, comprendería y recordaría luego el mundo que lo rodea. Según Jelin,

“los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. (...) es la incapacidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático. En este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin, 2002, p.28)

Esta posibilidad de representar una experiencia indecible por la tragedia que es en sí misma para una niña crecer sin los padres, especialmente sin saber realmente qué fue lo que pasó con ellos o dónde encontrar sus restos, sumado a la neblina de recuerdos de la infancia y al cuestionamiento en torno a las responsabilidades que le caben a cada quien por el destino de los padres, es lo que los directores de estos documentales encuentran en el soporte audiovisual, imágenes de aquello para lo cual no existen palabras.

En general, podemos observar que los documentales de posmemoria ya no reivindican una lucha, no son manifiestos políticos, no tratan sobre la historia nacional sino sobre sus historias personales, sobre cómo las decisiones de los padres han impactado en el crecimiento y la identidad de sus hijos. Paola Lagos, en su artículo “Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el ‘yo’ en el cine de no ficción”, destaca que el vuelco hacia lo más propio y personal pareciera ser una característica fundamental del cine desde su nacimiento. Para sostener esto ofrece como ejemplo una de las primeras filmaciones de los hermanos Lumiere, *La comida del bebé*, del año 1895, la que puede ser tomada como la primera

“home movie” de la historia del cine. Un segundo hito fundamental en este vuelco lo compondrían las vanguardias, que, según Lagos, no solo produjeron las primeras obras de tendencia autorreflexiva, sino que propusieron las primeras discusiones en torno a la autobiografía cinematográfica. Dice la autora, sin embargo, que esta corriente intimista, iniciada con las vanguardias, no tuvo mayor auge hasta finales de los años noventa, cuando los diarios íntimos y las autobiografías se vuelven populares, ya no solo como manifestaciones marginales sino como tendencia global. En el caso de *Los rubios*, la ironía, propia de las obras de Carri, da a entender también desde el comienzo que no se trata de un documental tradicional, de honra y recuerdo de los héroes caídos. En el caso de la escena de la correspondencia del INCAA, por ejemplo, los motivos dados para negar el financiamiento al film son poco claros y las únicas sugerencias que se ofrecen para mejorar la propuesta, apuntan a acercar el documental al producto tranquilizador de rescate de la obra de “dos grandes intelectuales”. Según dice la carta:

“En Buenos Aires a los 30 días del mes de octubre de 2002, el Comité de Preclacificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales decide no expedirse en esta instancia sobre el proyecto titulado ‘Los rubios’, por considerar insuficiente la presentación del guion. Las razones son las siguientes: creemos que este proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice.” (Carri, 2003, 15:16)

Ante esto, se muestra al equipo de producción conversando al respecto y Carri es muy clara: “Esa es la película que ellos necesitan como generación, y yo lo entiendo, lo que pasa es que esa película la tiene que hacer otro, no yo.” (Carri, 2003, 27:05), dejando en evidencia la conciencia que tiene la directora de su diferencia generacional y colocándose en una posición distinta a la de los representantes del INCAA.

Sobre la segunda generación tiende a recaer una responsabilidad heredada que se impone socialmente sobre ellos. Son ellos, los hijos, de quienes se espera la reivindicación de la figura

de sus padres y de la lucha por la que perdieron la vida o tuvieron que hacer tantos sacrificios. Entre los miembros de la segunda generación existen quienes asumen esta responsabilidad y dan a sus producciones culturales la función de homenajear a sus padres, como es el caso, según comentábamos en el capítulo anterior, de *Mi vida con Carlos*. Sin embargo hay otros que, por el contrario, optan por desmitificar aquella figura “heroica” y narrar, en vez, su propia historia, como sería el caso de *Los rubios* y *Papá Iván*, pero también de *El edificio de los chilenos*. En este sentido, Daniela Jara refiere a los documentales de Albertina Carri y Macarena Aguiló para explicar la noción de “countermemories”, que, según indica la autora, es algo que caracterizaría a muchas de las producciones de representantes de la segunda generación, en tanto su base narrativa son los mismos hechos narrados por la primera generación a través de testimonios en soportes más tradicionales, pero esta vez poniendo el foco en otros aspectos. Dice Jara, “reworking of similar memory contents but in a different direction within the family sphere.” (Jara, 2016, p. 118)

En torno al valor que se otorga a las imágenes como archivos de memoria, el documental de Carri es contrario a lo que es la norma en los documentales de posmemoria, puesto que en *Los rubios* las fotografías que aparecen no se muestran con mucho detalle y no tienen un lugar protagónico en la obra. Ya hemos hablado del valor que ha tenido la imagen en las reivindicaciones sociales de algunas causas de la dictadura, y lo útil que fue como símbolo para la generación de los padres. Sin embargo, si bien la fotografía no ha sido ajena a las realizaciones audiovisuales de la generación de hijos, en los documentales de posmemoria no aparece ya como objeto estático, no es una foto de carnet, ni un símbolo que está incluido en la consciencia colectiva. Se trata de imágenes que suelen tener relación con la vida personal de estos muchas veces llamados “héroes”, a quienes no se ve en sus actividades políticas sino en sus tareas cotidianas o acompañados de sus hijos. Son fotografías de “momentos de vida”, al decir de Feld, que solo tienen sentido para el realizador, no para el espectador. Según indica Ludmila da Silva Catela:

“El uso de la fotografía como instrumento recordatorio de un ‘afín’ ausente recrea, simboliza y recupera una presencia que establece nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable. Las fotos ‘vivifican’. Como una metonimia, encierran una parte del referente para totalizar un sistema de

significados. La fotografía de personas transporta formas de comunicación y diálogo.” (Da Silva Catela, 2011, p. 3)

Sin embargo, *Los rubios* renuncia a este recurso. En la obra aparecen fotografías pero no muestran caras ni imágenes muy claras, ocupan un lugar secundario, están pegadas en las habitaciones como telón de fondo o simplemente la cámara no les pone mayor atención. Gustavo Noriega, en una entrevista que realiza a Carri para su estudio sobre *Los rubios*, destaca que, si bien en el documental se muestran fotografías, nunca se ve una imagen clara de sus padres, permaneciendo estos como figuras inaprehensibles, sin rostro. Al respecto la directora explica que su intención fue la de no dejar ningún tipo de efecto tranquilizador en los espectadores, no generar la sensación de que a través de este documental se iba a poder conocer a Roberto Carri y Ana María Caruso. En palabras de la autora, “no quise que es espectador saliera de la película creyendo que se iba con una imagen de Roberto y Ana María. Eso hubiera sido más tranquilizador. Ese es un poco el planteo de la película: enfrentar al espectador con mi propia experiencia.” (Noriega, 2009, p. 60). Esto quiere decir para Carri:

“Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ‘ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa’. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprehensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder (...). En la película, en cambio, decidí eludir todo aquello que dejara una imagen concreta de mis padres. No quería generar la ilusión de que a través de la película era posible conocer a Roberto y a Ana María.” (Noriega, 2009, p. 22)

Para Noriega, lo que se privilegia es la sensación de pérdida por sobre la idea de recuperación. “Más que recuperar las figuras de Roberto Carri y Ana María Caruso, *Los rubios* pone en escena la imposibilidad del cine de reconstruir lo irreparable. La película es el documento de una frustración. Albertina Carri despliega todo un repertorio de elementos para poner en evidencia la dificultad de recrear un recuerdo remoto y difuso” (Noriega, 2009, p. 19).

Ya lo decía la propia Marianne Hirsch: “Invariably, archival photographic images appear in postmemorial texts in altered form: they are cropped, enlarged, projected onto other images; they are reframed and de- or re-contextualized; they are embedded in new narratives, new texts;

they are surrounded by new frames.” (Hirsch, 1997, p. 5). En *Los rubios*, incluso se ve a la actriz Analía Couceyro recortando fotografías familiares de Carri con una tijera. A lo mismo apunta Da Silva Catela cuando indica que

“La relación entre fotografía que fija un pasado y memoria que trabaja desde el presente la podemos pensar desde la metáfora de ‘retocar el retrato’. Es justamente esta acción de ‘retocar’ donde la memoria imprime su trabajo. Desde el presente, esas imágenes que llegan del pasado se recubren y ganan nuevos significados a partir de las relaciones sociales, de las nuevas preguntas y de las identidades que las interpelan.” (Da Silva Catela, 2011, p. 4)

Por una parte, como hemos dicho, *Los rubios* hace uso de todos los recursos que el soporte audiovisual le brinda para representar una experiencia y una infancia casi indescriptibles, poniendo en evidencia todas las lagunas en el recuerdo, la ambigüedad y la confusión de la mirada infantil, pero a la vez, utiliza también todo el potencial comunicador de algunas imágenes aisladas. Así, hemos dicho que lo que caracteriza a las imágenes como vehículo de la memoria, es su capacidad de condensar todo un discurso en una sola escena que es percibida de forma instantánea a través de la visión. En el caso de *Los rubios*, un ejemplo claro de esto es que con solo algunos gestos, algunos recursos de representación, la directora logra, en una escena, condensar sólidos juicios para los cuales otras disciplinas han necesitado escribir páginas y páginas. El ejemplo más claro de esto está en la utilización de las pelucas rubias que dan nombre al film y contienen toda una crítica sobre los modos en que se configura la memoria. Si nos basamos en la “historia real” (mal término a falta de uno mejor), sabemos por palabras de Albertina y de sus hermanas que ni ellas ni sus padres han sido rubios jamás, sin embargo, las pelucas no aparecen sino hasta mediados del documental, cuando la señora que habría sido vecina de los Carri-Caruso, identifica a la familia de ese modo: “los rubios”. La discusión en torno a la veracidad de los testimonios y de los estudios de memoria, queda zanjada por Carri de ese modo: la historia de ella es “real” y no se trata entonces de si es “verdadera”, en el sentido de si se apega completamente a cómo sucedieron los hechos históricos. Para Milena Gallardo, estos recursos empleados por los directores de estos documentales de posmemoria responden a una nueva forma de testimoniar que busca la expresión de la memoria y la identidad propia más que presentar un discurso pedagogizante que procure reconstruir un relato coherente o verosímil en términos de su representación (Gallardo, 2015, p. 211). Dice Daniela Jara sobre Carri:

“Her film works as a countermemory which demystifies dominant versions of memory in transitional contexts, destabilizing the consensus about the dominant—or the true—version of the past. It brings new judgements and criteria to the making of history, and by doing so, transforms the landscape of the past and gives voice to unacknowledged losses.” (Jara, 2016, p. 119)

A través de diversas entrevistas, los realizadores del film dan a entender las dificultades que surgen en el intento por reconstruir una historia que sucedió hace ya varias décadas y de la cual Albertina misma no guarda muchos recuerdos; historia, por lo demás, que ha quedado guardada tras el trauma del silencio, de lo que no se puede contar, y, que es rescatada, a su vez, mediante una imagen.

Por supuesto, las estrategias de representación que utiliza la producción de Albertina Carri la hacen, como la llama Laia Quílez, “un caso paradigmático”, y sus recursos no son comunes a la mayoría de los documentales de posmemoria. Muchas producciones del mismo género optan por formatos más convencionales, pero aun así, conceden un importante lugar a las imágenes. Tal es el caso del documental chileno *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz, en el cual la huella del padre asesinado está en un breve video donde se lo ve corriendo cuando joven por la playa, mientras que la voz en off del hijo narra “La primera vez que te vi fue en esta imagen de Súper 8, nunca vi tu cuerpo en movimiento, o más bien, no lo recuerdo. No podía recordarte porque nadie me habló nunca de ti, tenía un año cuando te mataron y tú tenías 30. Cuando yo cumplí los 30 años me di cuenta de lo joven que eras, de lo mucho que te faltaba por vivir. Quise saber quién habías sido” (Berger-Hertz, 2009, 1:22). En esta escena se manifiesta aquello a lo que se refería Claudia Feld: la vida de Carlos Berger está ahí, en su juventud, en su movimiento, en su “momento de vida”, y en su eterno correr hacia el océano que solo una grabación permite perpetuar.

Por su parte, Macarena Aguiló utiliza las fotografías de su infancia como soporte fundamental para dar sustento a su documental. Estas fotografías, junto con las cartas de su madre y otros recordatorios del tiempo que pasó en el Proyecto Hogares están simbólicamente guardados en un cajón, del cual la directora los va sacando a medida que transcurre el relato. En estas fotografías se la ve a ella de niña junto a su madre, primero en Francia, y luego, a ella junto a su padre y hermanos sociales una vez instalados en Cuba. También estas imágenes muestran

el edificio en el que vivían y a muchos de los otros niños que formaban parte del proyecto, e incluso se aprecian algunas de las actividades de formación política y de trabajo voluntario que hacían dentro de su comunidad. Por su parte, en *Papá Iván* vemos fotografías familiares en las que aparece María Inés Roqué en su infancia junto a sus padres y hermanos, en los momentos felices anteriores al paso a la clandestinidad de su padre.

En los documentales se utilizan estas imágenes de archivo como especie de “ayuda memoria”, en tanto evocan en los realizadores sentimientos de cercanía con sus padres o con la época que vivieron. Abren puertas a mundos imaginarios, pues la memoria tiene tanto de imaginación y creación como de recuerdo. Dice Gallardo: “así, la principal característica de estas imágenes es que funcionan como una suerte de gatillos que, a su vez, crean nuevas imágenes que permiten a estas películas ‘documentar’ efectivamente una determinada emoción” (Gallardo, 2015, p. 212). Al respecto, Gallardo afirma que la imagen del baúl con cartas y fotografías es un motivo recurrente en las producciones culturales de la segunda generación, que suele estar ligada a un lugar de contención y resistencia a la tragedia vivida, cuyos restos conservados se consideran como un tesoro invaluable. Estos recuerdos abren un camino que evoca el pasado sin lograr recrearlo de forma concreta: “en este sentido, es una respuesta precaria ante el asalto de preguntas con las cuales un sujeto que es hijo/hija detective, arqueólogo, historiador y/o coleccionista, se enfrenta a su historia genealógica.” (Gallardo, 2015, p. 218)

Los documentales de posmemoria se caracterizan por no ser solo documentos sino ejercicios en sí mismos, es decir, que en cada uno de estos films se evidencia el desafío que significa la producción en sí misma, puesto que obliga a los realizadores a entrar en un proceso de cuestionamiento, a forzar recuerdos e intentar componer historias que sin duda los ponen en contacto con personas, con lugares, diálogos y escenas que remecen el trauma y rompen silencios por tantos años guardados. Por otra parte, es necesario mencionar que tanto Albertina Carri en su documental como María Inés Roqué en *Papá Iván*, deben enfrentarse durante las grabaciones a las personas que delataron a sus padres, contribuyendo a su desaparición.

En el caso de *Mi vida con Carlos*, este proceso de apertura del recuerdo es especialmente evidente, puesto que, a diferencia de los otros documentales mencionados, es toda la familia la que participa en el proceso. Si bien en la producción de Roqué su madre juega un papel

fundamental, pues ella es la única representante de la familia que aparece en el documental, en la de Germán Berger-Hertz él hace partícipes de la producción incluso a sus tíos, hermanos de su padre, y a la familia de uno de ellos. Paola Lagos identifica el formato del “diario de viaje filmado” como uno de los recursos más utilizados por los documentales de posmemoria, y en el caso del documental de Berger-Hertz eso se cumple a cabalidad. No solo existe un desplazamiento físico a otros países como Canadá o España, o al desierto de Atacama, sino especialmente un viaje emocional en el que se incluye a los parientes. Así, todos los presentes apoyan el proyecto y se relacionan entre sí aparentemente sin rencores ni juicios a pesar de que los hermanos del padre, luego del crimen, se desligaron completamente de lo sucedido y Carmen Hertz debió luchar sola contra la impunidad estatal. Así los presenta Germán:

“Este es tu hermano menor, mi tío Ricardo. El golpe de estado cambió por completo su proyecto de vida. Ya no trabaja para el socialismo, ahora es gerente de una fábrica de papel. Abandonó para siempre la política, por miedo. Él fue un buen tío, me recogía todos los fines de semana para llevarme al fútbol, pero me habló poco de tu vida. Nada de tu muerte. Con su familia tampoco habla de ti.” (Berger-Hertz, 2009, 8:26)

Luego continúa: “Tu otro hermano, Eduardo, se fue a Canadá. Allá formó su propia familia y desarrolló su profesión. Huyó todo lo que pudo del dolor, nunca volvió” (Berger-Hertz, 2009, 10:07). La película muestra imágenes de la familia de Eduardo en Canadá, se los muestra a todos juntos y felices, el padre sentado junto a sus hijas riéndose mientras tocan juntos el piano, su mujer de pie al lado de ellos sonriendo y meciendo a un bebé en brazos. Eduardo le pregunta a sus hijas –quienes entienden español pero responden solo en inglés- si les parece mal que él junto a su mujer hayan salido del país en lugar de quedarse en Chile exigiendo justicia por el asesinato de su hermano, a lo que la hija responde: “Even though it might have not been the best thing for the rest of your family, because maybe it would have been better for everyone to be together and to support each other, the final outcome of us being here and having such a good life, well, for me, is worth whatever happened there because we have it so good and are so stable and happy here” (Berger-Hertz, 2009, 12:33). De esta forma, este documental da la impresión de ser una historia contada con dolor pero sin recriminaciones. Por supuesto, esto no quiere decir que Berger-Hertz no tenga reparos acerca de las decisiones tomadas por sus padres ni sobre lo que

esto significó en su vida. El documental incluye una grabación de él cuando niño, en la que se le pregunta sobre sus sentimientos en torno a la ausencia de su padre, a lo que él responde:

“El no poder disfrutar de una vida con mi padre, cumpleaños, navidades, qué sé yo, como que me ha hecho falta en general. El no tener un padre a quien contarle problemas, las cosas buenas, qué sé yo. Cuando yo era más chico en realidad, cuando era más niño, típico que el papá te llevaba al estadio, qué sé yo, eso generalmente. Pena porque cuando era más niño no entendí mucho por qué lo habían matado solo por pensar distinto, entonces no podía meterme esto en la cabeza todavía, digamos ‘¿pero por qué lo hizo?’. Creo que a nadie le gusta que su padre muera fusilado” (Berger-Hertz, 2009, 35:30)

En este mismo sentido, en una conversación con su tío Eduardo, Germán confiesa que una de las cosas que lo acosan aún en la actualidad es la rabia por esta experiencia de una figura paterna cercana que le fue robada: “Una de mis grandes como dificultades es poder limpiar la rabia (...), la voy enfrentando y la voy visualizando, identificando, y, supongo, que de a poco lo voy superando, pero no lo tengo superado. Obviamente que tengo rabia por lo que me quitaron y eso se transforma en rabia con el mundo un poco” (Berger-Hertz, 2009, 25:53). De la misma forma, en una escena en que Berger-Hertz camina junto a su madre por las calles de Barcelona, lugar en el que vive junto a su familia, reflexionan en torno al nivel de influencia que pudieron haber tenido los eventos traumáticos de su niñez sobre la decisión de haberse ido a vivir allá. Así, ambos recuerdan que en 1987, luego del suicidio de su abuela Dora (sumado al suicidio cinco años atrás de su abuelo Julio), ocurrió el terrible asesinato de su empleada doméstica al interior de su hogar, lo cual los motivó por segunda vez a salir al exilio, esta vez a Paris. Reflexiona Germán:

“como que ya yo no aguanté más, o sea como que después de eso, lo de la Dora ese año y lo de Paris dije ‘no, yo no quiero vivir así, quiero que me vida vaya por otro lado’. O sea como que me harté. Yo entendía lo que tú hacías pero como que para mí, desde mi perspectiva, ya era demasiado. Como que ya no se aguantaba más. Entonces -no sabía bien cómo porque era muy joven, adolescente- pero sabía que ya mi vida iba a ir por otro lado. Finalmente quizás eso tuvo que ver con que me viniera a vivir acá y formara un poco mi familia en otro país, ¿no? Ahora, con el tiempo, quizás lo racionalizo porque tampoco yo tenía muy claro qué era eso.” (Berger-Hertz, 2009, 32:56)

Germán recuerda que esa fue la época en que por primera vez notó también lo difícil e inmanejable que se volvía la situación para su madre. Dentro de lo negativo que es su recuerdo en torno a la época que vivieron en París, lo único que rescata como positivo fue un viaje que hicieron a Barcelona. Allí, dice el director, fue donde se dio cuenta de que la otra vida que él imaginaba era posible.

“Y yo, claro, había vivido en Chile toda la dictadura, llegué el año 87 acá y me di cuenta de que la vida era de otra manera. Es decir, que no te tomaban preso por tener un aro. Porque yo antes de venir me iba preso fin de semana por medio, porque tenía un aro, o porque estábamos tomando una cerveza en una plaza, o porque era por sospecha. (...) Me di cuenta cuando llegué a Barcelona que la vida acá era de otra manera, que la gente era libre, se reía, hacía fiestas en la calle, no había toque de queda. Entonces claro, uno siempre tenía el ideario de que esto podía ser pero en el fondo nuestra generación eso nunca lo vivió, nosotros vivimos y crecimos en dictadura, los que nos quedamos adentro. Y teníamos nuestro cotidiano que era ese, bajo un halo represivo, entonces llegamos acá a Barcelona y yo dije ‘yo quiero vivir en algo así, yo quiero vivir así’, y eso me marcó y quizás tuvo que ver después con que me viniera para acá, no sé” (Berger-Hertz, 2009, 34:15)

En esta conversación con la madre, vuelve a mostrarse de forma evidente que la infancia en dictadura no es una experiencia terminada, cerrada, que haya quedado guardada en el pasado, sino que influencia las decisiones vitales de quienes las experimentaron, aún con varias décadas de distancia. Asimismo, podemos apreciar que si bien Germán no juzga negativamente a sus padres ni las decisiones de vida que tomaron, o su documental no tiene una mirada tan crítica como algunos de los otros que analizamos, igualmente hace ver lo que esas decisiones significaron para él. Dice el director: “De niño odiaba el día del padre, era una fecha que me recordaba todo lo que no tenía. Quería cerrar los ojos y que pasara rápido, quería crecer, quería que la gente dejara de mirarme y compadecerme.” (Berger-Hertz, 2009, 36:40)

En *Mi vida con Carlos*, todos colaboran en el proyecto a pesar de que eso implica un ejercicio que durante décadas no han hecho: Carmen Hertz dice no haberle mostrado nunca a Germán las fotos de su padre y los tíos reconocen no haber tenido nunca una conversación que debió haber acontecido luego del asesinato. Según indica uno de ellos, esta falta de una instancia para conversar se dio también producto de la ausencia de un funeral, donde ellos, como familia

podrían reflexionar en conjunto sobre lo que había ocurrido. Dice Eduardo: “Si hubiéramos tenido un cuerpo y hubiéramos podido enterrarlo, hubiéramos conversado el día del entierro y hubiéramos superado mejor esa etapa” (Berger-Hertz, 2009, 11:31). Sobre esto, dice la voz en off: “Después de tu muerte todo cambió. No se pudo hablar más de ti, en nuestra familia el silencio era una frágil capa de hielo que podía quebrarse en cualquier momento” (Berger-Hertz, 2009, 20:12). Sin embargo, pareciera que la capa de hielo nunca se quiebra, o si lo hace, es de un modo que no juzga sino que alivia. La familia reunida con ocasión de la producción del documental se sienta a ver fotos de Carlos Berger, a recordarlo, y a tener “esa conversación que nunca tuvimos y que debimos haber tenido”. Germán Berger-Hertz narra en el documental cómo, antes de la desaparición del padre, la familia era “como cualquier otra”, quedando luego solos él y su madre. Pareciera ser que la acción de reunir a sus tíos y visitar incluso a sus familias, es un esfuerzo por recuperar o reconstruir esa familia más amplia que la dictadura les quitó. En esta conversación Carmen Hertz comenta, “yo nunca supuse, nunca me imaginé que la vida mía iba a ser destrozada de esa manera y con esa violencia y con esa sorpresa. Fue devastador para la familia nuestra, y como todo lo devastador, hay un nivel y hay un plano en el cual eso no tiene arreglo” (Carmen Hertz en Berger-Hertz, 2009, 16:12). A esto Ricardo agrega: “No, la situación de esa pérdida fue súper dura en muchos aspectos distintos, no solo la pérdida física de Carlos, sino porque eso también trajo aparejado un montón de otras cosas. Eduardo se fue, la Carmen contigo se fueron. (...) Me sentí parte de una familia hecha trizas” (Berger-Hertz, 2009, 16:32). Así, la elaboración del documental se vuelve un ejercicio necesario en sí mismo, que logra reunir a la familia, romper el silencio y da a su realizador el cierre y la paz que buscaba y que le permite comenzar, según dice él, su “vida con Carlos”.

Lisa Renee DiGiovanni considera que el documental de Berger-Hertz se basa en un discurso nostálgico y melancólico, frente a lo cual precisa que mientras que la nostalgia se ha relacionado con la idealización, en este caso de la figura del padre, y con una narrativa plana fijada en el pasado, la melancolía ha sido asociada a la depresión y parálisis provocadas por una pérdida que no ha tenido su duelo correspondiente. La autora se basa primero en Frederic Jameson, quien, en su artículo “Walter Benjamin, or nostalgia”, reconoce que el anhelo nostálgico también puede transformarse en una poderosa fuente de inspiración que adopte incluso una perspectiva histórica que busca reconocer el origen de algunas identidades

colectivas. Luego, concretamente para el contexto de la violencia dictatorial en el Cono Sur, DiGiovanni rescata la nueva definición que ha hecho Christian Gundermann, quien, basándose en la distinción freudiana entre duelo y melancolía, reconoce a esta última como una forma de resistencia frente al cierre definitivo y al distanciamiento de la militancia izquierdista de los 60 y 70, volviéndola una fuerza colectiva capaz de llamar a la acción en lugar de una forma individual de parálisis. DiGiovanni busca con esto cuestionar las definiciones binarias a las cuales se han reducido los conceptos de nostalgia y melancolía para proponer una relación entre ellos que ponga en evidencia un deseo de comprender y reconectarse con luchas políticas del pasado que son consideradas irrelevantes por quienes defienden el capitalismo neoliberal. (DiGiovanni, 2013, pp. 65-66).

Un segundo aspecto destacado por Paola Lagos como característico de los documentales de posmemoria es el que llama el recurso de la “carta filmica”; este elemento, también presente en la obra de Germán Berger-Hertz, es central en *Papá Iván*. En este film los testimonios y las imágenes son intercalados por la lectura en off de las cartas que Julio Roqué escribía a su hija, como si este recurso permitiera a su padre vivir en el documental, y lo dotara de una voz propia y de una oportunidad para explicar sus acciones a su hija, haciendo del documental una suerte de suplente de la conversación necesaria e imposible ya de conseguir. Esto es, finalmente, lo que los realizadores de esta generación no tuvieron: por haber sido niños en el tiempo en que el destino de sus padres, y también el suyo propio, se selló, no tuvieron nunca la posibilidad de que los propios protagonistas de su historia les explicaran sus razones. Dice María Inés Roqué: “Yo vivo como con la presión de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto. Y finalmente es algo como muy mío con mi papá, es como si no se lo pudiera decir a nadie más” (Roqué, 2004, 46:04). Luego agrega: “Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera, nunca me dio la oportunidad, siempre se fue de noche, sin que yo supiera que se iba. Nunca me pude despedir, ¿a quién le voy a reclamar?” (Roqué, 2004, 48:05).

Por su parte, Teresa Basile indica que “La ‘carta’ es un emblema de este pasaje, es un género intersticial que conecta lo político y público con lo familiar y privado.” (Basile, 2017, p. 163). Así, como ocurre en el caso de María Inés Roqué, las cartas que los hijos incorporan en sus producciones de posmemoria suelen venir de los padres, y en ellas se encuentra una explicación a la priorización que debía hacerse de la lucha por sobre la familia. Dice Basile “Allí

se encuentra tanto la voz del padre como la del militante, mostrando más los conflictos y desacuerdos entre ambos registros que sus posibles acuerdos” (Basile, 2017, p. 163). Así, la carta final que deja Julio Roqué a sus hijos parte así:

“Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho y porque no parecía verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas.” (Roqué, 2004, 0:40).

A lo largo de esta carta, Roqué explica cómo, desde muy niño, sintió rabia por la injusticia social y responsabilidad, además, por ella, refiriendo como inicio de este sentimiento un episodio de infancia durante un invierno, cuando uno de sus compañeros de curso se desmayó en el patio de la escuela producto del frío que sentía por no tener ropa con que abrigarse. Dice Julio Roqué en su carta: “De pronto, sentí una terrible vergüenza por mis ropas abrigadas, por mis zapatos y medias de lana. Sentí como si yo le hubiese quitado la ropa a ese chico. Su frío fue para mí un sufrimiento concreto, sus manos y su cara morada y sus articulaciones rígidas me espantaron como la misma muerte.” (Roqué, 2004, 5:08). Así mismo, en un pasaje posterior, intenta también justificar su opción por la lucha armada al decir que

“No creo que nadie odie la violencia más que yo. Hijos, créanme. Más aún ahora que me he visto obligado a ejercerla durante tanto tiempo y que he visto caer en la lucha a mis más queridos compañeros. Es que cuando caducan todos los subterfugios y todos los engaños porque el pueblo los ha conocido a todos, cuando todas las trampas y mentiras han sido agotadas, aflora la verdad, y la verdad del sistema capitalista es la violencia. La violencia es esencial a este sistema responsable del hambre, del dolor, de la humillación de nuestro pueblo, solo la fuerza bruta lo sostiene.” (Roqué, 2004, 15:27)

Finalmente, este conflicto o desacuerdo entre el rol como militante y el rol como padre, este sufrimiento, es evidente también a través de las palabras de Roqué:

“Yo amaba nuestra casa, nada me gustaba más que jugar con María Inés o hacer un asadito en el patio, y, regándolo con bastante vino, comerlo con ustedes, con los amigos, con los tíos, seleccionando los mejores bocaditos para vos, flaquita, o para tu vieja. Nada me gustaba más que darme importancia

enseñándoles las primeras cosas sobre el mundo. Nada me hacía más feliz que jugar con ustedes o salir con la mamá, ir al cine, comer cualquier cosa por ahí y volver a casa no muy tarde, vigilar que ustedes estuviesen bien tapados y darles el último beso antes de irnos a la cama” (Roqué, 2004, 30:52)

Cabe destacar que, a pesar de que *Papá Iván* es, entre los documentales que aquí analizamos, quizás el que presenta una postura más crítica frente a las elecciones de la generación anterior, la directora aún así permite a su padre, de cierta forma, quedarse con la última palabra en esta conversación que ella logra recrear, siendo la última escena de la película aquella en la que lee el final de la carta de su padre:

“Bueno hijos, ahora que les he dicho todo esto me quedo más tranquilo, y si me toca morir antes de haber vuelto a verlos, estén seguros de que caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí. Pienso hacerle llegar esta carta a la mamá para que sea ella quien decida cuándo pueden ustedes leerla. Ustedes la querrán mucho, seguramente, porque ella lo merece. Yo la quiero y la respeto mucho y siento todo el dolor que puedo haberle causado. Un gran abrazo y muchos besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca, pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben, libres o muertos, jamás esclavos. Papá Iván” (Roqué, 2004, 52:07)

Para María Inés Roqué, lo que se persigue a través de la elaboración del documental no es solo demostrar una postura, argumentar a su favor, sino conseguir este diálogo anhelado, lograr exponer a alguien que ya no está los cuestionamientos de una hija. Es por esto que las explicaciones de Julio Roqué no pueden quedar fuera del documental, porque es, a través de ellas, que la directora espera encontrar las respuestas a sus preguntas. Finalmente concluye: “Hice la película para entender por qué había hecho lo que había hecho y quién era en medio de todo eso, ¿no? Y creo que más o menos lo entendí. Pero pues siempre me va a quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento, aunque sepa que le dolía y aunque sienta que es tal su pérdida, siempre me va a quedar la pregunta” (Roqué, 2004, 51:00). Algo similar expresa Albertina Carri cuando dice

“Me cuesta entender la elección de mamá, 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 esa pregunta me revuelve la ira y recuerdo – o eso creo- a Roberto, mi padre, y su ira o su labor incansable hasta la muerte. ¿Dónde están las almas de los muertos? ¿Comparten sitio todos los

muertos o los asesinados transitan a otros lugares? ¿Las almas de los muertos están en los que venimos después, en aquellos que intentamos recordarlos? Y ese recuerdo, ¿cuánto tiene de preservación y cuánto de capricho?” (Carri, 2003, 1:04:37).

En *El edificio de los chilenos*, por otro lado, las cartas que recibe Macarena provienen de su madre, es ella quien se encarga a través de la escritura de traspasar a la niña los ideales revolucionarios a la vez que intenta hacerle llegar el afecto y el contacto maternal que ella necesitaba. Paradójicamente, a pesar de que Margarita Marchi, la madre de Macarena, al momento de realización del documental aún defiende la legitimidad del proyecto -declarando incluso que siempre sintió que debió quedarse en Cuba a cargo de los niños, puesto que entendía y estaba totalmente convencida de por qué esa era una buena opción para los niños-, es justamente la relectura de estas cartas que le escribió a su hija, la que la llevan a su mayor autocrítica, al considerar que le dio a Macarena responsabilidades mayores de las que correspondían a una niña de tan corta edad. Dice Marchi:

“Estaba mirando ahora una carta que se refiere a cuando Pablo se va y encontré que era incorrecto lo que yo había hecho. Era incorrecto trasladarte a ti la decisión, tú no podías tomar la decisión de con quién te quedabas porque en el fondo yo lo que te digo ahí es que existen estas posibilidades pero que en el fondo lo que se decida va a ser solo lo que tú quieras y eso es incorrecto me parece a mí hoy día. No es una decisión que te correspondía a ti, tú eras muy chica para decidir y yo no podía sostenerme en esos argumentos para yo no tomar una decisión. Que finalmente la decisión que a mí se me venía encima era que finalmente lo construido no existía ya y que por lo tanto yo tenía que buscar asumir de otra forma y en ese sentido era que yo debía viajar o debía irme, debía sacarte, estar.” (Aguiló, 2010, 1:26:30)

Elizabeth Jelin habla de estos ejercicios como una acción de “dar materialidad a la memoria”, construirla en un objeto concreto, que existe. En el caso de los documentales que analizamos, lo que se construye es un soporte para dar un testimonio que quizás antes nadie había pedido a estos sujetos, razón por la cual han creado su propia oportunidad de exponer su versión de los hechos. De esta forma, los documentales componen una suerte de entrevista, en que los directores tienen la posibilidad de cuestionar a sus padres por sus decisiones, pero también de cuestionarse a sí mismos. Jelin dice que existen dos vínculos que consisten a la vez en acercamientos y distanciamientos involucrados en el testimonio. El primero se trataría de la

interacción con un otro que brinde la posibilidad de un diálogo y permita la construcción de una narrativa social con sentido. El segundo, tendría que ver con la relación que se establece con el pasado, con la posibilidad “regresar a la situación límite, pero también regresar *de* la situación límite” (Jelin, 2002, p. 95). Esta toma de distancia es necesaria para poder brindar testimonio y es algo con lo que luchan los documentalistas.

En definitiva, la generación de hijos de víctimas del terrorismo de estado en el Cono Sur parece haber preferido el soporte audiovisual no solo porque es el que mejores posibilidades les ofreció a la hora de representar un proceso personal, sino porque es justamente el soporte que, durante su realización, les permitió desencadenar y llevar a cabo dicho proceso. En este sentido, las imágenes han representado horrores que para la lengua escrita han quedado en el marco de lo indecible, se han vuelto el soporte de realizaciones cuasi terapéuticas que engrosan el campo de la cultura audiovisual contemporánea, y se han transformado en portadoras de significados que muchas veces se han hecho íconos de la reciente historia latinoamericana y del sufrimiento que aún pesa sobre ella.

CAPÍTULO 2: MEMORIA Y POSMEMORIA: LA DISCUSIÓN ACTUAL

Para el desarrollo de esta investigación, consideramos necesario profundizar en torno a algunos conceptos clave y ubicarnos en un contexto teórico de los estudios de memoria y de posmemoria, que llevan ya una trayectoria considerable. La extensión de esta tesis no hace posible incluir aquí en detalle el largo desarrollo de la discusión en torno a la definición de qué es y cómo opera la memoria, ni honrar cada aporte de los numerosos estudiosos que se han dedicado a este tema. Debemos conformarnos, por ahora, con rescatar algunos de los conceptos y autores centrales en esta discusión, especialmente aquellos que han dedicado sus estudios a la realidad latinoamericana en los contextos de los totalitarismos en la historia reciente del Cono Sur, y aquellos que nos permiten dar el paso siguiente hacia la experiencia puntual de la generación de hijos a través de la noción de la “posmemoria”.

Según indica Laia Quílez (2014), los antecedentes de la apertura de un nuevo campo de estudios como son los estudios de memoria (y más aún de posmemoria), se encuentran en el debate que se dio durante la década de los sesenta en el ámbito de la historiografía. La autora se refiere a la aparición de la llamada “Nueva Historia” o “Nouvelle Histoire” que surgió en Francia para luego extenderse por el mundo como reacción contraria al paradigma tradicional de la Historia que se aproximaba a los hechos del pasado desde una visión totalizadora, asentándolos como algo “monódico y definitivo” (Quílez, 2014, p. 58). De esta forma, la historia debió reformular sus objetos de estudio desde lo universal a lo particular y transformar así también su metodología, obligando a generar una mirada interdisciplinar que permitiera abordar las microhistorias y relatos personales, siempre subjetivos. Estos relatos, “lejos de perseguir el objetivo omnicomprendido, universal y unívoco que regiría la historiografía tradicional, someten su investigación a una escala mucho más reducida en la que los elementos individuales no quedan sacrificados a una generalización más amplia.” (Quílez, 2014, p. 58). Esto significó, a su vez, un nuevo interés en las minorías, nacionales, de género, étnicas o lingüísticas, tanto como la incorporación de la cultura popular como objeto de estudio. Para incluir estos nuevos relatos fue necesario ampliar las fuentes de investigación, dando valor así a los testimonios orales que no habían sido considerados por la historia más tradicional que se basaba en documentos oficiales de archivo. De esta forma, la “Nueva Historia” significó un vuelco radical en el cual se rechazaron, al menos en cierta medida, las pretensiones de objetividad de la historia tradicional,

asumiendo una perspectiva personal que necesariamente se encuentra imbuida en cualquier estudio en torno al pasado (Quílez, 2014, p. 58).

Cuando hablamos de “estudios de memoria”, nos referimos al área que desde distintas disciplinas estudia los testimonios, producciones culturales y ejercicios que se realizan desde distintos sujetos con el fin de recuperar y reformular el pasado, dando sentido, creando y recreando permanentemente una memoria nacional, colectiva y personal. Comúnmente entendemos que estos esfuerzos se vinculan a pasados traumáticos de represión, usualmente en épocas de totalitarismos o terrorismo de estado. Marcela Valdata, encargada de la entrada “memoria” del *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, propone que dicho concepto remite a un pasado que ha quedado en el olvido y que requiere de alguna acción para devenir en memoria. Esta acción muchas veces estaría guiada por una serie de testimonios que, según ha indicado Halbwachs (2004), en conjunto hablan de una historia que no se limita a lo personal sino que refiere al pasado de un pueblo, de un país o una comunidad. Estos testimonios significan una reconstrucción de la experiencia vivida atravesada por criterios de selección personales de cada sujeto. Dada esta característica, la memoria tendría en sí un potencial crítico en tanto pondría en entredicho la noción de la “verdad histórica”, abriendo terreno a las interpretaciones subjetivas de la historia desde una base igualmente legítima a la de cualquier otro estudio sobre el pasado.

Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* nos indica que no es posible oponer la memoria al olvido, pues el restablecimiento íntegro del pasado es una misión imposible, y la memoria es, justamente, la selección de los elementos de ese pasado que se desea rescatar, mientras otros, se dejan en el olvido. En este sentido, es importante insistir, como lo hace Elizabeth Jelin, en que los meros trozos de historia que elegimos rescatar no componen en sí mismos la memoria, sino que ésta requiere de una elaboración constante. En sus palabras, “Lo que el pasado deja son *huellas*, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas ‘mnésicas’ del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero estas huellas, en sí mismas, no constituyen ‘memoria’ a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido”. (Jelin, 2002, p.30). Sobre la operación de esa memoria a nivel colectivo dentro del contexto nacional, la autora afirma en una publicación posterior que la experiencia es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. De esta

forma, sería la acción humana la que activa el pasado, y la cultura compartida la que permite que se construya una memoria colectiva en la medida en que existan actores sociales abocados a dar materialidad a los sentidos del pasado tanto en espacios institucionales legítimos como en soportes culturales. Así, tanto comisiones, informes y juicios, como libros, museos, monumentos, películas, y actuaciones que incorporan el pasado performáticamente, se transforman en vehículos de la memoria (Jelin, 2011, p. 558).

Según indica Valdata, los estudios de memoria habrían surgido principalmente en torno al tema del Holocausto, mostrando su auge en los estudios culturales en Estados Unidos, y se habrían abocado luego en América Latina, y especialmente en el Cono Sur, al estudio de las consecuencias del terrorismo de estado de las décadas que estudiamos. Todorov describe algunos de los recursos que se han utilizado en estos contextos represivos en Europa para la “apropiación de la memoria”, entre los cuales destaca la eliminación de las huellas de lo que había existido anteriormente, el desplazamiento de la realidad por mentiras e invenciones, la prohibición de búsqueda y difusión de la verdad, y la desaparición de los cadáveres de los asesinados; todas ellas, características que se replicaron en el contexto latinoamericano. Para el autor, dado que el manejo de la información es de suma importancia para los regímenes totalitarios, los defensores de los Derechos Humanos toman como tarea principal hacer fracasar esta política, y el recurso para ello son los ejercicios de memoria. Para Mónica Szurmuk, en concordancia con lo expuesto por Valdata, la particularidad de los estudios que se concentran en estas producciones memorísticas está en que, a diferencia de estudios más tradicionales del pasado realizados desde disciplinas como la historia, aquí se privilegia la subjetividad, intentando dar cuenta del momento en que la experiencia vivida se transforma en historia (de *story* a *history*), adquiriendo un carácter colectivo. Por otra parte, esta valoración de la subjetividad obliga a una mirada interdisciplinaria que sea capaz de acercarse lo más posible a la comprensión de fenómenos extremadamente delicados y extremadamente complejos por sus repercusiones en las vidas íntimas de los representantes de la generación.

Una de las obras más importantes en torno a los estudios de memoria de las dictaduras latinoamericanas es la que dirigió Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (2002). En dicho libro, la autora abarca el tema de forma concordante a lo ya expuesto, a partir de las premisas de que, como indica Szurmuk, las memorias son “procesos subjetivos, anclados en experiencias

y marcas simbólicas y materiales” (2009, p.2); y que, como ya decía Todorov, son “objeto de disputas, conflictos y luchas” (2000, p.2), poniendo en evidencia las relaciones de poder entre los sujetos que usan o “abusan” de ellas. En tercer lugar, el estudio de Jelin resulta especialmente útil puesto que realiza una historización de las memorias, reconociendo los “cambios históricos en los sentidos del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas” (Jelin, 2002, p. 2), en lo cual nos podemos basar para analizar el desarrollo de estos sentidos del pasado a través de distintas generaciones y en distintos países.

En este marco, un hecho básico que Jelin establece es que no existe, en ninguna parte del mundo ni en ningún momento histórico, una memoria única, reconocida y aceptada por todos los integrantes de una sociedad. Existen, más bien, memorias “hegemónicas”, que, como dice la autora, suelen ser las de los vencedores de las batallas de la historia. Sin embargo, más allá del establecimiento de estas memorias hegemónicas, “Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las ‘catacumbas’” (Jelin, 2002, p.6). Si nos ubicamos dentro del marco de las memorias de las izquierdas latinoamericanas, será posible identificar una voz propia de la segunda generación que solo en la actualidad está emergiendo desde las “catacumbas”, precisamente desde ese mundo privado, y que batalla con la memoria militante de la primera generación, ya no en el plano de lo político sino de lo personal. Jelin concluye: “Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. (...) La ‘memoria contra el olvido’ o ‘contra el silencio’ esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad ‘memoria contra memoria’”. (Jelin, 2002, p.6).

Es, justamente por esta cualidad de las memorias que esta tesis busca analizar, no ya en la discusión en torno a la definición y aristas que puede tener el concepto, sino más bien en los sujetos que están produciendo estas memorias, particularmente de la segunda generación, de qué forma y a través de qué medios expresan esta historia personal vivida a través de la historia política del continente. Daniela Jara indica que, para estudiar la posmemoria, lo que se busca no es ya describir los sucesos terribles de las dictaduras, sino analizar qué pasa con el sujeto y el mundo cuando la memoria en torno a esos sucesos es incorporada a la vida diaria y las relaciones

con los demás. Dice Jara “It is in the double movement between the life which continues and the past which haunts the present, being part of it, that the aftermath and afterlife of violence takes place” (Jara, 2016, p. 3).

Durante los últimos años, hemos podido apreciar que la generación de hijos de quienes protagonizaron la resistencia a las dictaduras militares especialmente en Chile y Argentina, y que vivieron infancias marcadas por el contexto dictatorial, han comenzado a expresar voces críticas respecto de las vidas militantes de sus padres y de las consecuencias que sus decisiones tuvieron sobre ellos cuando niños y sobre la identidad que han desarrollado, y que hoy los identifica con algunos rasgos comunes como generación. A las producciones culturales realizadas por sujetos pertenecientes a esta segunda generación y a los trabajos investigativos dedicados a ellos, se ha dado el nombre de “posmemoria”. Este término fue acuñado por Marianne Hirsch en 1992 en su artículo “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, donde lo definió como la memoria de los hijos cuyas vidas están dominadas por la memoria de aquello que precedió a su nacimiento (Hirsch, 1992, p.8). Ya en 1997 en su conocida obra *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, la autora entra de lleno en el desarrollo del concepto, caracterizándolo del siguiente modo:

“Una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediada no por un recuerdo sino a través de una inversión emocional y una creación. Esto no quiere decir que la memoria no esté mediada, sino que está conectada más directamente al pasado. La posmemoria caracteriza la experiencia de aquéllos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa y moldeadas por eventos traumáticos que no suelen ser entendidos o recreados.” (Hirsch, 1997, p. 22)

El concepto de posmemoria habría tenido ya, a pesar de su corta historia, algunas resistencias. Beatriz Sarlo, en su obra *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, considera injustificada la creación de este nuevo concepto ya que, según dice, su necesidad aún no ha sido probada, y toda memoria estaría siempre mediada y sería necesariamente vicaria y fragmentaria, pues esto sería una característica de la sociedad contemporánea y no particularmente de la memoria: “La fragmentariedad de toda memoria es

evidente. O se quiere decir algo más, o simplemente se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX” (Sarlo, 2007, pp. 129-130). Szurmuk destaca que esta crítica de la intelectual argentina se enmarcaría dentro de la crítica mayor hecha al llamado “giro subjetivo” que proponen los estudios de la segunda generación y que ha sido acusado de despolitizar la memoria. Dice Sarlo:

“Si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero; pero se diferencia de ella porque está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales.” (Sarlo, 2007, pp. 130-131)

Laia Quílez destaca algunos de los conceptos alternativos que ya han propuesto algunos autores para definir la forma de hacer memoria de la segunda generación. Así, enumera algunos como la “memoria agujereada” de Henri Raczymow, la “memoria heredada” de Celia Lury, la “memoria vicaria” de James Young, la “memoria tardía” o “prostésica” de Alison Landsberg, como algunos de los nombres que, priorizando unas u otras características de estos recuerdos, han preferido estos autores. Así mismo, destaca también los aportes de Van Alphen, quien, según la autora, habría ampliado años después el concepto de Hirsch al definir a la segunda generación como poseída por una historia no vivida, y, por lo tanto, portadora o creadora de una memoria con la cual no puede mantener una memoria indexal, como la que tienen los sobrevivientes. Para Van Alphen, indica Quílez, la memoria no puede ser transmitida entre generaciones porque su trayectoria común es física y secuencial, por lo que la relación de la segunda generación con el pasado traumático se rige por principios distintos. En esto coincidiría James Young, al caracterizar esta memoria como hipermediada e indirecta, aún más que la memoria de la primera generación, y de la que se distancia también en cuanto presenta un cuestionamiento al pasado inscrito en provocadores artefactos culturales (Quílez, 2014, pp. 62-63). Desde su propia reflexión, Quílez concluye:

“El neologismo acuñado por Hirsch resulta ciertamente apropiado a la hora de examinar la perdurabilidad del pasado traumático a través de las generaciones. Y lo es no solo porque estas narrativas se presentan como promesas para la

conservación y revivificación de la memoria colectiva, sino porque además suelen desobedecer y rebelarse, mediante el camino de la creación y la imaginación, contra las paradojas de este presente sobreinformado.” (Quílez, 2014, p. 72)

Alicia Salomone, en su artículo “Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina”, rescata la interpretación que la crítica chilena Gilda Waldman ha hecho del concepto de Hirsch. Para Waldman, la segunda generación aparte de que en muchos casos, no tiene recuerdos directos de la violencia dictatorial, padece del desplazamiento de sus propios recuerdos en pro de los relatos de eventos sucedidos con anterioridad a su nacimiento y que impactan la subjetividad de modos que no siempre pueden ser comprendidos a cabalidad por estos sujetos en su niñez y juventud. La reconstrucción de estas memorias años más tarde significa elaborar un discurso o una narración que deja espacio a las desconexiones o lagunas que se presentan entre los acontecimientos no vividos por ellos y sus referentes. Según indica Salomone, para Waldman la posmemoria “surge en una situación de pérdida de continuidad, ante una fractura histórica y social, y encuentra su origen en una memoria ausente, que es reemplazada por silencios o relatos fragmentarios” (Salomone, 2011, p. 122).

Jordana Blejmar, por su parte, en su artículo “Toying with history: Playful memory in Albertina Carri’s *Los rubios*”, recoge las críticas de Beatriz Sarlo y Martin Kohan en torno a la supuesta despolitización que implicaría la posmemoria, indicando que para Kohan el hecho, por ejemplo, de que no exista una referencia específica a la historia política en la escena que explica el secuestro de los padres de Albertina Carri a través del uso de juguetes, no se debe solo a la mirada infantil sino a un intento de remover la realidad política de lo que sucedió con ellos. Por otra parte, Blejmar afirma que Sarlo atribuye el giro subjetivo en la película de Carri al hecho de que sus padres, a diferencia de los casos de otros hijos de desaparecidos, eran reconocidos intelectuales de la clase media argentina, haciendo que el recuerdo que tiene la directora de ellos sea menos vicario, dándole la posibilidad de discriminar entre los testimonios de quienes los conocieron y desatender algunos de ellos. Este sería un lujo que no se podrían dar los descendientes de víctimas pertenecientes a las clases más bajas que solo disponen de dichos testimonios para construir su memoria en torno a sus padres, y que no pueden tampoco hacer uso de una memoria “juguetona” (“playful memory”) ni relegar la historia política de su militancia y su desaparición a un segundo plano. Tanto para Sarlo como para Kohan, lo que

diferenciaría la memoria de Carri no sería entonces el hecho de que sea una post-memoria, una memoria después, en segundo grado, sino el giro desde una memoria política, como la de algunos de sus contemporáneos, tales como los miembros de la organización H.I.J.O.S., hacia una memoria subjetiva, preocupada de la recuperación de la historia personal por sobre la historia política.

Blejmar sostiene que uno de los aspectos centrales que distancia la producción de Carri de las prácticas de la organización H.I.J.O.S. es que desafía el enfoque mimético que se percibe en éstas. La autora dice estar de acuerdo con Sarlo en que todas las memorias están mediadas y son vicarias, y que dentro de un grupo de coetáneos puede existir una diversidad de posturas respecto del pasado, tanto como una diversidad de formas para expresarlas. Sin embargo, dice la autora, debe existir algo que distinga las memorias de la segunda y tercera generación de sus antepasados, más allá del vínculo biográfico, algo que identifique las continuidades y no solo las rupturas y que conecte producciones como *Los rubios* con prácticas como las de organizaciones como H.I.J.O.S. Para Blejmar, esta conexión está dada justamente por el espíritu juguetón que identifica no solo en la producción de Carri sino también en el aspecto performático de actos como *los escraches*, las intervenciones urbanas y muestras artísticas realizadas por H.I.J.O.S.

Según Blejmar, esta memoria no solemne o un tanto carnavalesca permite, a la vez, la representación de la figura del autor de los crímenes, del delator, torturador o asesino, presente tanto en el film de Carri como en los escraches a través de los mismos mecanismos o soportes que representan a las víctimas a quienes se recuerda. Es este uno de los aspectos que la crítica de generaciones anteriores ha considerado más inaceptable, pues supuestamente no solo buscaría sustraer la historia política de los militantes, como lo haría Carri al representar a sus padres siendo secuestrados por una nave espacial, sino diluir las diferencias fundamentales entre las víctimas y sus asesinos, como si éstos fueran intercambiables, según las palabras de Kohan que Blejmar cita. En relación a esto último, Blejmar hace referencia a lo postulado por Kaja Silverman, quien propone que existen dos posibles formas de identificación, la idiopática, que se centraría en las similitudes entre los sujetos en comparación, negando las diferencias, y acercando al otro a uno a través de lo que se tiene en común, y la heteropática donde uno es el que se vuelve parcial y momentáneamente como el otro. Blejmar dice que Val Alphen recoge

estas definiciones para precisar que si bien el enfoque idiopático con las víctimas es útil para empatizar con los horrores que han sufrido, también es una forma de asegurarnos nuestra propia inocencia, cosa que no ayudaría al objetivo final de la transmisión de la memoria de eventos traumáticos, que es que estos jamás vuelvan a ocurrir. Por el contrario, la identificación heteropática nos ayudaría a darnos cuenta de lo sencillo que es transformarse en cómplice de estas atrocidades y sentirse atraídos por aspectos de estos otros, a pesar de la opinión que racional y éticamente podamos tener de ellos. Dice Blejmar que este tipo de identificación es lo que nos ayudaría a entender el respaldo social del que muchos regímenes autoritarios han gozado.

Coincidimos, entonces, en que para establecer un “uso ejemplar” de la memoria, en términos de Todorov, que es lo que típicamente ha buscado la primera generación a través de archivos de memoria más tradicionales, como las entrevistas y testimonios, es necesario comprender que los criminales no son monstruos, ni seres de otro planeta. Aunque sea Carri quien los representa irónicamente en una nave espacial, pasando de la metáfora al extremo literal como herramienta de representación artística, esta es la imagen que ha estado presente en el discurso de las izquierdas desde las dictaduras.

Si bien está claro que la segunda generación en general se ha alejado del “uso ejemplar” de Todorov (Carri incluida), privilegiando la necesidad personal de reflexión en torno a la vida propia como el motor que justifica sus trabajos de memoria, es nuestra consideración que, para pretender que “nunca más”, es necesario un análisis que nos permita reconocer que quienes fueron capaces de tales atrocidades son humanos como todos, con sus familias, vidas, emociones, personas que transitan por la calle codo a codo con sus víctimas hasta el día de hoy. Es esto, esta realidad, lo que los hace tan temibles y peligrosos. Aunque haya sido necesario quizás en alguna etapa histórica y en algún contexto represivo extremo deshumanizarlos, en esta etapa posterior es preciso reconocer que forman parte de la sociedad, y que, como indica Blejmar, el representarlos a través de los mismos muñecos que sus víctimas, permite preguntarse no solo por la culpa indiscutible de los asesinos, sino también por la de todos los otros sujetos pasivos que en mayor o menor grado tuvieron alguna incidencia en su destino trágico, tales como la vecina de los Carri, quien con la consciencia tranquila reconoce haberle señalado a los militares el lugar donde se encontraban. Dice Quílez,

“En general los relatos hilvanados desde la posmemoria arrojan luz a cuestiones del pasado muchas veces expresamente olvidadas y sorteadas por la memoria oficial. Cuestiones como la responsabilidad civil de quienes convivieron con la violencia estatal, o las traiciones y delaciones que pudieron existir dentro de las organizaciones armadas o dentro de las propias comunidades vecinales y familias, o, incluso, las trazas y sombras que de los diferentes sistemas totalitarios se han perpetuado en las democracias contemporáneas, dan relieve a unos discursos que más que describir el pasado lo convierten en un problema del presente” (Quílez, 2014, Pp.73-74).

La representación y el reconocimientos de los criminales, su humanización, permite diluir los límites de victimarios y culpables-ellos y víctimas-nosotros, y entrar en una reflexión mucho más compleja que nos lleva a preguntarnos por nuestra responsabilidad como sociedad en las muertes y desapariciones de las víctimas décadas atrás y de lo que ha pasado con ellas, con su justicia y su memoria en la actualidad. Es esta una reflexión quizás más fructífera en esta época y que nos permite reconocer una visión clara y distintiva de esta generación en comparación con la anterior.

El artículo de Blejmar forma parte del número especial del *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures* del Institute of Modern Languages Research de la Universidad de Londres publicado en 2013 y titulado “Revisiting postmemory: The intergenerational transmission of trauma in post-dictatorship Latin American culture”. Fue coordinado por la misma Jordana Blejmar junto a Natalia Fortuny, y en este volumen diversos autores y autoras exponen sus consideraciones y/o críticas al término “posmemoria”, proponiendo en algunos casos otros conceptos alternativos. Así, por ejemplo, Mariana Eva Pérez, en su artículo “Their lives after: Theatre as testimony and the so-called ‘second generation’ in post-dictatorship Argentina”, propone la necesidad de buscar nuevos conceptos que sean capaces de representar las experiencias de la segunda generación en carne propia y no como testigos secundarios de la violencia. Pérez se pregunta si se trata solo de una “academic fashion” o si es realmente necesario el término “posmemoria” para destacar las características de las producciones culturales de la llamada “segunda generación”, que otros autores/as como Paola Hernández, Cecilia Sosa, Brenda Werth y Beatriz Sarlo han enunciado. Entre ellas, la elaboración creativa de los materiales de archivo en *Mi vida después*, la obra de teatro de Lola Arias que Pérez estudia; la aparición de una política no familiar del duelo; la

posibilidad de un futuro menos determinado por el pasado; o la dimensión subjetiva de la reconstrucción hecha por niños, respectivamente.

Además, Pérez llama la atención sobre lo que ella considera los problemas de la importación de un concepto extranjero para ser aplicado sobre una realidad local. Para Pérez, las experiencias de niños criados por padres traumatizados que han logrado sobrevivir en la época del nazismo, no es comparable a la experiencia de crecer sin los padres producto de la desaparición forzada. Para Pérez, la principal diferencia entre esas dos experiencias consiste en que los hijos de desaparecidos son huérfanos de espectros a los cuales se les ha arrebatado la posibilidad de un proceso de duelo normal. A esto se sumaría que, en el caso latinoamericano, en muchas ocasiones los niños no solo han tenido que experimentar la desaparición de los padres sino que también han vivido la violencia en carne propia, siendo en algunos casos secuestrados, torturados o abusados. Tal es el caso de la chilena Macarena Aguiló, quien fue secuestrada por agentes de la DINA, y estuvo detenida por veinte días, pasando por los cuarteles de Villa Grimaldi y un hogar de carabineros hasta que finalmente su abuelo paterno logró que se la entregaran. Así mismo, Albertina Carri y su hermana Paula fueron capturadas en la calle frente a su casa por el servicio de inteligencia estatal, logrando la última zafarse pateando, golpeando y mordiendo al hombre que la agarraba. Albertina, la menor de las hermanas, fue llevada a un auto donde se le mostraron imágenes de distintos familiares que ella debía reconocer.

En el caso particular de la Argentina, se suman también a esas experiencias la de la desaparición por apropiación de los más de quinientos infantes, en su mayoría nacidos en campos de concentración, quienes fueron robados a sus padres y a quienes les fue dada una nueva identidad para ser criados, en muchas ocasiones, por familias de militares. Pérez destaca que, en estos casos, estamos hablando de víctimas directas, no en segundo grado, y que, incluso en el caso de aquellos niños que no fueron secuestrados, los efectos de la desaparición de los padres los acosan hasta hoy a un nivel que aún no ha sido estudiado a cabalidad. Al respecto, Alicia Salomone y Milena Gallardo en su artículo “Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas”, comentan que desde la psicología social, CINTRAS ha sostenido que el daño producido por la dictadura fue a la vez multigeneracional, en tanto afectó a varias generaciones; intergeneracional, produciendo conflictos entre las distintas generaciones; y transgeneracional, en la medida en

que las consecuencias de dichos daños son heredadas y tienen consecuencias para las generaciones posteriores (Salomone y Gallardo, 2017, p. 204).

Pérez recoge la advertencia de Jordana Blejmar respecto a que, cuando hablamos de “generación”, corremos el riesgo de homogeneizar un grupo de diversas experiencias en las cuales inciden factores como la edad, la clase, el nivel de estudios, la composición familiar antes y después de la desaparición, el acceso a terapias, etc. Esta crítica es compartida por autores como Lisa Renee DiGiovanni (2013), quien coincide con Fredric Jameson en precisar que al hablar de cualquier generación o período debemos evitar las categorías absolutas y la búsqueda de totalidades, agregando que, en el caso del Cono Sur, la postdictadura abarca ya alrededor de las tres décadas, y, por lo tanto, es necesario reconocer las diferencias que existen también entre quienes nacieron o vivieron su juventud durante la dictadura, y aquellos nacidos ya en años de democracia. Sin embargo, es importante recordar que siempre que hablamos de memorias grupales de cualquier colectivo, localidad, o incluso nación, nos encontramos con que dentro de dicho grupo existe una variedad de sujetos que poseen memorias individuales que varían entre sí, a pesar de lo cual es posible identificarlos como grupo a partir de sus puntos en común sin, por ese motivo, anular sus diferencias o la subjetividad de cada caso.

Para Pérez, utilizar el concepto de “posmemoria” en el caso del análisis de *Mi vida después*, de Lola Arias, ocultaría más elementos de los que destacaría, al unir en una misma categoría la experiencia de hijos de desaparecidos con las de sujetos que se enteran durante la adultez de que los padres con que crecieron formaron parte de los organismos de represión del estado durante las dictaduras. A la vez, al concentrarse en la forma en que una generación reacciona o procesa la historia de sus padres, según la autora, el concepto quitaría importancia a los efectos que esta historia tiene sobre cada vida en particular en la etapa adulta.

En la búsqueda por nuevos conceptos, Pérez destaca algunos como “haunting legacies” o “unthought knowledge” utilizados por Gabriele Schwab (el último citando a Christopher Bollas), que permitirían incluir la experiencia traumática de los niños como primaria y con las características particulares que conlleva el hecho de que, en ocasiones, los eventos son vividos antes del aprendizaje del lenguaje o son registrados pero no siempre recordados completamente de forma consciente. Mariana Eva Pérez también considera que la noción de “transmisión

transgeneracional del trauma” es una mejor forma de explicar el fenómeno en cuestión, puesto que incorporaría, por ejemplo, la experiencia particular de quienes fueron criados por abuelos u otros familiares también afectados por la desaparición de los padres. Finalmente, la autora propone su propio concepto: “former child victims”, que para ella permitiría incorporar la experiencia de aquellos niños que no solo fueron víctimas por la desaparición de los padres sino que vivieron la violencia en carne propia a través del secuestro o la tortura. Para la autora, entre los daños que le tocó vivir a la segunda generación de forma directa, destacan la orfandad producida por la desaparición de los padres, la imposibilidad o al menos dificultad del duelo, la transmisión transgeneracional del trauma y el “unthought knowledge” del trauma vivido por los padres. Producto de esto, en la visión de Pérez, distinguir entre víctimas primarias y secundarias significaría establecer jerarquías basadas en el nivel de dolor, imposible de cuantificar, y dificultaría el diálogo entre los miembros de la generación. Dice Pérez: “It is not one or another, the first-hand experience versus inherited memories. It is not bearing witness to their histories versus testifying ‘by proxy’, witnessing on behalf of their disappeared parents or to the impossibility of accounting for their death. It is both at the same time.” (Pérez, 2013, p. 14)

Tal como indican Jordana Blejmar y Natalia Fortuny, más allá de las distintas posturas que exponen los autores del dossier, unas más radicales que otras a la hora de criticar el término “posmemoria”, queda claro que no es posible adoptar acríticamente un término acuñado para referirse a la realidad europea post Segunda Guerra Mundial sin hacer al menos una serie de precisiones que permitan adaptarlo a la realidad latinoamericana. No se trata, entonces, de un rechazo al uso del concepto sino de una aproximación crítica a él, más que mimética. Así, Lisa DiGiovanni (2013) precisa que es necesaria una examinación más profunda de la relación entre las posmemorias y la añoranza nostálgica en algunas producciones literarias y audiovisuales, proponiendo que, en casos como *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger-Hertz, la preocupación no está puesta solo en pasado -característica que se atribuye a la posmemoria- sino en la posibilidad de formar lazos de solidaridad y nuevas colectividades en la escena postdictatorial.

Por su parte, Cecilia Sosa también hace uso del término posmemoria citando las diferencias propuestas por Hirsch entre “affiliative postmemory” y “familial postmemory”, que le permiten realizar un análisis de la obra *Los topos* de Felix Bruzzone considerando al colectivo generacional de postdictadura conectado por vínculos que no se reducen a los lazos sanguíneos.

Para Blejmar y Fortuny, las memorias de la segunda generación en toda su diversidad, comparten algunas características centrales dentro de las cuales destaca una nueva visión sobre la dicotomía de lo público y lo privado, marcada por el giro subjetivo que hace de lo íntimo una cuestión política, sumada a la visión infantil sobre los hechos (“child like gaze”) y a una memoria juguetona (“playful memory”). Resulta novedosa también la mezcla que presentan las producciones artísticas de posmemoria entre los elementos autobiográficos y la ficción, tanto como la variedad de disciplinas que convergen en estas representaciones, ya sea música, literatura, cine, fotografía, u otros.

Es cierto que el prefijo de lo “post” justificadamente puede levantar cierta sospecha, y que muchas veces lo “post” y lo “neo” traen consigo una suerte de renuncia a los discursos, valores o ideologías de antaño, para posicionarse al margen de ellos, configurando identidades fragmentarias, ambiguas. Sin embargo, en este caso, esas características no parecen ser aplicables, y podríamos coincidir quizás en que otra denominación hubiera sido más apropiada, una específica al caso latinoamericano, pero más allá del nombre, sin duda parece necesario distinguir entre las formas del recuerdo y los reconocimientos identitarios que esto implica para una generación y otra. Para Daniela Jara, el debate en torno a la posmemoria no se trata solo de un intento por reemplazar la noción de la “segunda generación”, sino que responde al fenómeno que proviene de la distinción entre la transmisión familiar de la memoria y la circulación global de memorias, y entre la memoria comunicativa y la memoria cultural. Para la autora, la necesidad de este nuevo concepto surgió en la medida en que sujetos de la segunda generación comenzaron a transformar su memoria familiar en objetos estéticos o reflexiones políticas con impacto en la esfera pública. Según Jara, el eje fundamental de la discusión estaría en la pregunta por quiénes tienen derecho a heredar las memorias traumáticas. Según la autora, “if memory has proved to be a form of political or affective affiliation, then the family framework proved to be too restrictive to serve as a basis for social cohesion (or affiliation).” (Jara, 2016, p. 15)

Reconocemos entonces que dentro de la llamada segunda generación nos encontramos con sujetos de distintas edades, con distintas experiencias vitales, distintos compromisos políticos y distintas posturas respecto al pasado, tanto como distintos mecanismos de retorno y recreación de ese pasado y de construcción de memoria. Lo interesante de la discusión es el diálogo que se da al interior de esta masa tan heterogénea y el reconocimiento de estas rupturas

pero también de los territorios comunes y las continuidades que nos permiten reconocer en estos actos y en estas creaciones una memoria colectiva particular de esta generación, que necesita, sin duda, de un concepto propio para denominarla.

Para Milena Gallardo, “la postmemoria es un tipo de memoria difusa, que resulta imposible de transcribir o traducir fielmente y que entonces se erige desde la distancia temporal para organizar la memoria de una experiencia que en muchos sentidos no se vivió” (Gallardo, 2015, p. 206). Según la autora, la característica principal de la posmemoria es que la experiencia es proyectada sobre el sujeto y lo impacta de forma indirecta, lo cual ocurre a través de la recuperación de imágenes de la infancia, “en aprendizajes familiares, huellas psíquicas y repercusiones de carácter psicológico que de diversos modos son derivados de padres/madres, o incluso desde otros familiares, a hijos/as” (Gallardo, 2015, p. 204). Para la autora, la aproximación a este tipo de recuerdos e imágenes se daría a través de “la representación, la proyección, la creación y los silencios” (Gallardo, 2015, p. 205).

Si bien Elizabeth Jelin en su obra no habla de “posmemoria”, por ser anterior a la creación del concepto y su especialización, sí se refiere, como veremos más adelante, a la transmisión inter-generacional, y, de cualquier manera, su definición de la memoria abarca muchos de los aspectos fundamentales que tiene también la posmemoria. Para Jelin, existen dos ejes a partir de los cuales sería posible la definición de la memoria; el primero, tomándolo como “herramienta teórico-metodológica, a partir de conceptualizaciones desde distintas disciplinas y áreas de trabajo”; y el segundo, “como categoría social a la que se refieren (u omiten) los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, y las conceptualizaciones y creencias del sentido común” (Jelin, 2002, p.17). Para la autora, el primer eje tendría que ver con quién o quiénes son los sujetos que rememoran y olvidan, mientras que el segundo consistiría en el contenido de esas memorias. Por último, existirían también las variables de cómo y cuándo se recuerda y se olvida.

En el caso de esta tesis, ambos ejes son de gran importancia puesto que nos interesa estudiar en qué medida los ejercicios de memoria que componen estos documentales, pueden interpretarse como la construcción de una memoria colectiva de una generación y no solo ser tomados como ejercicios aislados e individuales. Para este objetivo, es importante que nos

preguntemos quiénes son estos realizadores, su género, sus edades, sus actividades, las áreas en que se desempeñan, y considerando que esta investigación toma un corpus de producciones culturales de dos países, también sus nacionalidades, buscando observar cuánto tienen en común y en qué se diferencian. Para esta pregunta, es necesario tomar como herramienta de análisis también el segundo eje, considerando en qué medida las historias personales de los distintos realizadores se asemejan y preguntándonos entonces cómo una historia política compartida lleva a esta segunda generación a distintos recuerdos y olvidos que pueden o no coincidir entre sí.

Maurice Halbwachs, en su obra póstuma *La memoria colectiva* (1950), establece la base para el campo de estudios de memoria. En esta obra, el francés propone que existen dos tipos de memorias, la “memoria histórica” y la “memoria autobiográfica”, entre las cuales la segunda, por supuesto, estaría inscrita dentro de la primera, puesto que los macro eventos de nuestra historia nacional o global evidentemente determinan aspectos de nuestra vida personal, si bien ésta los excede ampliamente. Mientras que la memoria histórica representa el pasado de forma resumida y esquemática, nuestros propios recuerdos, y aquellos que nos han sido transmitidos a través de la tradición oral de nuestras familias y grupos sociales, “nos ofrecen una representación mucho más continua y densa” (Halbwachs, 2004, p. 55). Una de las nociones fundamentales para el desarrollo de esta tesis es la propuesta por Halbwachs en torno a los marcos sociales de la memoria, según la cual las memorias individuales están determinadas y solo existen dentro de un contexto social determinado. Este enmarque es el que contiene la visión de mundo de un grupo, su estructura, sus valores, principios, códigos, y el recuerdo solo sería posible cuando lo rememorado puede ubicarse dentro de los márgenes de este encuadre de la memoria colectiva. El olvido, en cambio, se produciría con la pérdida de este marco social. Según indica Jelin, esto implica la presencia de lo social aún en los recuerdos más personales,

“Uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares. Estos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales (Ricoeur, 1999). Como esos marcos son históricos y cambiantes, en realidad, toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo. Y lo que no encuentra lugar o sentido en ese cuadro es material para el olvido (Namer, 1994).” (Jelin, 2002, p.20)

Según indica Halbwachs (2004), a lo largo de su vida un individuo va formando parte de distintos grupos sociales de forma simultánea y también sucesiva, en tanto se desarrolla y cambia de espacios, de intereses, de afinidades, etc. De esta forma, mientras que la memoria histórica presenta una visión universal y totalizadora del pasado que solo selecciona y resume los eventos de acuerdo a los criterios de interés de determinados grupos en determinados momentos históricos, y no da cuenta del entramado social real y de las causas y efectos de dichos eventos sobre las vidas de los sujetos, la memoria colectiva reúne todas esas memorias autobiográficas, identificándolas en cuanto tienen en común. A través de estas semejanzas en los relatos particulares, se crea una memoria en que cada relato se excede a sí mismo para formar parte de un grupo mayor en que se comparte el sentido que se da al pasado, y esto es lo que los define como entidad. De esta forma, la memoria colectiva es múltiple y dialogante, tanto con otros grupos sociales como entre los miembros de un mismo grupo, y así es como se transforma a través del tiempo. Los recuerdos solo tienen sentido mientras existan los miembros del grupo que son los que le dan ese sentido. Para Michael Pollak (2006),

“La memoria, esa operación colectiva de los acontecimientos y de las interpretaciones del pasado que se quiere salvaguardar, se logra en tentativas más o menos conscientes de definir y reforzar sentimientos de pertenencia y fronteras sociales entre colectividades de distintos tamaños (...). Mantener la cohesión interna y defender las fronteras de aquello que un grupo tiene en común (...); he aquí las dos funciones esenciales de la memoria común. Eso significa proporcionar un marco de referencias y de puntos de referencia.” (Pollak, 2006, p. 25)

A pesar de que Jelin manifiesta que la noción de Halbwachs de la “memoria colectiva” “tiene serios problemas”, al tratar el concepto como una entidad en sí misma separada de los individuos, y a los hechos sociales como “cosas” (haciendo, dice ella, una interpretación durkheimiana extrema), rescata la definición del concepto en el sentido de

“Memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretrejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social (...) y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (Jelin, 2002, p.22)

Para analizar si es que los trabajos de memoria de la segunda generación pueden ser considerados como una “memoria colectiva”, es importante determinar, como lo hace Jelin, que para fijar parámetros de identidades, (ya sea nacional, de género, raza, orientación política o cualquier otra), los sujetos seleccionan de su historia individual ciertos hitos que los relacionan con los demás. Estos parámetros se convierten en los marcos sociales de las memorias, en tanto implican resaltar los aspectos que acercan a los sujetos a unos grupos y los alejan de otros. Según indica Jelin, estos hitos pueden transformarse en elementos fijos en torno a los cuales los sujetos organizan sus memorias (Jelin, 2002, p.25).

Para Pollak (2006, pp. 34-35), existen tres tipos de elementos que pueden cumplir la función de “hitos”: acontecimientos, personas o personajes y lugares. Para el autor, estos aspectos pueden tener una base real concreta, ser acontecimientos vividos en carne propia, personas con las que se ha tenido contacto directo en alguna etapa de la vida o lugares en los que se ha estado presencialmente, o bien, pueden también ser proyecciones de experiencias de otros miembros del grupo del cual el sujeto se siente partícipe, en este caso de la segunda generación.

Como hemos visto, las cuatro producciones filmicas que estudia esta tesis presentan varios hitos comunes, en el nivel de los acontecimientos de la narración, exponiendo las historias de sus padres y el momento de su secuestro y desaparición o asesinato, en el caso de Albertina Carri y Germán Berger-Hertz; del paso a la clandestinidad, en el caso de María Inés Roqué; o del abandono al cuidado de otros para poder regresar del exilio, en el caso de Macarena Aguiló. Respecto de las personas, los documentales se centran principalmente en la figura de la familia; los padres ausentes, la familia que perdieron, y en las personas que se hicieron cargo de continuar su crianza, como una suerte de familia sobreviviente, o social, en el caso de Aguiló. Por último, en cuanto a los lugares, veremos que el regreso a los espacios significativos en la historia de los padres; la casa en la que vivía Albertina Carri de niña; las fotos de la casona y de los barrios de Cuba en que se ubicaba el Proyecto Hogares; o las imágenes del desierto de Atacama donde habrían sido arrojados los restos de Carlos Berger; todos ellos son aspectos recurrentes y de gran importancia en los documentales.

Jelin indica que para las personas, grupos y sociedades, existen periodos calmos, en los cuales existe una memoria hegemónica que no está siendo cuestionada al punto de requerir una

reestructuración de sí misma, sino que más bien puede trabajar de forma automática y constante en la mantención de una identidad coherente. Sin embargo, existen también períodos de crisis que, como dice la autora, requieren de una reinterpretación de la memoria y de un cuestionamiento de una identidad, ya sea personal o grupal. Lo que proponemos en esta tesis, es que en las últimas décadas hemos entrado en un período de crisis que está teniendo como resultado la aparición de una nueva memoria colectiva ligada a una generación en particular. Según indica Pollak, es fundamental para comprender el modo en que el presente afecta nuestra visión sobre el pasado poder distinguir los escenarios o coyunturas que permiten que emerjan en la luz pública las memorias que en otras épocas han estado marginadas (Pollak, 2006, p. 24). Durante las primeras dos décadas que sucedieron al término de las dictaduras hubo un progresivo proceso de descubrimiento y condena de las atrocidades cometidas por los militares, acompañadas de procesos judiciales condenatorios insuficientes y algunas leyes de compensación a las víctimas, todos hechos que contribuyeron a la construcción de una memoria nacional oficial que rechazó cada vez más las violaciones a los Derechos Humanos cometidas. Esta memoria colectiva tenía como portavoces a las agrupaciones de familiares de víctimas y a los testimonios de quienes lograron sobrevivir. Ya indicábamos que las memorias son siempre múltiples y siempre se encuentran en terrenos de disputas con otras memorias, y por supuesto que las derechas y las instituciones militares han mantenido una versión propia de los hechos. Sin embargo, podríamos decir que se estableció una memoria políticamente correcta que se mantuvo con cierta calma. También cabe destacar, como lo hace Jelin en su artículo “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión” (2011), que los recuerdos que hemos seleccionado y mantenemos en nuestra memoria en torno a distintos eventos, épocas, lugares, personas, etc., pueden ir transformando sus sentidos a través del tiempo. Dice Jelin: “A menudo, pasados que parecían olvidados ‘definitivamente’ reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no se había prestado atención durante décadas o aún siglos.” (Jelin, 2011, p. 557). Ludmila da Silva Catela, en la presentación de la obra póstuma que agrupa algunos de los trabajos de Pollak, *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (2006), dice:

“Lejos de depender únicamente de la voluntad o de la capacidad de los testigos potenciales para reconstruir su experiencia, todo testimonio también se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro. Esa posibilidad de tornar públicos los recuerdos condiciona el trabajo realizado para superar las crisis de identidad que están en el origen y en la tensión creada entre la necesidad y la dificultad de testimoniar.” (Da Silva Catela en Pollak, 2006, p. 13)

No ha sido sino hasta las últimas dos décadas que ha aparecido una nueva voz, la de una segunda generación que hasta el momento no había sido tomada en cuenta en los relatos oficiales y a quienes no se había considerado como víctimas también afectadas por los crímenes de las dictaduras. Al decir de Jelin, las memorias oficiales contribuyen a “definir y reforzar sentimientos de pertenencia” y “apuntan a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas” (Jelin, 2011, p.40). Podríamos proponer, entonces, que la memoria de la segunda generación no se condice, al menos en su totalidad, o no se siente representada por la memoria hegemónica existente en torno a los efectos de las dictaduras, y que es justamente este reforzamiento del sentido de pertenencia a un colectivo el que se busca a través de los ejercicios de memoria que estudia esta tesis, y a través de la creación de una memoria alternativa propia de esta generación en particular. Nelly Richards, haciendo referencia a algunos aspectos del film de Patricio Guzmán, *La memoria obstinada*, destaca la memoria como un proceso abierto de reinterpretación del pasado que hace, deshace y rehace sucesos para que estos puedan volver a ensayarse y aparezcan de ellos nuevas comprensiones. Dice Richard:

“La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, a reescribir comienzos y finales partiendo de nuevas hipótesis y conjeturas que desmonten el cierre de las totalidades explicadas. La laboriosidad de esta memoria insatisfecha que no se da nunca por vencida es la que perturba la voluntad oficial de sepultación del recuerdo como fijo depósito de significaciones inactivas (...). [La memoria es una] práctica descifradora que reactiva la materia sensible del acontecimiento insertando sus significados en nuevas constelaciones perceptivas e intelectivas para abrir, con ellas, líneas de recreación móvil en los bloques de existencia del pasado sedimentado.” (Richard, 2005, p. 124)

La corta edad que tenían quienes pertenecen a esta generación en las décadas de los 70 y 80, y quizás la consideración de un “bajo” nivel de protagonismo, ha significado que sus testimonios no fuesen estudiados a nivel académico o reproducidos o difundidos por los organismos de derechos humanos de la misma forma que los de sus padres en las primeras décadas de postdictadura. Según indica Gallardo en el caso de Chile, “advertimos que la discusión en torno a las consecuencias de la dictadura ha transcurrido sobre todo en torno a la recuperación de lugares de memoria y sitios de conciencia, a las políticas estatales sobre reparación y al modelo neoliberal instaurado por Pinochet, antes que a las huellas subjetivas heredadas por las generaciones de jóvenes que han nacido durante o después del momento dictatorial.” (Gallardo, 2015, p. 207). En la actualidad esta nueva generación ha llamado la atención sobre su existencia y además de compartir en gran medida las demandas de justicia de otras agrupaciones tradicionales de defensa de los Derechos Humanos, ha formado sus propias organizaciones -en el caso de Argentina con la agrupación H.I.J.O.S, fundada en 1995-, y está contando una historia propia, como veremos más adelante, con matices considerablemente críticos hacia la generación de sus padres, elaborando una memoria particular, y conformando un nuevo grupo identitario. Sabemos que la memoria es un constante volver sobre el pasado, que es selectiva y que para la acción de recordar se requiere también de los consiguientes olvidos. Estos olvidos, dice Jelin, pueden ser de distinto tipo o intensidad, existiendo un olvido que ella llama “definitivo”, en el cual la borradura de hechos del pasado queda aparentemente eliminada del recuerdo consciente. Sin embargo, algunos de estos recuerdos que parecían borrados, pueden re aparecer “y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no se les había dado ningún significado durante décadas o siglos”. (Jelin, 2002, p.29).

Tanto dentro del arte, con producciones culturales como las que estudiamos en esta tesis, como también a través de otros medios, esta generación ha ido construyendo su propia narrativa, que ha llamado la atención de la crítica cultural, formando ya una nueva área de estudios como es la “posmemoria”, a la cual ya se dedican eventos académicos como coloquios, jornadas de estudios, convocatorias para publicar, ciclos de cine, y otras actividades de este tipo cada vez más comunes. Como dice Diana Taylor,

“La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación e interconexión. (...) La memoria está corporizada y es sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; enlaza prácticas profundamente privadas con las sociales, incluso con las oficiales. A veces, la memoria es difícil de evocar aunque sea muy eficiente, siempre opera en conjunto con otras memorias. (...) La memoria, al igual que el corazón, late más allá de nuestra capacidad de controlarla, es una línea de vida entre el pasado y el futuro” (Taylor, 2015, pp. 135-136).

CAPÍTULO 3: FAMILIA: INFANCIA, FILIACIÓN, GÉNERO Y TRANSMISIÓN

3.1 Hijos

Como ya hemos establecido, las particularidades de la memoria de los sujetos pertenecientes a la segunda generación no solo pasan por la distancia que hay entre ellos y los sucesos históricos que marcaron sus vidas, ni por el hecho de que no han sido protagonistas de aquella lucha y de que el impacto que tuvo en su existencia cotidiana no fue voluntariamente escogido por ellos. La especificidad de esta memoria tiene que ver sobre todo con el hecho de que fueron eventos experimentados durante la infancia y cuyo efecto se plasmó no sobre una vida pública de militante o activista político, sino sobre la vida privada, en el ámbito familiar. En segundo lugar, como anticipábamos en la introducción, la experiencia de estos sujetos no está determinada solo por la edad que tenían durante los años de dictadura, sino por su filiación familiar con militantes de izquierda que ejercían una resistencia ante la represión. En este marco, se quiere reflexionar en esta sección en torno a la categoría de “hijo”, según la entendemos en esta tesis, y sobre lo que significa ser “hijo de”. En segundo lugar, se trabajará sobre los documentales del corpus a partir de los modelos familiares que allí se pueden observar, buscando relevar algunas de las consecuencias que se pueden evidenciar acerca de los efectos del quiebre de una crianza tradicional sobre los sujetos en su actualidad, como adultos.

Según indica Diana Taylor, en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, de los treinta mil desaparecidos, torturados y asesinados durante la dictadura argentina, diez mil eran mujeres, miles de ellas embarazadas, que fueron asesinadas luego de dar a luz y cuyos hijos serían esta otra suerte de otros “desaparecidos”, no asesinados sino adoptados ilegalmente por familias de militares. Se calcula un aproximado de quinientos infantes secuestrados. A lo largo de muchos años, gracias a los esfuerzos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, muchos de aquellos hijos han sido rastreados y sus verdaderas identidades descubiertas³, aunque según indica Taylor, aún quedarían cientos de hijos desaparecidos.

³ 127 hasta 2017 según se indica en la página www.abuelas.org.ar

La autora indica que existen dos grupos de hijos; en primer lugar, aquellos que desconocen su historia y la de sus padres, ya sea porque fueron secuestrados y criados por otra familia, o bien, en el caso de aquellos nacidos antes de la desaparición de los padres, porque los familiares que los criaron no les contaron la historia por miedo a que ello los impulsara hacia un compromiso político que los pusiera en riesgo también. En segundo lugar, estarían los hijos de desaparecidos que sí han conocido desde el inicio la historia de sus padres, o que han llegado a conocerla con el tiempo, y que están conscientes de la existencia de tantos otros en su misma condición, por lo que se organizan políticamente y hacen un esfuerzo activo en la búsqueda de verdad y justicia. Esto es un aspecto más de la ya comentada heterogeneidad que caracteriza a la segunda generación. En lo que respecta a esta tesis, nos referimos al segundo grupo mencionado por Taylor, aquellos niños que sí conocieron desde pequeños la verdadera identidad de sus padres y su militancia política.

Como indicábamos en la introducción, cuando comúnmente se habla de los “hijos de las dictaduras” podemos entender que se trata, como indica Gallardo, de ser “hijos simbólicos de una época” (Gallardo, 2015, p. 208), y, más aún, cuando hablamos de “hijos de militantes” buscamos aislar dentro de una generación etaria a un grupo caracterizado por compartir una o varias experiencias durante su infancia, que los marcan hasta la actualidad. Gallardo los describe como “un grupo humano dinámico, que comparte un momento epocal y que se muestra particularmente sensible a su tiempo histórico” (Gallardo, 2015, p.208). La autora, en su análisis de documentales de posmemoria, destaca que más allá de las opciones estéticas por las que opta cada realizador se evidencia una forma colectiva de procesar la experiencia de la infancia como hijos de militantes. “Este sentir de época viene de una suerte de marco de entendimiento o de comprensión a la hora de enfrentar determinados sucesos y circunstancias que, en un nivel, se presentan como privadas, pero que tienen un correlato social y generacional que es más amplio.” (Gallardo, 2015, p. 209).

Según Gallardo, esto se manifiesta concretamente en las atmósferas creadas en los documentales para representar la infancia y una serie de otros recursos del lenguaje y la representación, poesía y aspectos lúdicos, y de ficcionalización, como indicábamos en el primer capítulo. Además se advierte una posición crítica respecto a las decisiones políticas tomadas por los padres y al impacto que éstas tuvieron en las vidas íntimas de sus hijos. Lo central aquí es

destacar que en las producciones documentales que analizamos es fundamental comprender que el lugar desde el cual se enuncia y se narra una historia, no es solo el de director ni tan siquiera el de niño, sino específicamente el de hijo de padres ausentes a causa de la violencia dictatorial o de su resistencia a ella. Indica Gallardo: “Desde este lugar identitario, construyen un espacio de pertenencia que remite de forma recurrente al pasado dictatorial, pero que no descuida en ningún momento el presente de la enunciación, estableciendo así diálogos intergeneracionales e intersubjetivos, que se traducen en numerosos lugares críticos en relación al momento actual, a la dictadura y a la época previa.” (Gallardo, 2015, pp. 208-209). Para la autora, hay un reconocimiento de la condición de “hijo” como alineamiento histórico, político y social impuesto por el orden genealógico y las historias familiares de cada sujeto. Dice Gallardo: “A partir de esta autoafirmación, podemos entender el ejercicio crítico que comportan las obras audiovisuales, como una elaboración consciente que explora las posibilidades del lenguaje con miras a la recuperación de la herencia subjetiva correspondiente al eslabón quebrado en la genealogía familiar y social.” (Gallardo, 2015, p. 210)

Uno de los elementos que caracteriza a la posmemoria es que el tiempo en el cual la segunda generación realiza sus trabajos de memoria, la actualidad, está marcado por la amplia difusión de información, el fácil acceso a otros testimonios y documentos de memoria, la fluidez de las comunicaciones, las rápidas y permanentes transformaciones sociales, el acelerado ritmo de vida al interior de las grandes ciudades, la multiplicidad de plataformas de interacción disponibles, el internet, la inmediatez. La globalización, a través de una variedad de factores asociados tales como la facilidad en comunicaciones, los tratados económicos entre países, la migración, y un largo etcétera, ha tenido también como consecuencia una búsqueda por nuevas identidades. Estas identidades pueden estar asociadas a criterios geográficos, como podemos apreciar en la construcción de comunidades inmigrantes que mantienen y transmiten su cultura y tradiciones propias al interior de los países que los han recibido. En el contexto de las dictaduras latinoamericanas, uno de los temas importantes que se ha trabajado a través de los estudios de memoria es el del exilio, que, por las particulares características de una migración forzosa, tiene como consecuencia una actitud especialmente resistente al olvido de la identidad nacional original, con su idiosincrasia, tradiciones y costumbres. Como dice Susana Kaufman:

“La *Identidad* describe algo ligado al núcleo mismo de lo personal-subjetivo como al núcleo de la cultura. Una dialéctica que funda la vida en común y que nos constituye como sujetos. Y que incluye la creación de sentido dando veracidad a representaciones, a creencias y a prácticas sociales. Abarca las estructuraciones de significación e interpretación de vivencias que desde el primer momento de la vida exponen al sujeto a un mundo cuyos códigos deberá dominar para entrar en el universo del sentido y de la experiencia” (Kaufman, 2007, p. 215)

Este tema resulta muy relevante para esta investigación, puesto que, como se aprecia también en los documentales del corpus, los traslados físicos son uno de los factores que dejan huellas profundas en las memorias de quienes las experimentaron como niños. Fuera de esta identidad geográfica asociada al “terruño” que es propio, existen también otras alianzas de auto reconocimiento a través de criterios como la raza, el género, la clase, y, en los últimos años, divisiones aún más específicas como las que se aprecian en grupos de jóvenes que se asocian en estructuras similares a tribus a las cuales asignan sus propios nombres, vocablos y códigos estéticos. La búsqueda por un terreno común que compartir con otros a quienes nos podamos sentir similares parece ser una necesidad transversal. Es por eso que, cuando queremos analizar los trabajos de memoria realizados por la segunda generación, las palabras de Jelin se hacen particularmente significativas:

“Esta ‘cultura de la memoria’ es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclaje o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo” (Jelin, 2002, p. 10).

La construcción de este nuevo grupo identitario ha sido posible gracias a que quiénes comenzaron a atreverse a exponer sus testimonios como hijos afectados por la vida política de sus padres durante las dictaduras, han encontrado un eco en otros sujetos de su misma generación que, sin que sus experiencias hayan sido iguales, han compartido la valentía de elaborar y exponer públicamente una reflexión propia en su calidad de víctimas “en segundo grado”. Esto es fundamental, puesto que, como dice Jelin: “En el plano de las memorias individuales, el temor

a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios” (Jelin, 2002, p.32).

Daniela Jara elabora su estudio a partir de una serie de entrevistas personales que ha conducido en Chile con sujetos de la segunda generación. Estas entrevistas dan cuenta, en primer lugar, de una gran diversidad de historias de vida y de formas de analizar y hacerse cargo de esa historia, pero también de numerosos elementos en común. Uno de estos elementos recurrentes que la investigadora observó en las narraciones de quienes habían sido niños durante las dictaduras, era la sensación de que había que aprender a vivir en dos mundos paralelos: el privado y el público, la casa y la calle o el colegio. Así, dice Jara, estos niños pertenecían a dos culturas diferentes; la oficial, y la contracultura de las familias de oposición. “Their family history was a family secret and they knew that it was a matter which could not be acknowledged in public conversations” (Jara, 2016, p. 76).

Así mismo, mientras que hoy en día es habitual en la sociedad ver padres que intentan no hablar de temas muy violentos frente a sus hijos, o cambian el canal de la televisión cuando la noticia que se anuncia trata de muertes, violaciones o abusos, y no quieren que sus hijos la escuchen, esto no fue así en la crianza de muchos de los hijos de militantes. Se asume que los niños tienen y deben tener una inocencia que, a su corta edad, debe ser protegida por sus padres. Existe una noción naturalizada y ampliamente difundida a través de la sociedad de que los niños no deben ser corrompidos por los aspectos oscuros del mundo a los cuales solo se podrán enfrentar cuando alcancen la adultez, como si experimentar el horror o la maldad fuera algo para lo cual hay que tener una preparación previa que un niño evidentemente no tiene. Por el contrario, durante las dictaduras y al interior de las familias militantes, los niños a corta edad dejaban de ser niños inocentes, preocupados solo de “cosas de niños” y se transformaban en pequeños militantes cuya tarea era conocer la postura y participación política que caracterizaba a su familia, compartirla en el espacio privado, y saber callarla y ocultarla en el espacio público. Según indica Daniela Jara “the family tale about state violence, which brings the poisoned knowledge into the narrative, also acts as a rite of passage. It is the transition from being neutral to being part of the opposition culture. It is also a form of being welcomed into a family legacy which reinforces their group identity” (Jara, 2016, p. 48). Esta experiencia de no ser protegidos de la verdad, de conocer la realidad por terrible que esta fuera, es narrada también por algunos

de los entrevistados en el documental de Macarena Aguiló. Dice Bárbara, quien estuvo de niña en el Proyecto Hogares:

“Sabíamos que en Chile estaban matando gente, que estaba la dictadura de Pinochet, que no podíamos entrar. Llegaban videos a veces a la casa de la Lucre, de la Lucrecia, y nos llamaban así ‘¡Eh, llegó video de Chile!’ y subíamos todos los cabros chicos, y el video eran protestas gigantes, y todos los cabros chicos sentados porque era el único video. Todos los cabros chicos mirando y era el guanaco dándole duro a gente. Sabíamos todo lo que pasaba. En realidad intuíamos cuando venía la noticia de que había otro papá muerto, como que uno sabía, se sentía en el aire cuando venía una noticia mala o cuando alguien venía llegando de Chile y te tocaba la puerta y venía así como raro uno decía ‘ya, viene una noticia no de las buenas’” (Aguiló, 2010, 1:03:00).

Cuando Jara habla de “poisoned knowledge”, hace referencia a un concepto de Veena Das para referirse al conocimiento que tienen los hijos de los horrores de la dictadura y de la represión, aún sin haberlos vivido en carne propia. Dice Jara:

“Poisoned knowledge is different from trauma: although both refer to a terrible experience, trauma emphasizes the elements of fragmentation and irrationality. With poisoned knowledge, by contrast, the focus shifts to how this knowledge is embodied and owned, disrupting previous understandings of social reality and how it becomes normalized. It is about something which, despite being terrible and having a poison-like effect, becomes coherent (knowledge). As it does not involve any form of dissociation, it merges the embodiment of the presence with forms of violence, ‘infecting’ subjectivity or, at least, transforming it.” (Jara, 2016, pp. 43-44)

A la vez, Jara indica que esta supuesta diferenciación estricta entre el espacio de lo público y el espacio de lo privado, no existe en la realidad de estas familias. La autora cita a la socióloga Carol Smart, para quien los asuntos familiares están en directa relación con los valores públicos y con la construcción de la identidad individual. Según Smart, rastreando los asuntos familiares se ponen en evidencia los vínculos entre lo personal y lo cultural, así como lo político, histórico y social (Jara, 2016, p. 90). Además, una característica fundamental de la represión dictatorial fue también la irrupción en la vida íntima y la violación de la privacidad y de los espacios familiares. Así, dice Jara, las torturas sobre sus cuerpos, los allanamientos de sus hogares, e

incluso las separaciones de familias producidas por distintas posturas políticas, son ejemplos de cómo la psicogeografía del “adentro” y “afuera”, tampoco podía ser reducida exclusivamente al interior y exterior del hogar, sino que eran dinámicas que se reproducían en distintas dimensiones (Jara, 2016, p. 49). Recordemos que, como decíamos, tanto Albertina Carri como Macarena Aguiló fueron secuestradas por agentes del estado desde espacios conocidos por ellas, que solían habitar normalmente, frente a su casa o en el barrio. También la madre de María Inés Roqué hace referencia el pánico que le produjo a su hija que los militares allanaran su casa y encañonaran a su mamá. Por último, en *Mi vida con Carlos* se narra el terrible episodio en que los organismos represivos entraron a su hogar y degollaron a la empleada doméstica, Sofía Yáñez Calfucán, de solo 21 años de edad, embarazada de dos meses. En esta misma línea, apunta Salomone en su análisis de la poesía de posmemoria de mujeres chilenas y argentinas al indicar que “en esta poesía el hogar familiar no suele aparecer como un lugar de cobijo y resguardo donde hijos e hijas pueden crecer seguros. Por el contrario, la casa y los vínculos próximos se vuelven territorios precarios y potencialmente peligrosos, cuando no son la caja de resonancia desde la cual esa generación experimentó el horror que se desataba en el afuera.” (Salomone, 2011, p. 123)

Como decíamos, esta generación comparte un proceso de creación de memoria distinto al de la generación que le antecede, en primer lugar producto de la distancia temporal que separa a los sujetos que recuerdan de los hechos históricos que han marcado sus vidas. La memoria que están construyendo, al estar tan separada en tiempo de los eventos que la desencadenaron, se está construyendo dentro de un marco social distinto a aquel en el cual los eventos ocurrieron, es decir a aquel marco social, con sus valores y principios, que hizo que sus padres tomaran y justificaran las decisiones que tomaron, y que son las que la segunda generación está cuestionando. En segundo lugar, es importante considerar que si bien la memoria siempre se construye a través de recuerdos propios sumados a los recuerdos de otros y a la memoria social como tal, esto es fundamental en el caso de la posmemoria, puesto que, en muchas ocasiones, los sujetos no cuentan con recuerdos vívidos que mantener o a la vez transmitir a las generaciones venideras puesto que su tiempo con sus padres, en algunos casos, fue breve y solo a muy temprana edad, antes de su desaparición o muerte.

De esta forma, no solo hay una selección de recuerdos que se olvidan y otros que se mantienen, sino que hay una verdadera escasez de recuerdos. Se trata de rememoraciones de una infancia ya lejana en el tiempo, de una elaboración de los hechos vividos hecha por mentes de niño, por lo cual para la construcción de una memoria en torno a esa época, la contribución de recuerdos de otros, de los recuerdos transmitidos por la generación anterior y de recuerdos compartidos con sujetos de la misma segunda generación, es fundamental. Así, la memoria es construida a partir de los recuerdos que se tienen, de los sonidos, olores, símbolos, grabados en la memoria, de los testimonios propios y de otros. Como dice Jelin, “La experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según como esas experiencias pasadas sean incorporadas” (Jelin, 2002, p. 13). En este mismo contexto, la autora habla también de una simultaneidad del temor al olvido y la presencia del pasado general a los sujetos que construyen memoria; y en particular, en el caso de la segunda generación, que puede experimentar un temor aún mayor a la distorsión o al olvido de dichos recuerdos, producto, como decíamos, de haber vivenciado los hechos a los que nos referimos como niños y a la distancia temporal que eso implica. Situación asimilable quizás a la que experimentan sujetos pertenecientes a la primera generación que llegan a una edad avanzada y temen por la fragilidad de su memoria. Esto evidencia que existe, al menos dentro de las comunidades de las izquierdas, una cultura de temor al olvido que permea también a la segunda generación, como si el olvido supusiera una traición a los ideales que una vez se defendieron, a los compañeros perdidos en aquella lucha, y, en el caso de los hijos, a la pérdida personal de los familiares. Se trata entonces de una presencia permanente del pasado que acosa en el presente, un rencor por la ausencia, y a la vez un temor a dejar ir lo único que queda, que son unos pocos recuerdos mediados por tantos mecanismos de la mente propios de la edad y de la distancia, el tiempo. Dice Daniela Jara, “the first generation’s ‘leftist’ stigma is naturalized as a stain in the second generation; from being something external to the body, it becomes something within the body, embodied as a sense of self, and although people may have various forms of appropriating it, it haunts them” (Jara, 2016, p. 63). Esta presencia permanente del pasado es evidente en los documentales y las dificultades de su recuperación, es lo que se elabora de distintas formas, desde los recursos experimentales de Carri, hasta los más tradicionales como la carta filmica y los testimonios y entrevistas expuestos en los de Aguiló, Berguer-Hertz y María Inés Roqué. Dice Carri: “En mi caso, el estigma de la

amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en las 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.” (Analía Couceyro interpretando a Albertina Carri. Carri, 2003, 28:50)

Como hemos dicho, quienes protagonizaron la resistencia a las dictaduras durante las décadas de los 70 y 80, y lograron mantenerse con vida, en muchos casos debieron experimentar sentimientos de derrota al ver que, si bien se logró acabar con las dictaduras, el nuevo mundo con que soñaban no llegó; la revolución por la que lucharon y por la que tantos de sus compañeros dieron sus vidas, no sucedió. Esta frustración en muchos casos se sumó a disconformidades con las líneas o estrategias políticas que algunas de las organizaciones o partidos políticos decidieron seguir hacia la segunda mitad de la década de los 80, optando en muchos casos por deponer las armas y buscar una salida democrática a las dictaduras, como ocurrió, por ejemplo, con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Chile.

En estos casos, podemos apreciar que se trata efectivamente de una pérdida, tal como ocurrió también muchas veces con los exiliados que retornaron a sus países de origen solo para descubrir que el espacio que conservaban en su memoria había dejado de existir. Distinto de estos casos, en los cuales se trata de un proceso de trabajo y aceptación de una pérdida de referentes, de sentidos, a un nivel ideológico, es la situación experimentada por la segunda generación, para la cual la pérdida por lo general no es política, sino, como venimos diciendo, personal. Un ejemplo de la elaboración de estas múltiples pérdidas es lo que Daniela Jara reconoce en *El edificio de los chilenos*; para la autora, además de una reflexión en torno a lo que significó la pérdida (aunque fuera temporal) de los padres al ser dejada en Cuba, el documental de Aguiló “is an exploration of the several sites of multiple losses: the guerrilla project, the family ideal, the UP government, the never attained armed defeat of the dictatorship” (Jara, 2016, p. 120).

Según indica Jelin, el vínculo que mantiene un sujeto con los eventos del pasado, especialmente en casos de hechos traumáticos, puede significar un apego y un regreso permanente a esos eventos sin poder desprenderse de ellos. Explica la autora que desde una mirada psicoanalítica, se trata de un proceso de duelo que requiere de una elaboración de estas

memorias y recuerdos que permita dejar de revivir estos hechos del pasado. Según Schwab, la cripta psíquica que postulaban Abraham y Torok es el efecto de un duelo fallido, “se trata de una tumba en el interior del sujeto, en el interior de uno mismo, para un objeto amado que se ha perdido pero que se guarda en el interior como un muerto vivo” (Schwab, 2015, p. 57-58). De esta forma, la cripta sería a la vez una forma de silenciar y aislar el trauma del resto, pero manteniéndolo siempre en el interior, sin dejarlo ir. Schwab indica que el silenciamiento del trauma conlleva el riesgo de la repetición y el retorno espectral de las historias violentas, y que la forma que tenemos de enfrentarnos a esto e intentar evitarlo es la representación de la historia, el testimonio, y el proceso de luto y duelo por la pérdida que permita luego un sentimiento de reparación. Sin embargo, este proceso no está libre de complejidades. Según indica la autora, a pesar de que existe ya un corpus considerable de producciones culturales y testimonios de víctimas de la represión, hay también un cuerpo de teorías que afirman la irrepresentabilidad del trauma. Dice Schwab: “Hay formas de violencia –el holocausto, el genocidio, la tortura y la violación- que se consideran más allá de la representación. Sin embargo, estos también reclaman ser discursivizados, ser objeto de un testimonio, ser narrados. Se trata de una paradoja irresoluble en el núcleo de la escritura traumática. Entonces, ¿cómo se escribe lo que resiste a la representación?” (Schwab, 2015, p. 61)

A lo mismo apunta Jelin, quien, citando a Freud, indica que existe un momento en el cual el sujeto está cautivo del dolor y de los recuerdos que debe trabajar en orden a recuperar su libertad. Esta liberación de los mecanismos de repetición sería posible gracias a la intervención de la capacidad interpretativa del sujeto. Dice Jelin: “En el plano individual, actuación y elaboración constituyen fuerzas y tendencias coexistentes, que tienen que lidiar con el peligro de que el trabajo de elaboración despierte un sentimiento de traición y de ruptura de la fidelidad hacia lo perdido” (Jelin, 2002, p.15-16). La elaboración que da materialidad a las memorias es un proceso por el que pasan sujetos tanto de la primera como de la segunda, e incluso de la tercera generación, y a partir de ello es posible construir un corpus de estudio sobre las experiencias políticas plasmadas sobre la vida íntima y familiar.

Estas actividades de elaboración, estos trabajos de la memoria, son exactamente lo que los realizadores que estudiamos intentan a través de sus documentales autobiográficos, procesando en este caso lo que es una pérdida personal y familiar, y buscando recuperar una

libertad que solo en algunos casos se logra alcanzar. Mientras que Germán Berger-Hertz puede comenzar una “vida con Carlos”, María Inés Roqué tiene una experiencia totalmente distinta, siendo su documental el más crítico de los cuatro acerca de la vida que eligió el padre, no por ser contraria a su opinión política, sino por la priorización que hizo de la política por sobre su vida familiar.

Así, el documental de Berger-Hertz termina con una escena extremadamente emotiva en la que el director, junto a sus dos tíos, lee la siguiente carta a su padre:

“Querido papá, no sé si puedes vernos, escucharnos, o, al menos, sentirnos. No sabemos dónde está tu cuerpo pero estamos hoy aquí y comenzamos a recuperar tu memoria, tu vida, tu risa y tu ternura. Hoy volvemos a recordarte y tu presencia vuelve a vivir entre nosotros. Yo soy tu hijo Germán, el mismo niño que tomaba la papa a las cinco de la mañana entre tus brazos. Quiero que sepas que desde pequeño me prometí y puse como meta salir adelante. No acabarían con mi vida, tu asesinato se transformaría en un impulso vital, podría amar, reír y bailar. Tu nombre viviría siempre, tu mirada limpia estaría en mis ojos, y, algún día, más temprano que tarde, la justicia llegaría. (...) Poco a poco voy sacando el odio y la rabia de tu pérdida. (...) Hoy estamos aquí, haciendo un ejercicio de memoria. Hoy Carmen, Eduardo y Ricardo se atreven a recordarte, recuperan tu esencia, tu identidad, tus historias y aventuras. Hoy Carmen se emociona con tus ideales y tus hermanos se ríen y burlan de ti, están rescatando sus recuerdos, están enfrentando el dolor, están recuperando la alegría de haberte conocido. Ellos abren su memoria y yo lleno mi hoja en blanco. Yo comienzo entonces a tener mi vida con Carlos. Te quiere siempre, Germán.”(Berger-Hertz, 2009, 1:10:42)

Distinto es el caso de Roqué, quien desde el inicio del documental declara que “yo prefería tener un padre vivo que un héroe muerto” (Roqué, 2004, 1:27). El trabajo de María Inés no es un homenaje a su padre, no es un rescate de su figura heroica, como lo es *Mi vida con Carlos*. *Papá Iván* es una película que se trata de ella, de María Inés, y quizás también de su madre. Es la voz de la hija la que protagoniza el film, denunciando no los sufrimientos que padeció su padre, sino los que está condenada a padecer ella, y de los cuales no puede librarse.

Tamara Vidaurrázaga en su artículo “Los niños(as) de la revolución en *El edificio de los chilenos*” explica que en los documentales de los hijos se deja de describir a los combatientes desde sus acciones en el espacio público para hacer un tratamiento desde lo íntimo, lo privado,

en el cual muchas veces estos padres no eran héroes sino figuras ausentes. En sus palabras: “un héroe es siempre un héroe en lo público, en lo privado es otra cosa y generalmente va a estar en deuda en ese plano porque el heroísmo exige dejar en un segundo plano todo lo que no sea la ‘causa’, en este caso la revolución”. (Vidaurrázaga, 2012, p. 157). Los padres son quienes están por naturaleza encargados de la formación de sus hijos como sujetos, y estos, como tales, sin importar en qué circunstancias sociales o políticas se encuentren, los necesitan. En este sentido, dice María Inés Roqué: “Realmente siento que lo que más me falta es su mirada. La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye. Eso [la pérdida de los padres] es como crecer a ciegas” (Roqué, 2004, 2:47).

En la misma línea podemos complementar lo anterior con lo dicho por Albertina Carri: “Construirse sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión no siempre muy acorde a la propia cotidianidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria” (Carri, 2003, 29:13). Sin embargo, el espacio que la figura del padre ha desocupado no da paso a la nada, no queda vacío, sino que se llena de otras cosas. En primer lugar, de una ausencia tangible, real, presente, que está allí, pues los hijos no han quedado solos sino que están acompañados de esa ausencia que los crea, paso por paso a través de sus vidas. Algo de esto es, por ejemplo, lo que refleja el uso de la canción que acompaña la última escena de *Los rubios*, “Influencia” de Charly García, que dice:

“Una parte de mí dice stop,
 fuiste muy lejos.
 No puedo contenerlo.
 Trato de resistir,
 trato de resistir y al final
 no es un problema.
 Que placer esta pena.
 Si yo fuera otro ser
 no lo podría entender,
 pero es muy difícil ver
 si algo controla mi ser.
 Puedo ver y sentir y decir
 mi vida a dormir bajo tu influencia” (Carri, 2003).

Respecto de esto, dice Carri:

“No fue fácil para mí decidir hacer esta película. Como es de público conocimiento, nunca milité en ninguna organización y en mi vida privada siempre que pude vivir de espaldas al asunto lo hice. Sin embargo, en determinado momento lo que me pasó es que me hice cargo de la influencia que la desaparición de mis padres tenía sobre mi vida actual; no se puede vivir negando, o sí, pero es realmente incómodo. Y lo más fuerte que descubrí haciendo la película es que esa influencia, además de acercarme a sentimientos tristes, también era muy luminosa, bella e inteligente, y que ahí había una parte de mi vida que no podía dejar de aprovechar.” (Noriega, 2009, p. 74)

Por otro lado, el lugar del padre es ocupado por su leyenda, por un padre mítico, por el relato del héroe, una figura que transforma en “hijos de” y condena a vivir bajo la sombra que arroja un cuerpo que realmente no está allí. La figura concreta es reemplazada por un padre simbólico a través del discurso revolucionario, que ni arropa de noche ni juega los fines de semana ni cuida en las enfermedades. Esta es la familia con la crece la generación de los hijos. Como dice Jara, “rather than a systematic knowledge or a coherent memory frame, familial political memory is a fragmented mixture of values which most of the times are picked up in the everyday of family life” (Jara, 2016, p. 92).

Por su parte, hacia el final de su documental María Inés Roqué concluye que su intento por encontrar un cierre falla:

“No tengo nada de él, no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente, y ya no puedo más. Ya no quiero saber más detalles. Quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días y parece que no puedo” (Roqué, 2004, 49:15)

Las posibilidades de articulación social y política a partir de la identificación como “hijo” han tenido una expresión distinta en Chile y en Argentina. En Argentina, en 1995 se formó la agrupación Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.). Esta agrupación está conformada en la actualidad por “hijos e hijas de militantes políticos, sociales, estudiantiles y sindicales que fueron víctimas de delitos de lesa humanidad cometidos

por el terrorismo de la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983)”, según se indica en su página web. Se trata de una organización que en la actualidad cuenta con unidades regionales en 19 ciudades o localidades del país, además de algunas otras también en otros países, principalmente en América del Sur -entre ellos, Chile-, y América Central, pero también en un par de países de Europa. Algunos de los objetivos de esta organización, según los cita Santiago Cueto Rúa, son “juicio y castigo a los genocidas y a sus cómplices; nulidad efectiva de las leyes de impunidad; reivindicación de la lucha de nuestros padres y sus compañeros; restitución de la identidad de nuestros hermanos apropiados; (...) recuperación de los ex Centros Clandestinos de Detención; independencia institucional y partidaria.” (Cueto Rúa, 2010, p. 137).

Cueto Rúa analiza el surgimiento de la Regional La Plata de esta agrupación, indicando que la red H.I.J.O.S., que agrupa estas regionales a nivel nacional y en el exterior, lejos de ser una organización homogénea, integra una diversidad de opiniones en torno a lo que significa ser hijos, al rol político que debe o no tener la organización, y, especialmente, a quiénes tienen derecho a hablar desde esa posición. Esta discusión en cuanto a los alcances de la categoría de “víctimas de las dictaduras”, se dio en esta regional entre dos grupos definidos: uno que defendía la idea de que la experiencia de ser hijo podía ser muy variada pero que los agrupaba un sentimiento mayor de haber visto afectadas sus vidas por la represión dictatorial sufrida por sus padres, en la medida que fuera; y otro, que tenía una postura más radical, que consideraba que la sigla que los agrupaba era demasiado amplia y que del grupo debían formar parte específicamente quienes fueran hijos de desaparecidos o asesinados por la dictadura. Llama la atención que, al contrario de lo que solía suceder en los partidos políticos o estructuras de militancia más tradicionales, en H.I.J.O.S esta discusión sobre quiénes podían o no pertenecer a la agrupación no se dio de forma centralizada sino que cada regional tenía la libertad de discutir y decidir al respecto de forma interna. Al respecto se acordaron tres posibilidades a la hora de definir quiénes podían integrar la organización: la más radical era la que aislaba a la población proveniente de dos orígenes, los asesinados y desaparecidos; la segunda, ampliaba la participación a cuatro orígenes, sumando además de los primeros dos a los hijos de exiliados y presos políticos; la última opción era la más abierta, y proponía no hacer ninguna limitación y permitir a quién se sintiera identificado con la categoría de hijo y con la lucha que daba la organización, pudiera militar en ella.

Según indica Cueto Rúa (2010), aquellos que apoyaban una postura más radical, limitando la población a solo dos orígenes, consideraban que la experiencia de quienes habían crecido sin la presencia física de uno o ambos padres producto de la desaparición o el asesinato, no tenía suficiente en común con la de aquellos que habían tenido que salir al exilio junto a sus familias o la de quienes cuyos padres habían sobrevivido a la prisión y a la tortura. De esta forma, se establecía un criterio en el cual mientras mayor la tragedia, la pérdida y el dolor, mayor la legitimidad del reclamo y de la posición de hijo. Según indica Cueto Rúa, el problema de esta lógica de los dos orígenes era que, al ser solo los hijos de desaparecidos y asesinados quienes podían formar parte de la organización, se subentendía que solo los desaparecidos y asesinados podían considerarse realmente como víctimas de las dictaduras, lo cual reduciría el campo de destrucción de las fuerzas dictatoriales en vez de ampliar su rango. Por otra parte, la discusión suponía un segundo nivel, que tenía que ver con cuál sería el sustento para definir la identidad del grupo, pues reducirlo a solo a los dos orígenes significaba que era una identidad definida por la acción de los represores, en tanto eran ellos quienes habían asesinado y desaparecido, y no por la propia autodeterminación del grupo. Sin embargo, en caso de ampliar los criterios de pertenencia, se corría el riesgo de diluir la especificidad de su dolor (Cueto Rúa, 2010, p. 145). A la vez, una segunda dificultad aparecía al momento de discutir la función política que debía tener la organización, pues, al menos en el caso del regional La Plata, quienes apoyaban el criterio más excluyente de los dos orígenes, eran, a la vez, quienes estaban a favor de que H.I.J.O.S. funcionara no solo como agrupación de derechos humanos sino como organismo político con demandas judiciales generales más allá de los reclamos humanitarios personales. Esto, indica Cueto Rúa, suponía una dificultad puesto que cualquier organización política, para ampliar su campo de influencia y su peso en la escena política nacional, requiere de una adhesión mayor, lo cual contradecía la voluntad de limitar el número de militantes en base a su origen.

Cabe destacar que esta discusión está siempre dentro de un marco, con el cual parece haber masivo acuerdo, que es que la legitimidad para hablar de las víctimas, para recordarlas y construir memoria en torno a ellas, así como para demandar justicia por los crímenes cometidos en su contra, está mediada por el vínculo sanguíneo. Si bien hubo muchos cuestionamientos en cuanto a cuáles hijos debían integrar la organización, nunca se cuestionó el hecho de que la organización correspondía a un movimiento generacional que reaccionaba a lo acontecido a sus

padres durante las dictaduras. Es importante también mencionar que esta discusión en torno a a quiénes se extiende la categoría de víctima de la represión dictatorial, y quiénes tienen una voz legítima para hablar en su nombre, se ha dado de forma extensiva en todas las agrupaciones de derechos humanos basadas en los lazos familiares, en las cuales el criterio de quiénes sufrieron más siempre ha estado presente⁴.

Otro aspecto destacado por Cueto Rúa es que en H.I.J.O.S. no se dio un debate que sí ha tenido lugar en otras agrupaciones o espacios de memoria, en torno a la militancia de las víctimas o al contexto en el cual fueron asesinados. Según dice Cueto Rúa, es interesante el hecho de que en H.I.J.O.S. nunca se marcó una diferencia entre quiénes tenían padres desaparecidos y/o asesinados y aquellos cuyos padres cayeron en el marco de un combate. Así, queda claro que para H.I.J.O.S. el criterio a través del cual se medía la pertenencia o no a la organización tenía que ver con la ausencia física de los padres que ellos habían experimentado durante su infancia producto del accionar represivo, más que con el hecho de que su militancia hubiese sido en una u otra organización o partido o las circunstancias de su muerte. Era el destino trágico de su muerte y lo que ello significó para sus hijos, lo que los unía. Dice Cueto Rúa: “Esta situación retrotrae a los HIJOS a la posición de víctimas, puesto que a pesar de vivir esa condición con ambivalencia, o incluso en algunos casos con rechazo, ese status emerge cuando el criterio para unirse no es el espacio de militancia de sus padres, sino el hecho de haber sido alcanzados o no por la represión” (Cueto Rúa, 2010, p. 153).

De esta forma, es posible afirmar que en Argentina la noción de hijo ha tenido una capacidad de articulación social que ha llevado a la creación de redes que han influido de forma significativa en el escenario nacional y en las demandas de justicia por los crímenes cometidos en dictadura. Al interior de su organización se ha debatido en torno a quiénes son las víctimas de la represión dictatorial y, entre ellas, quiénes tienen más experiencias en común, quiénes tienen un mayor estatus o legitimidad como víctimas y están autorizados a hablar en nombre de ellas; cuál es la responsabilidad política que le corresponde a estas instituciones y de qué forma han adoptado también la trayectoria política que llevaban sus padres, a quienes se decide

⁴ Reflejo de esto, según Cueto Rúa, es el hecho de que la discusión central en H.I.J.O.S. La Plata era entre sí se incluía o no a los hijos de exiliados y ex presos políticos dentro de la agrupación, pero nunca nadie cuestionó la pertenencia de los hijos de desaparecidos o asesinados, que tenían garantizado su lugar de por sí.

finalmente recordar en tanto víctimas y no en tanto militantes (aunque esto, por supuesto, no suponga una contradicción).

En Chile, en cambio, la categoría de hijo no ha tenido el mismo potencial aglutinador, si bien se ha intentado formar agrupaciones similares, no ha aparecido aún en el espacio público ni en la esfera política, una fuerza significativa que se identifique con la categoría de hijos e hijas de las víctimas de la dictadura. Por supuesto, existen muchos testimonios a través de distintos soportes, entre ellos el audiovisual, en los cuales hijos de víctimas relatan sus experiencias y las consecuencias que la represión tuvo sobre sus vidas. Por nuestra parte, consideramos que estos productos culturales y esta construcción de memoria corresponde a la búsqueda de una identidad de hijo que excede los casos particulares y se presenta como una memoria generacional, “posmemoria” en este caso. Sin embargo, esta memoria no ha sido articulada exitosamente, hasta el momento, en una agrupación de carácter político o humanitario del tipo de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos o la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos.

Según indica Carla Peñaloza (2016), en un escenario de postdictadura marcada por un momento de impunidad similar al de Argentina, en Chile durante los noventa los hijos de detenidos desaparecidos intentaron agruparse en una orgánica propia, esfuerzo que no habría tenido mayores frutos, según indica la autora, porque no habrían logrado compatibilizar sus posturas políticas. De este intento surgió la “Comisión Funa”, basada en los mecanismos de manifestación del *escrache* de los H.I.J.O.S. argentinos, pero que no estuvo compuesta exclusivamente por hijos. Posteriormente, durante los 2000 se dieron algunas iniciativas aisladas de grupos organizados de hijos, como la huelga de hambre que algunos de ellos llevaron a cabo en 2003 como forma de protesta en el contexto de la discusión por las nuevas propuestas en materia de derechos humanos emanadas del gobierno de Ricardo Lagos a raíz de la conmemoración del aniversario de los treinta años del golpe de estado. Según indica la autora, en esta oportunidad el grupo de hijos estuvo conformado por jóvenes de entre 23 y 39 años pero no siguió funcionando como colectivo después de finalizada la huelga. Lo mismo ocurrió, indica Peñaloza, con otros grupos de hijos que se organizaron en torno a casos particulares o lugares en los que ocurrieron determinadas masacres. La autora destaca que si bien la mayoría de los asesinados y desaparecidos durante la dictadura chilena eran jóvenes (el 71% de ellos de entre 16 y 35 años), aun así el promedio de edad es más alto a su equivalente argentino, lo que explica,

al menos en parte, que las edades de sus hijos sean más dispares, aspecto que también podría constituir una dificultad a la hora de formular identidades comunes (Peñaloza, 2016, pp. 63-64).

Para Teresa Basile, la razón de que la condición de hijo ha llevado a una nueva forma de militancia política en Argentina, tiene que ver, primero, con una forma de reaccionar a la impunidad de los perpetradores de los crímenes contra la generación de los padres durante el gobierno de Carlos Menem, pero también con la proyección que la lucha de la primera generación encuentra en los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. Así, dice Basile, mientras que el Proyecto Hogares del MIR como experiencia educativa es algo que se intentó olvidar una vez que se disolvió, la Guadería Montonera encontró en el kirchnerismo una continuidad histórica. “Es a partir de las políticas kirchneristas que aquellas pérdidas se revierten, que las muertes de los padres cobran nueva vida en las militancias de los hijos, y que incluso el fracaso de la Contraofensiva montonera puede obtener sus frutos.” (Basile, 2017, p. 169). La autora cita como ejemplo el encuentro narrado por Analía Argento en *La guardería montonera: La vida en Cuba de los hijos de la Contraofensiva* (2013), realizado en abril de 2012 bajo la administración kirchnerista, con varias de las personas que participaron en esa experiencia. Según Basile, Cristina Fernández destacó este encuentro como uno de los mayores logros de su gestión y de la de Néstor Kirchner en su común intento por promover el acercamiento de la juventud a la política. Dice Basile:

“La recuperación de la militancia de los padres, que se encuentra en el eje de la fundación de la agrupación de H.I.J.O.S., a mediados de los 90 y bajo las políticas de impunidad de los gobiernos de Carlos Menem, cuando ellos sostienen ‘Nacimos en su lucha, viven en la nuestra’, ahora encuentra un momento de coincidencia con las políticas estatales. No se trata sólo de una continuidad sino del modo en que el presente revierte la derrota de la Contraofensiva montonera.” (Basile, 2017, p. 174)

3.2 Familia

Esta tesis, tanto como los estudios de memoria y particularmente de posmemoria, se basa en la idea de que los grandes sucesos políticos de la historia nacional o regional, es decir, de la esfera pública, tienen un correlato en la esfera privada al cual, al menos en el caso de las

experiencias de la segunda generación en el Cono Sur latinoamericano, no se ha dedicado aún un análisis suficientemente exhaustivo.

Según indica Ximena Valdés (2009), gracias al aporte de distintas disciplinas, dentro de las cuales destacan la sociología, la historia y los estudios feministas, se ha llegado a definir la vida privada en base a tres pilares fundamentales: “1) El modo en que se organiza la familia; 2) Las relaciones entre géneros y generaciones; 3) Los vínculos que establecen las personas con el mundo exterior y aquellos vínculos que experimentan de su parte” (Valdés, 2009, p. 4). Cabe destacar -como lo hace Valdés-, que tanto la noción de “familia” como de “géneros”, son construcciones culturales que varían según criterios de tiempo y espacio, es decir, son creadas por determinadas sociedades en determinados lugares del mundo y determinadas épocas históricas, y, por lo tanto, están también en constante transformación. En esto, indica Valdés siguiendo a Bourdieu, tienen significativa incidencia tanto las tradiciones religiosas, como las instituciones de carácter público como el estado (Valdés, 2009, p. 5). En el caso de la familia latinoamericana (o al menos del Cono Sur), el valor que se ha dado al familismo y a la maternidad también en un aspecto político se debe, en gran medida, a la influencia de la iglesia católica que desde la época colonial se ha basado en la tradición mariana para establecer la familia “natural” como núcleo de la sociedad (Jelin, 2011).

Valdés indica que se pueden establecer tres grandes periodos en el desarrollo de la familia y el parentesco en las sociedades occidentales durante los últimos siglos. En primer lugar, el del Antiguo Régimen europeo, caracterizado por un orden de género patriarcal modelado por la religión católica. Este modelo familiar habría quedado atrás luego de la Revolución francesa, dando lugar al de la familia moderno-industrial o conyugal, construido a partir de los Códigos Civiles decimonónicos y la interferencia creciente del estado a través de los sistemas de protección social. En tercer lugar, tendríamos el actual modelo definido como relacional (De Singly), confluyente (Giddens) o de la pareja o dúo (Théry), basado en la noción de la igualdad entre géneros en el marco de la división sexual del trabajo en la esfera pública y privada y de la migración de las mujeres al espacio público. (Valdés, 2009, p. 7). En cuanto a la época histórica pertinente a esta investigación, según lo indicado por la autora, nos encontraríamos en momentos de la transformación del modelo de la familia moderno-industrial a aquel definido como relacional. Valdés explica que, en Chile, a mediados del siglo XX, la familia tendió a

institucionalizarse en torno a la figura del matrimonio civil, y esto habría correspondido a la segunda fase de industrialización y al Estado de Bienestar. Esto se manifestó concretamente en algunas medidas del Frente Popular que hablaban de la existencia de un estado protector que promovía políticas de integración social y laboral, tales como las Asignaciones Familiares para las mujeres e hijos de empleados y obreros a través de la Libreta Familiar. Según indica la autora, estas medidas buscaban reforzar un determinado orden social dentro del cual la familia, legalizada a través del matrimonio, era pilar fundamental.

Cabe destacar que la idea de la familia también en Argentina tuvo una importancia fundamental, especialmente en el periodo de las dictaduras, siendo adoptada como bandera de lucha tanto en los discursos de los regímenes opresores como en los de las agrupaciones de derechos humanos. Así, mientras que el discurso oficial dictatorial definía su propia tarea como la de devolver la paz y el orden a la nación a través de la protección de la familia tradicional de los peligros de la subversión (Jelin, 2011), las agrupaciones de defensa de los derechos humanos también usaron como base de su discurso la familia rota, reivindicando sus lazos familiares con los desaparecidos y asesinados.

Según indica Jelin, la referencia a la familia tradicional fue central en el encuadre interpretativo del gobierno militar que definió a la sociedad como constituida por células que eran las familias, vinculando directamente a la estructura social con una raíz biológica que naturalizaba los roles y valores familistas. El discurso de los militares se transformó por lo tanto en una fuerte campaña de consolidación de la unidad familiar como base para el orden social. Dice Jelin:

“En la medida en que la metáfora de la familia era utilizada para la nación como un todo, el Padre-Estado adquirió derechos inalienables sobre la moral y el destino físico de los ciudadanos. La imagen de la nación como la ‘Gran Familia Argentina’ implicaba que sólo los ‘buenos’ chicos-ciudadanos eran verdaderamente argentinos. El discurso oficial representaba a los ciudadanos como niños inmaduros que necesitaban la disciplina que les iba a imponer un padre fuerte.” (Jelin, 2011, p. 561)

Asimismo, desde el estado se promovía la idea de vigilancia dentro de las familias a través de campañas que preguntaban a los padres “¿Sabe usted dónde está su hijo ahora?”,

haciéndolos responsables de la protección de sus núcleos familiares frente a la amenaza de la influencia de la subversión que podía contaminar a sus hijos. El Padre-Estado estaba para proteger a la nación, y, por lo tanto, no debía perder de vista el interior de la familia. De esta forma, la vida privada familiar se vio avasallada cada vez más por el poder público, y la distinción entre vida pública y vida privada iba desapareciendo.

“La imagen de la familia como ‘célula’ de la nación implicaba que los padres tenían que proteger a la célula-familiar de la penetración foránea, dado que un virus o bacteria que invade una única célula puede infectar al resto a través del contagio y la expansión. Los niños y los jóvenes representaban los lazos más frágiles o lábiles del cuerpo familiar nacional, y por contacto con el exterior podían traer la enfermedad al cuerpo social. La única manera de defender a la nación era confrontar al enemigo en el punto de entrada: el lazo entre los jóvenes y sus familias” (Jelin, 2011, p. 561)

De esta forma, indica Jelin, cuando los padres de jóvenes desaparecidos acudían a instancias gubernamentales exigiendo saber sobre sus hijos, se les respondía con acusaciones que los hacían responsables de cualquier cosa que hubiese sucedido con ellos, puesto que era su negligencia la que habría permitido que los jóvenes se involucraran en aquello que amenazaba al país.

Paralelamente, las agrupaciones de defensa de los derechos humanos también se conformaron en torno a la idea de la familia, denunciando los crímenes cometidos, ya no contra “subversivos” ni “militantes”, sino contra “hijos”, “nietos”, “esposos”. De esta forma, especialmente las madres, buscaron revertir la imagen de “mala familia” que la dictadura promovía, presentando a sus hijos ya no como problemáticos y tampoco reivindicando su lucha política -pues en el contexto era imposible hacerlo-, sino desde su infancia, su inocencia, el “buen hijo”, “buen estudiante”, “buen profesional”. Estas demandas, personificadas especialmente por mujeres, implicaban un traslado de la maternidad y las relaciones de parentesco desde la esfera privada a la pública, lo cual evidentemente no estaba exento de riesgo. Jelin indica que si bien su condición de madres les ganaba al menos un poco de respeto por parte de los militares, esto no significó que no hubieran varias madres desaparecidas, como ocurrió en diciembre de 1977 (Jelin, 2011).

En el caso de Chile, el relativo orden social que, según indicaba Valdés, se habría establecido en torno al Estado de Bienestar en la época del Frente Popular, se habría mantenido al menos hasta fines de los años sesenta, cuando este concepto de familia tradicional habría comenzado a flexibilizarse en la medida en que fue perdiendo su soporte institucional y material. Así, dice la autora, el “padre industrial” se enfrentó a la pérdida de sus referentes con la emergencia del modelo neoliberal, cuyas consecuencias se hicieron notar sobre el espacio privado a medida que se precarizaron las condiciones de trabajo. Al mismo tiempo, indica Valdés, la globalización trajo consigo nuevos referentes culturales, dando lugar a la liberalización de las costumbres y las mentalidades (Valdés, 2009, p. 20).

Durante el último periodo de los indicados por Valdés, se aprecia una diversificación en lo que tradicionalmente se consideraba “familia”, puesto que el matrimonio pierde valor como institución fundadora, aumenta el concubinato, los hijos nacidos fuera del matrimonio, las familias matricentradas, las uniones de parejas homosexuales, las familias homoparentales, los divorcios y las reconstrucciones de la familia que traen consigo la maternidad y paternidad social (en el sentido de formar familias con hijos de una nueva pareja de la cual no se es madre o padre biológico/a). A esto se suma, según indica la autora, la incorporación clave de la noción de género que viene a arrojar luz sobre la dimensión sexuada de la vida social (Valdés, 2009, p. 7). En este último aspecto, indica la autora que “las raíces de los cambios que se han verificado en la familia y las relaciones de género en la vida privada se encuentran en los procesos de emancipación de las mujeres de las tutelas familiares, lo que ha contribuido a su democratización en las últimas dos décadas del siglo XX.” (Valdés, 2009, p. 8)

Estas diferencias de género, indica Jara, se dieron también dentro de la cultura militante en las organizaciones de izquierda, en donde la idea de la militancia se relacionaba de forma inconsciente con la masculinidad o con la desaparición de los “rasgos femeninos” del espacio público y su reaparición en él a través de la figura de las madres o esposas dolientes en busca de sus desaparecidos. Había entre los militantes una costumbre implícita de que las mujeres debían quedarse al cuidado de los hijos para que los hombres pudiesen ir a la batalla (Jara, 2016, p. 122).

Volviendo a los documentales analizados, uno de los aspectos más notables tanto de *Papá Iván* como de *Mi vida con Carlos* es el hecho de que estos films presentan la figura de un

padre ausente –ya sea desde la crítica, en el caso del primero, o del elogio, en el caso del segundo- que aparece bajo la figura del hombre guerrillero o militante ejemplar. Se trata de jóvenes fuertes, inteligentes, educados, con un convencimiento ideológico y una voluntad inquebrantables, incluso atractivos físicamente. Todos, atributos ligados a la masculinidad. En cuanto a Carlos Berger, Carmen Hertz, al ser consultada por su hijo acerca de lo que le gustaba de él como pareja, lo dice claramente: “el que fuera comunista como lo era, que era un joven ejemplar. Eso me fascinaba, que fuera un joven comunista ejemplar” (Hertz en Berger-Hertz, 2009, 3:41). Es sabido que los movimientos de izquierda de esas décadas no estaban libres del machismo de la sociedad y tenían marcados roles de género, aunque por supuesto pueden apreciarse algunas variaciones entre algunos grupos de militancia y otros. En general, en los dos documentales que mencionamos podemos ver que se retrata la figura del héroe, incluso cuando es aquella figura la que se está cuestionando, como en el caso de María Inés Roqué. En su documental, Berger-Hertz narra: “Antes de tu muerte nuestra familia era como cualquier otra. Mi madre tenía 27 años cuando enviudó. A partir de ese momento la familia fuimos solo ella y yo, y entre nosotros, tu fantasma, tu figura heroica” (Berger-Hertz, 2009, 2:50).

Por su parte, en *Papá Iván* vemos claramente imperando los roles de género tradicionales: mientras que Julio Roqué decide abandonar a su familia para iniciar una vida clandestina y continuar su lucha política, es la madre quien se preocupa de los hijos, de su cuidado y de lo que pasará con ellos, confesando incluso que uno de sus mayores dolores, tras el abandono de su esposo, fue pensar que sus hijos perdían a su padre. Dice ella: “Me dolió mucho que nos dejara. Me dolió mucho porque era el padre que yo quería para ustedes, era el padre que yo elegí. Me dolió mucho que me dejara, pero me duele más por los hijos que por mí, porque era el padre que yo pensaba que mis hijos necesitaban” (Azucena Rodríguez en Roqué, 2004, 28:51). En este caso, claramente la opción de entregar la vida a la política existe solo para el hombre, que es quien puede dejar sus responsabilidades familiares en manos de alguien más (la mujer) y dedicarse a aquellas tareas que se asocian típicamente con su masculinidad. Según Basile,

“La *familia revolucionaria* constituye una célula político-familiar que copia en gran medida muchos de los aspectos del modelo burgués de la familia heterosexual y monogámica aunque también la trastorna en algunos sentidos. Su constitución se consolida en los vínculos ideológicos que unen a la pareja de compañeros, de allí que se aconseja la separación cuando la mujer sea un

obstáculo para la militancia (los documentos no visualizan que el obstáculo pueda ser el varón). Formar una familia revolucionaria implica muchas veces separarse o romper, cuando hay una diferencia política, con la propia familia biológica (la familia burguesa) sostenida en los lazos sanguíneos. Está sujeta a la vigilancia y severa normativa de las organizaciones revolucionarias que castigan las infidelidades y los desvíos homosexuales. El sexo, no queda duda, debe practicarse en su interior. Cumple un rol reproductivo tanto sexual como ideológico, ya que los hijos serán los continuadores de los ideales revolucionarios y sus sostenes en el futuro.” (Basile, 2017, pp. 158-159)

Respecto de Azucena Rodríguez, la madre de María Inés, en una de sus cartas Julio Roqué dice: “Nos queríamos y nos respetábamos mucho, los dos éramos revolucionarios, pero sabíamos que ella no podría seguirme en la forma de lucha que yo había elegido. Ella tuvo siempre una imposibilidad constitucional para ejercer la violencia” (Julio Roqué en Roqué, 2004, 14:06). Por su parte, la madre explica:

“No admito la violencia en ninguna de las formas. Sé que la violencia existe en todas las formas, en las formas más sutiles. Sé que hay violencia en las diferencias que existen pero yo no podría ejercer la violencia ni aún contra los que la han ejercido arbitrariamente. Porque además, siempre sentí que era inmolar tu vida y pensé que la vida es para vivirla, no es para inmolarla. Porque creo que tiene sentido la lucha que haces cada día con tus hijos, con lo que haces, con lo que piensas, con lo que construyes, y que eso era un proyecto que tenía por finalidad la muerte, y frente a eso me rebelo y me rebelé siempre. Y yo recuerdo que yo le dije ‘yo no voy a pasar a la clandestinidad por ser tu mujer’, porque no se pasa a la clandestinidad por ser la mujer de alguien. No hablamos de una ruptura, pero sí hablamos de que su paso a la clandestinidad iba a ser de él y no mío” (Azucena Rodríguez en Roqué, 2004, 21:18)

Por otra parte, pareciera ser que la directora es la única que enjuicia realmente al padre por haberlas abandonado a ella y a su madre, no solo por la lucha política, sino por otra mujer, con la cual compartía la clandestinidad y con quien rápidamente tuvo otro hijo, sin haber informado a la madre de María Inés del término oficial de su matrimonio. Pareciera dar la impresión de que abandonar a la esposa e hija por la amante fuera una parte propia de la vida de guerrillero y de la cual no se comenta mucho. Esta historia nos brinda una mirada sobre los costos que tuvo en este caso la clandestinidad en la familia. Al menos en lo que se muestra en el documental, no parece haber existido ninguna otra condición necesaria para el quiebre de la

unión de los padres. Lo único que se nos cuenta de su historia anterior a la dictadura da a entender una buena relación y con miras hacia un futuro juntos. Incluso la madre explica que compartían el amor por la educación y que su sueño era poner juntos una pequeña escuelita en algún lejano lugar de la Patagonia, desde la cual harían su contribución en la búsqueda por una sociedad mejor. Todo eso acabó con la dictadura. El hecho de que, tras dejar a su familia y pasar a la clandestinidad, el padre pronto tuviera otra compañera, una que sí compartía el mismo camino que él, nos deja ver la imposibilidad que ese momento histórico imponía de compatibilizar opciones de resistencia distintas, como eran las de los padres de María Inés. El momento en que Azucena Rodríguez comprende realmente que su matrimonio había terminado sucede tiempo después de que Julio Roqué pasa a la clandestinidad:

“Era mi primer encuentro con mi marido después de 6 u 8 meses. En un momento yo alargué mi mano y tomé la mano de Iván y sentí que Iván se ponía un poco violento frente a eso. (...) Tu padre me preguntó si yo tenía otro compañero y yo le dije que no y él me dijo ‘claro, para ti es mucho más difícil, yo sí ya tengo otra compañera’. Bueno, para mí eso fue sentir que el mundo se derrumbaba realmente. Como que no había tomado conciencia de que era una separación no solo física sino una separación de pareja. Ya no recuerdo ni cómo regresamos a Córdoba, solo recuerdo que pasé una noche terrible, una noche de angustia completa y también recuerdo una cosa que pienso que estaba en la negación mía de admitir que Iván ya debía tener otra compañera, porque cuando Iván me dijo ‘yo ya tengo otra compañera’ mi pregunta fue ‘me dijeron que Gabriela Yofré pasó a la clandestinidad, ¿es cierto?’ Yo no pensaba ni sabía, pero fue mi pregunta. Y tu padre me dijo ‘sí’, pero no me dijo ‘es mi compañera’” (Azucena Rodríguez en Roqué, 2004, 23:49).

A pesar de las diferencias entre ellas, entre sus formas de reaccionar a la ausencia del compañero, de recordarlo y de ligar a ello un compromiso político propio, la realidad es que las madres de Germán Berger-Hertz y María Inés Roqué tuvieron que hacerse cargo solas de la crianza de sus hijos y de la transmisión de la historia de sus padres. Por otra parte, ello implicó una nueva realidad familiar como madres solteras pero cuya particularidad era la situación de las familias desarticuladas por razones políticas. Como dice Jelin, si bien las tareas domésticas y la responsabilidad por el hogar y por la familia recaen en mujeres solas muy a menudo y por distintas circunstancias (tales como los divorcios o abandonos del padre), la situación de las mujeres que debieron adoptar ese rol producto de la desaparición o el asesinato o

encarcelamiento de sus compañeros es intrínsecamente diferente tanto para ellas como para sus hijos. En primer lugar, su situación estaba permanentemente marcada por el terror, el peligro y los distintos ocultamientos que se hacían necesarios para intentar sobrevivir. De esta forma, el luto se debía vivir en secreto, intentando que todos los miembros de la familia, incluidos los niños pequeños que acababan de perder a sus padres, continuaran con sus actividades cotidianas como si nada hubiese pasado. La experiencia de estas mujeres y de sus familias estuvo marcada por el miedo, el silencio y la soledad, con un costo emocional muy alto. “El entramado social en que normalmente se desarrollan las actividades cotidianas de la domesticidad fue totalmente destruido, quebrado, fracturado” (Jelin, 2002, p. 106).

Es necesario recordar que las mujeres no solo fueron víctimas del contexto de represión dictatorial a través de los secuestros, asesinatos y desapariciones de sus compañeros, ni las consecuencias para ellas estuvieron limitadas a hacerse cargo de las responsabilidades familiares que dejaban los hombres para unirse a la resistencia. Muchas mujeres militaron y pasaron a la clandestinidad, se unieron a las luchas armadas y batallaron codo a codo con sus pares masculinos. Como consecuencia de ello, sufrieron la persecución, la tortura, los abusos sexuales y los asesinatos de la misma forma, incluso aquellas que estaban embarazadas al momento de su detención. Según indica Jelin, en cuanto a la proporción de víctimas de la represión hombres y mujeres existe alguna diferencia entre Chile y Argentina. La autora comenta que mientras que el golpe militar en Chile fue dirigido a un gobierno socialista en ejercicio y, por lo tanto, la proporción de hombres adultos como víctimas fue mayor, en tanto que eran quienes ocupaban los cargos públicos en el gobierno de Salvador Allende, en el caso de Argentina la represión más violenta estuvo focalizada en los grupos militantes y las guerrillas armadas, lo cual significó un mayor número de víctimas entre mujeres y jóvenes (Jelin, 2011, p. 558). Sin embargo, sobre las mujeres, además de lo anterior, pesó también el machismo y la violencia de género de parte de la dictadura y de la sociedad en general. Las mujeres fueron secuestradas y objeto de represión como militantes activas pero también por su identidad familiar y vínculo con hombres militantes (parejas o hijos), para obtener información sobre las actividades políticas de sus familiares. Por otra parte, “la identificación con la maternidad y su lugar familiar, además, colocó a las mujeres en un lugar muy especial, el de responsables por los ‘malos caminos’ y desvíos de sus hijos y demás parientes” (Jelin, 2002, p.102). Esta es la doble represión a la que han estado sometidas

las mujeres en dictadura, primero como militantes y luego como madres y esposas, en el núcleo de sus identidades tradicionales, según dice Jelin (2002). Indica la autora que desde este lugar las mujeres movilizaron sus energías ancladas en el amor y la ética del cuidado. En este sentido, desde la dictadura a la actualidad, se dieron dos tipos de acciones “típicamente femeninas”: en la escena pública, la creación de lo que Cecilia Sosa llama “the wounded family”, una red de agrupaciones de derechos humanos basadas en el parentesco con las víctimas, reivindicando el vínculo biológico directo en su lucha por la justicia; y, en el ámbito privado, la lucha por la subsistencia familiar y la adaptación a las nuevas circunstancias. Las organizaciones de derechos humanos típicamente estuvieron lideradas por mujeres y tuvieron como íconos símbolos también ligados a la feminidad, como el uso de pañuelos, pañales, fotos y flores (Jelin, 2002, p. 104). Según Daniela Jara, en este contexto el rol de las mujeres en la búsqueda de sus esposos e hijos desaparecidos cumplía con las expectativas que se tenía de los roles de género al interior de las familias y revertía de esta forma el discurso público de la Junta Militar, confrontando la idea del “cáncer marxista” con la apelación al “ideal Mariano” y al aura de legitimidad que otorgaba la figura de la madre doliente. (Jara, 2016, pp. 123-124).

Jelin expone que hay alguna evidencia que indica que las mujeres tienden a recordar eventos con más detalle y referencias a las relaciones y a la intimidad, y con mayor expresión de sus sentimientos, en comparación con los hombres que suelen presentar narrativas más sintéticas con una lógica racional y política. Dice ella,

“las mujeres tienden a recordar la vida cotidiana, la situación económica de la familia, lo que se suponía que debían hacer en cada momento del día, lo que ocurría en sus barrios y comunidades, sus miedos y sentimientos de inseguridad. Recuerdan en el marco de relaciones familiares, porque el tiempo y subjetividad de las mujeres está organizado y ligado a los hechos reproductivos y a los vínculos afectivos.” (Jelin, 2002, p. 107-108).

Esto puede explicar, al menos parcialmente, que de los cuatro documentales que estudiamos solo uno es dirigido por un hombre y coincidentemente es el único que expresa un sentimiento de triunfo con la realización del documental, logrando sentirlo efectivamente como un cierre de un proceso o una recuperación del padre perdido, al contrario de la frustración que expresan las directoras, en especial María Inés Roqué. Además de eso, Jelin explica que la memoria de los hombres y su manera de narrar apunta más a la descripción política, fáctica y precisa, en busca

de justicia, lo cual se condice perfectamente con el tono de *Mi vida con Carlos*, de destacar la figura de un héroe, explicando su lucha política desde una visión más bien de militante sin mayores cuestionamientos a la vida íntima y cotidiana de padre. En palabras de Jelin: “Resaltar ciertos rasgos como señales de heroísmo implica silenciar otros rasgos, especialmente los errores y malos pasos de los que son definidos como héroes y deben aparecer ‘inmaculados’ en la historia” (Jelin, 2002, p.40). Es necesario destacar también que, si bien Carlos Berger tenía un inquebrantable compromiso con su causa política, que era lo que fascinaba a Carmen Hertz, y que fue lo que lo llevó tanto a trasladarse a Chuquicamata a cumplir la labor partidaria que se le había asignado como Jefe de Comunicaciones de Codelco, como a resistirse a la rendición luego del Golpe, costándole su encarcelamiento, Carlos Berger no estuvo en la situación de alejarse de su familia por priorizar su militancia política. Claro está que eso puede haberse debido, más que a una decisión consciente de su parte, al hecho primero de tener una compañera dispuesta a seguirlo a donde su partido lo enviara, y, en segundo lugar, a que, al ser encarcelado el mismo mes en que tuvo lugar el golpe de estado, no alcanzó a participar de la resistencia ni a pasar a la clandestinidad.

Por otra parte, los casos de *Los rubios* y de *El edificio de los chilenos* son distintos, pues en estos films ambos padres tienen el mismo destino o toman la misma decisión. En el primer caso ambos padres son secuestrados y desaparecidos, mientras que en la producción de Macarena Aguiló, ambos deciden retornar a Chile dejando a su hija en el proyecto de guardería colectiva en Cuba.

La experiencia de Macarena Aguiló dista bastante de la de los otros directores que hemos mencionado, puesto que, en su caso, la estructura familiar no se desarmó producto de la desaparición forzada, ni ella quedó al cuidado de uno de sus padres, sino que las relaciones familiares que originalmente tenía fueron reemplazadas por otras, producto de la decisión consciente de sus padres de que ella podía estar sana, salva y e igualmente feliz bajo el cuidado de otras personas. Al respecto, dice Tamara Vidaurrázaga que se trató de “infantes que supieron lo que es un segundo lugar en la vida de sus padres y madres, cediendo sin chistar un espacio que culturalmente les correspondía, como sacrificio personal para lograr la ansiada revolución” (Vidaurrázaga, 2012, p. 155). Mientras que en los documentales anteriormente mencionados, el núcleo familiar se cerraba sobre la figura ausente, para los niños del “edificio de los chilenos”,

la estructura familiar típica no fue desarmada solo debido a la carencia de los padres, sino que además fue reconstruida en función de un proyecto de vida colectiva. De esta forma, según indica Jara, en el caso de proyectos de hogares colectivos, como el que se muestra en el film, no solo se trata de una experiencia de abandono por parte de los padres sino de descubrimiento de nuevos lazos familiares posibles. Así, en los hogares sociales se desafiaban las nociones tradicionales de lo que era la familia, los roles de género, la crianza de niños, la importancia de la pareja, y se promovía un modelo de vida en comunidad. Estas son algunas de las cosas que los entrevistados de Aguiló recuerdan con mayor claridad, y que tienen que ver con la cantidad de gente que permanentemente los rodeaba. Incluso una joven confiesa:

“Yo siempre he sido bien introvertida y bien solitaria, muy solitaria, entonces de repente encontrarse con un montón de cabros chicos salvajes todos, cuál de todos más loco, fue como chocante. Me molestaba que hubiese un espacio tan grande con tanta gente cuando yo necesitaba mis cuatro muros, necesitaba mis paredes, mi espacio íntimo, y allá era como todo lo contrario, no había límites, no había familias, no había nada, y yo no quería estar ahí, no quería” (Aguiló, 2010, 28:04)

María Teresa Johansson y Constanza Vergara en su artículo “Filman los hijos. Nuevos testimonios en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz”, citan a Sylvia Molloy en su comentario sobre las elaboraciones narrativas de los recuerdos autobiográficos: “la autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización” (Molloy citada en Johansson y Vergara, 2014, p. 95). Al respecto, quisiéramos destacar que las experiencias de quienes estuvieron en el Proyecto Hogares no son todas iguales: así, mientras que la entrevistada que acabamos de citar añoraba una distancia y una privacidad que no podía obtener, Isidro, otro joven destaca lo bien que lo pasaba con sus hermanos sociales: “Yo soy hijo único y de un día para otro me llené de hermanos. Claro, perdí por un lado algo pero gané por otro muchísimo. Hoy día soy hijo único genéticamente pero realmente no soy hijo único” (Isidro en Aguiló, 2010). Nuevamente aquí podemos apreciar que el factor de género se hace notorio, puesto que entre los sujetos entrevistados, la mayoría de las mujeres, incluida la propia directora, tiene una visión crítica respecto del proyecto y de lo que esa experiencia les ha significado, mientras que los jóvenes

hombres parecen más reservados e incluso el mismo Isidro defiende el proyecto con entusiasmo, declarando que él mismo a su corta edad fue quien, en una conversación con su madre, aprobó la decisión de quedarse allí sin sus padres:

“De una forma bastante dura me dijo cuáles eran sus objetivos y por qué nosotros nos íbamos a separar. Era porque ella tomó una decisión de cómo iba a abordar de ahora en adelante la política, y ya no iba a hacer más panfletos, se aburrió de los panfletos, se aburrió de las reuniones largas y prolongadas sobre si la izquierda o la derecha... se aburrió de ese tema. Decidió tomar una acción más dura, más clara, más concisa, y en eso yo no la podía acompañar porque yo corría peligro, y es obvio que yo corría peligro, para qué vamos a andar con cuentos. Tomamos la decisión, ella me preguntó y yo dije que sí, y hasta el día de hoy: yo dije que sí. Todo el mundo podrá decir ‘no, pero puta, tenía diez años’, y sí, pero yo desde que tengo diez años tomo decisiones y soy consiente con eso. Yo le dije que sí y chao. Yo sé que si le hubiese dicho que no mi mamá se hubiese quedado conmigo” (Isidro en Aguiló, 2010, 25:14).

Así mismo, más adelante, conversando con Macarena, él mismo reafirma no tener rencores con sus padres por haberlo dejado en Cuba:

“Mis padres me estaban protegiendo, Maca. Mis padres no me mandaron a los tiburones, no me dejaron botado. Mis padres tomaron una decisión que incluso consideraban que era la mejor para mí, que era cambiar una sociedad. Suena increíble hoy día, pero, oye, eran los años setenta, hoy día en los noventa, en los dos mil suena un poco más absurdo. (...) Honestamente, salí muy beneficiado porque pudo haber sido dramática esta cuestión, pudo haber sido dramático, y para algunos casos lo fue. Entonces yo soy un beneficiado, soy un agradecido de que haya sido así como para ir a hueviarlos con el afecto. Puede ser un poco frío lo que estoy diciendo pero habían otras cosas. Antes de que me dieran afecto yo quería volver a verlos, y cuando los volví a ver me basto.” (Isidro en Aguiló, 2010, 1:19:48)

Teresa Basile (2017) indica que en *El edificio de los chilenos* operan a la vez tres tipos de estructura narrativa, de las cuales una sería la del “relato coral”, con lo que hace referencia a la polifonía de voces a las cuales se da lugar en la producción, y que es lo que permite que se expongan posturas tan diversas u opuestas como éstas. Este aspecto es el que implica el paso desde una memoria individual a una colectiva y, a la vez, el tránsito entre lo privado (las cartas

y conversaciones con los padres) y lo público (la lucha política de los militantes del MIR), además de reconocer la diversidad de experiencias y de modos de percibir dichas experiencias que se dio entre los niños que formaron parte del proyecto (Basile, 2017, p. 162). Esta estructura se suma a la más evidente, que sería aquella del relato lineal, el cual equipararía los destinos trágicos de la lucha revolucionaria y del proyecto educativo, “un itinerario que va desde la utopía de un mundo nuevo hasta su derrota, desde la fundación del Proyecto Hogares hasta su desintegración, desde la apuesta a los valores revolucionarios hasta la crítica y autocrítica de los mismos por parte de sus protagonistas, desde los proyectos hacia las pérdidas.” (Basile, 2017, p. 161). A este relato lineal se superpondría también (pero sin perturbarla) lo que ella llama el “itinerario circular”. Esta estructura corresponde al relato simbólico con que se inicia y termina el documental: el sueño de la directora. Aguiló inicia el documental con el relato de un sueño en el cual de la palma de su mano aparece la cabeza de una serpiente, que ella luego asustada logra arrancar, revelando el túnel vacío que deja atrás. Dice Basile:

“Extraer esa serpiente que anida en el pasado y recorrer el túnel es la tarea que el film encara, tal como se advierte hacia el final cuando ella asegura: ‘El vacío es un camino que sólo se llena al recorrerlo’. Este vínculo entre el inicio y el final es una metáfora sobre la recuperación de la memoria como un trabajo de enfrentamiento a las serpientes que anidan en el pasado del terrorismo estatal de la dictadura.” (Basile, 2017, pp. 161-162)

El relato que el film hace del Proyecto Hogares nos brinda una mirada completamente nueva sobre la construcción familiar. Como dicen los entrevistados, la forma en que la gente entraba a la vida de estos niños no era comparable a cómo sucedería en una familia tradicional: no había un anuncio largamente esperado que precediera la llegada de los hermanos sino que estos de pronto aparecían por montones; no se tenía la experiencia de crecer con ellos desde la cuna; no se compartían los padres; y, en ocasiones, ni siquiera se compartían los idiomas. Mientras que en los casos de quienes tuvieron que crecer sin sus padres porque éstos habían sido desaparecidos (como en el caso Albertina Carri), se trataba exclusivamente de una pérdida afectiva, en el caso del Proyecto Hogares no se trataba solo de la ausencia de los padres sino de un reemplazo, como lo indica el joven arriba citado y lo refuerza la propia Macarena Aguiló en las conversaciones que tiene con su padre social, al cual la une un importante vínculo afectivo que es notoriamente correspondido. Pablo, el padre social de Macarena, conversando con ella

sobre lo que le dejó el Proyecto Hogares le dice “Tú eres lo único... Tú eres parte de eso. Tú eres mía, desde eso. Desde esa época eres la hija mayor en definitiva. En términos afectivos de ese proyecto para mí quedó la Maca, que no es poco, es mucho. Es sumar un hijo” (Pablo en Aguiló, 2010, 1:33:36). Según indica Gallardo, “en esta narración es claro el rescate de lo que podríamos llamar la ‘familia nuclear social’, compuesta, en el caso de Macarena, por su padre y sus cuatro hermanos sociales. Esto queda establecido a partir del testimonio de quien fuera su ‘padre social’, y de la relación que se evidencia entre los cuatro ‘hermanos sociales’ que compartieron la experiencia.” (Gallardo, 2015, p. 214). En el documental, un hombre comenta: “En situaciones de crisis, en situaciones límite, la afectividad es el antídoto más importante para evitar los traumatismos psicológicos”. Así, algunos de los hermanos sociales de Macarena explican que si bien de niños sentían la tristeza de no estar con sus padres, ésta no alcanzaba a permearlos por completo o a definir su existencia pues realmente al estar constantemente rodeados de decenas de niños con los cuales jugar, y ocupados con las tareas y actividades que les daban los padres sociales, no tenían muchos ratos libres que les permitieran detenerse a sentir la pena.

Basile indica que en los proyectos de hogares colectivos (tanto el Proyecto Hogares como la Guardería Montonera), no se trataba solo de un espacio de protección para los niños que los mantuviera lejos y a salvo de los peligros de la represión dictatorial que se vivía en sus países, sino que fueron proyectos educativos pilotos en los que se buscaba formar a los niños y jóvenes bajo el ideal del hombre nuevo guevariano, introduciéndolos en los saberes, consignas y discursos de la izquierda, moldeándolos ideológicamente para transformarlos en una especie de “niño nuevo” que llevaría adelante el futuro de la revolución (Basile, 2017, p. 157). La autora indica que ya desde la década de los 60 algunos textos fundamentales indicaban la necesidad de reformular la educación, orientándola hacia los principios de la liberación de los pueblos y la revolución latinoamericana. Entre estos, Basile menciona *La pedagogía del oprimido* (1968) de Paulo Freire y *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), donde Ernesto Guevara formula su propuesta educativa para el ser humano, que le devuelva su lugar como agente de la historia frente a la alienación del capitalismo (Basile, 2017, pp. 157-158). De esta forma, como afirma Basile: “el ‘Proyecto Hogares’ (...) no se redujo a la defensa del rol femenino en el interior de las organizaciones de la izquierda armada. La familia social fue (...) la proyección de otro patrón

de familia no tradicional, que redefinía los lazos parentales a partir de la pertenencia a los ideales revolucionarios antes que a los vínculos biológicos.” (Basile, 2017, p. 166)

A pesar de que, como hemos dicho, la cultura militante de las izquierdas no estuvo exenta del machismo generalizado de la sociedad de aquella época, según indica Basile, especialmente en la creación del Proyecto Hogares, se vio fuertemente influenciada por el feminismo europeo. La idea de una nueva forma de educación colectiva no solo desafió el modelo patriarcal en tanto las madres se liberaban de su responsabilidad histórica de priorizar el cuidado de sus hijos sobre sus otras actividades, sino que recuperó matrices propias del pensamiento revolucionario al rescatar la idea de una formación integral del hombre nuevo a través de una crianza política y del desarrollo de nuevas formas de maternidad y paternidad (Basile, 2017, p. 166)

“Los hijos ocuparon un lugar especial en esta nueva cultura que se proponía transformar la historia, socavar las costumbres burguesas, superar a través de la Revolución los diversos modos –políticos, económicos, culturales– de dominio del ser humano, para inaugurar un nuevo mundo y un nuevo hombre en sociedades más equitativas. La vida cotidiana, la intimidad, el universo de los afectos y las subjetividades se vieron invadidos por la política y sometidos a las necesidades y urgencias de la lucha armada. Además de los frentes de combate, era indispensable ganar también la batalla cultural y revolucionar al sujeto.” (Basile, 2017, p. 158)

La vida de estos niños no fue la vida que hoy nos imaginamos como la adecuada para esa edad, pues sobre ellos pesaba también una despiadada responsabilidad: ellos, de un modo u otro, sabían por qué estaban allí, sabían que sus padres libraban una lucha heroica en la cual ellos también tenían un rol que cumplir. Dice Vidaurrázaga: “Infantes sin derecho a rabietas cooperando con la causa a través de sus maduresces precoces, la proximidad de la muerte paterna o materna como un hecho cotidiano, los cambios de adultos/as referenciales durante la niñez, la promesa de que todo el sacrificio sería por un mañana revolucionario que finalmente no llegó.” (Vidaurrázaga, 2012, p. 155). Dice Bárbara:

“Éramos cabros chicos súper maduros porque sabíamos todo y sabíamos que teníamos más encima que un poco colaborar con nuestros ánimos que estaban súper destruidos. (...) Yo no recuerdo de pataletas ni de rabietas de nadie, eso no existió, y yo creo que nos hizo falta mucho. Los papás estaban acá tratando de que saliera Pinochet y de que se acabara todo lo que estaba pasando pero

también allá estábamos pasándola nosotros no bien, estábamos ausentes de ellos, estábamos un poco abandonados yo siento. Con todo el cariño que me merecen, con todo el cariño que me merece mi papá, pero estábamos como abandonados todos ahí yo siento” (Bárbara en Aguiló, 2010, 1:07:12).

En muchos sentidos, a los niños del Proyecto Hogares se les exigía ser ejemplares, porque sobre sus hombros descansaba el futuro: ellos debían ser el fruto de los sacrificios de los padres, debían transformarse en el “hombre nuevo”. Además, los niños, no solo debían estar en el proyecto sino que eran responsables también del buen funcionamiento y crecimiento de éste. En una de las cartas que Margarita Marchi (la madre de Macarena) le escribía a su hija intentando explicarle las razones de su decisión, le dice:

“Y si hoy día yo me alejo de ti es porque ese poquito de consecuencia que yo te entregué hace que muchos, ojala miles, vayan a luchar junto a nuestros compañeros que están en Chile. Miles, porque mientras más seamos, más rápido ganaremos y ese triunfo será para ustedes, para todos los niños de Chile. Nos tomaremos de la mano y haremos una ronda de la cordillera al mar y construiremos todos juntos una larga sonrisa de esa larga y angosta franja de tierra” (Margarita Marchi en Aguiló, 2010, 15:45)

Así, Macarena cuenta que lo primero en ella fue comenzar a comerse toda la comida, como no lo había hecho nunca, y dar gran importancia al orden espacial, y una de sus hermanas sociales recuerda que todos cumplían sin chistar con los trabajos voluntarios que se les encomendaban para mejorar su barrio. Sin duda, muchos de quienes vivían en esa casa debieron de enfrentarse en algún momento a la terrible noticia de la muerte de sus padres, pero una de las particularidades de esta experiencia es que quienes tuvieron la fortuna de que sus padres no murieran, tuvieron luego la experiencia del reencuentro con ellos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el derrumbe del Proyecto Hogares significó un segundo quiebre en la vida de estos niños. En primer lugar, se los había arrancado del lado de los padres para ponerlos en un lugar donde debieron crear nuevos vínculos afectivos, vínculos que luego también se vieron quebrados cuando el Proyecto concluyó y debieron regresar junto a padres que muchos ni siquiera recordaban y que realmente no conocían más que como leyendas. Según indica Basile, la desintegración del Proyecto Hogares y el regreso a Chile, significó para estos niños en primer lugar el duro golpe de enterarse de que la idílica revolución que les había sido prometida había fracasado, y que ellos, por lo tanto, dejaban de ser centrales en el relato emancipatorio de los

padres y dejaban de ser así la esperanza futura de un proyecto de país. En segundo lugar, llegaban a lugares y a familias que les resultaban ajenas donde, además, a muchos les tocó encontrarse con hermanos a quienes sí se dio la crianza que a ellos se les había dicho que no podían tener en pro de esa ansiada revolución. Por último, una vez desintegrado el hogar colectivo, su proyecto educativo se olvidó y se hizo un esfuerzo activo por dejarlo en el pasado, como si nunca hubiese ocurrido (Basile, 2017, p. 169). Al respecto, dice una de las entrevistadas de Aguiló:

“Fue súper duro volver acá a Chile y descubrir que no había nada de todo lo que mi mamá me contaba de que era tan maravilloso y de que los niños jugaban en la calle y lo pasaban súper bien y había unidad y había cariño y había... no había nada de eso. La verdad es que yo tengo un hijo, y quería desesperadamente tener un hijo para poder tener mi familia y el Valentín para mí es eso, él es mi familia. Está mi mamá, mi papá, cada uno tiene su marido, su mujer, y sus otros hijos, y tienen una vida nada que ver con la que tuvieron conmigo. Yo no me siento parte de ellos, de esa nueva vida que ellos construyeron, muchas veces me dicen que es culpa mía, que soy yo la que no me quiero integrar y con el tiempo me he dado cuenta de que sí, que es verdad, no quiero. No quiero ver cómo... hay algo, un poco de celos en el fondo. No quiero ver como a ellos, a mis hermanos, les entregan todo lo que a mí no me entregaron porque me duele, me duele cada vez que lo veo, entonces no quiero presenciarlo.” (Aguiló, 2010, 1:13:03)

El conflicto que hemos visto en los hijos de desaparecidos, se presenta en estos casos también con los padres sobrevivientes. Varios de los entrevistados comprenden las decisiones tomadas por sus padres, sin embargo, tras esta comprensión general se deja ver sin mucha dificultad el dolor y las aprehensiones de muchos de estos niños. Una particularidad del documental de Aguiló es que sus padres aún viven, lo que le brinda a ella la posibilidad, tan ansiada por los otros directores, de enfrentarlos directamente y de poder cuestionar sus decisiones, aunque por supuesto, este escenario también resulta muy complejo. Según Jara, Aguiló exhibe en su documental una mezcla de sentimientos que va desde la apreciación y el respeto hacia el compromiso militante con la causa revolucionaria, hasta su incomodidad con la decisión de dejar a los hijos, pero dicha incomodidad, según el análisis de Jara, no es expresado en forma de reproche. (Jara, 2016, p. 119) “Macarena’s silence does not solve the questions she is raising, and her nostalgic approach remains as her central mechanism for exploring the past. She does not defend her parents’ decisions, nor does she reproach them” (Jara, 2016, p. 121).

Su documental, en este sentido, es generoso en mostrar también la otra cara de la moneda, la versión de los padres, que por un lado reivindican las intenciones que tenían con el proyecto y, por el otro, reflejan también su arrepentimiento. Un ex militante del MIR entrevistado por Aguiló relata su experiencia al momento de decidir, junto a su mujer, quien de los dos volvía a Chile:

“Como familia hicimos lo impensable, lo inimaginable, lo humanamente insoportable que es que... Como yo tenía obligaciones la madre de los niños... Uno de los dos tenía que partir y se decide que es la madre de los niños y... Rodrigo tenía ocho meses, ¡tuvo que tomar pastillas para cortarse la leche! O sea ¿cómo, cómo, cómo pudimos llegar a eso? No es fácil. Esto me sigue donde quiera que voy [en francés] (...). Realmente no me arrepiento de haber militado y de haber dado todo eso, pero haber dejado a mis dos hijos en esa situación jamás podré justificarlo, jamás me lo podré justificar. Ustedes fueron abandonados y no puede haber reconciliación, no puede haber trabajo de amistad y de comprensión con tus hijos si no se parte de ese principio.” (Aguiló, 2010, 1:15:17)

A pesar de que la decisión de dejar a su hija en Cuba en el Proyecto Hogares fue compartida, también en este documental pareciera quedar en evidencia que sobre quien recae mayormente esa responsabilidad y esa culpa es sobre la madre. Culturalmente, se subentiende que las principales responsables por el cuidado de los hijos son siempre las madres, por lo cual se las condena duramente por la decisión de dejar a sus hijos al cuidado de otros. En los casos en que es el padre quien se va para seguir una vida política incompatible con la vida familiar, el juicio es más leve, y se lo considera una indeseable consecuencia de un contexto muy brutal. Alejandra Oberti, en *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (2015), postula que dentro de las organizaciones militantes “la maternidad es percibida como un destino natural y además como una limitación que las mujeres deben aceptar resignadamente y los varones comprender paternalistamente (en el doble sentido: tanto asumiendo su rol de padres como siendo comprensivos de las dificultades que enfrentan las mujeres en esa situación).” (Oberti, 2015, p. 39)

Como hemos dicho, en los films que hemos comentado, que en su mayoría son dirigidos por mujeres, éstas son quienes resultan más críticas, pues sus producciones no se orientan al elogio o justificación de las vidas de sus padres sino de las propias, de sus sentimientos, sus

carencias, sus heridas y sus identidades fracturadas. Tal como la fuerza, el vigor, el convencimiento, parecen ser características culturalmente ligadas a la masculinidad, el contacto con las emociones y la capacidad para expresarlas son considerados un rasgo femenino. Una vez más podemos comprobar que las normas y roles sociales implícitos del sistema sexo-género vigente permean cada aspecto de la sociedad y de sus producciones culturales y artísticas, incluyendo al campo de la posmemoria.

María Pachón, en una breve reseña sobre *Papá Iván* publicada en el portal cibernético Maldita Cultura, concluye que en María Inés Roqué encontró “una encantadora mujer que, para conseguir la verdad que buscaba su padre, lucha con los medios que le enseñó su madre, abanderando acciones políticas no violentas contra la violencia de estado. La mirada de un padre te construye aunque jamás la hayas visto, siempre y cuando exista una madre que te la describa tal como fue.”

Como ya hemos mencionado, al ser la memoria un terreno de permanente disputa, existen memorias oficiales y otras memorias alternativas menores que se encuentran en constante pugna entre sí. Dice Jelin que, “si el Estado es fuerte, y el ‘policiamiento’ incluye controlar las ideas y la libertad de expresión en el espacio público, las narrativas alternativas se refugian en el mundo de las ‘memorias privadas’, a veces silenciadas aun en el ámbito de la intimidad (por vergüenza o por debilidad), o se integran en prácticas de resistencia más o menos clandestinas” (Jelin, 2002, p.41). Esta es la importancia que han tenido estas memorias íntimas y que siguen teniendo hoy, incluso en contextos democráticos donde el motivo para mantenerlas fuera del ámbito público no es ya político. En muchos casos, especialmente en aquellos en los cuales la historia política ha tenido un impacto considerable sobre la vida privada, la primera “versión de los hechos” y la primera orientación política o información sobre la realidad nacional, proviene de los relatos obtenidos directamente de los familiares de generaciones anteriores, de sus testimonios y de las fotos o recuerdos que ellos se encargan de traspasar a las generaciones más jóvenes. Dice Jelin, “Provoca gran sorpresa pública la supervivencia, a veces durante décadas, de memorias silenciadas en el mundo público pero conservadas y transmitidas en el ámbito privado (...), guardadas en la intimidad personal” (Jelin, 2002, p.43).

Jelin indica que respecto de la transmisión de la memoria, existen tres vías simultáneas que pueden coexistir de manera conflictiva o pacífica: la inercia de los procesos de transmisión de saberes sociales; la acción consciente de quienes de forma activa luchan por mantener y construir una memoria con un determinado sentido sobre el pasado; y, por último, la transmisión entre generaciones (Jelin, 2002, p.125).

Para hablar de la importancia del traspaso generacional, es necesario volver sobre el concepto de “generación”. Ya en la introducción hemos indicado que cuando hablamos de segunda generación nos referimos a un grupo de personas que comparte, más allá de las diferencias de cada caso, una historia fundamentada en el hecho de su calidad de hijos de padres militantes que sufrieron las consecuencias de la represión del estado en contextos de dictadura. Elizaberth Jelin, por su parte, recoge la definición de Karl Mannheim, para quien, más allá de la edad cronológica, una generación comparte la ubicación en un tiempo y espacio históricos, lo cual la predispondría a un pensamiento y acción propios y específicos y a un destino compartido. De esta forma, dice la autora, el momento de vida en que suceden los acontecimientos deja marcas específicas, afecta los horizontes futuros y las condiciones de vida y define también a un colectivo de personas que comparten determinantes históricas (Jelin, 2002, p.119).

En términos de edades, los cuatro directores que estudiamos nacieron con pocos años de distancia entre los últimos años de la década de los 60 y los primeros de la década de los 70. En cuanto a un destino común, es difícil aventurar una respuesta definitiva, pero al menos podemos apreciar que, a pesar de las diferencias que ya hemos mencionados en los enfoques que tienen sus documentales, se creó en todos ellos la necesidad de comunicar su experiencia de la infancia en dictadura y de elaborar esos recuerdos y construir una memoria particular de su generación. Según indica Jelin, la aplicación de las lecciones de la historia ocurre con al menos veinte años de desfase, por el tiempo que toma a una nueva generación acceder al poder. Estas nuevas generaciones pueden aparecer en el escenario público con sus propias posturas, distintas de las de sus ancestros, basadas en el aprendizaje de las experiencias pasadas (Jelin da como ejemplo la oposición a la lucha armada) a la vez que mantienen las memorias de estas experiencias e interrogan a la generación anterior respecto de su accionar en ese pasado represivo (Jelin, 2002, p.123).

Para la autora, en la sucesión de generaciones, entran en juego tres factores; el primero de ellos es el curso inevitable de las vidas de las personas, su desarrollo y su envejecimiento, que trae consigo la maduración de la memoria personal, las nuevas formas de ver y analizar los sucesos de la vida y los cambios en las urgencias y en la necesidad de transmisión a generaciones futuras. En segundo lugar, se debe considerar también el tiempo del devenir histórico, marcado por una serie de dinámicas políticas, económicas, personales y otros propios de las épocas. Por último, dice Jelin, existe también una tercera temporalidad de sucesión y renovación generacional de los agentes históricos, que tendría relación con el sentido y el rol social que tienen las instituciones en el mantenimiento, creación y traspaso de la memoria.

Concretamente, en los casos que estudiamos, respecto del primer factor podemos apreciar, como decíamos, que la elaboración de los documentales responde una necesidad personal nacida justamente de un proceso de maduración de la memoria familiar y de reflexión en torno a sucesos que solo la perspectiva que otorgan décadas de distancia permite elaborar. A esto se suma también el factor de que la edad de los directores los pone en una posición de enfrentarse también a la formación de sus propias familias y a los desafíos de estar ahora en el lugar de quien debe transmitir su memoria a generaciones más jóvenes. De esto habla Germán Berger-Hertz al decir (siempre hablándole a su padre): “Después que nacieron mis hijas tu fantasma creció, ahora sabía lo que era ser padre, ahora sabía cómo mi abuela te había querido y cómo tú me habías querido a mí” (Berger-Hertz, 2009, 37:42). La última escena de su documental es justamente una conversación entre el director y su pequeña hija, a quien pregunta si ella sabe quién es la persona de la foto, a lo cual ella responde que sí, “tu papá”. De la misma forma, también el documental de Aguiló se inicia con la aparición de su hijo, lo cual nos da una idea de esto como una de las motivaciones para la elaboración del documental. Esto en el marco del segundo factor mencionado por Jelin, el contexto de la postdictadura con sus avances, mayores o menores en materia de justicia y los progresivos destapes de verdades ocultas y búsquedas de castigo a los culpables que también da gran valor a los testimonios personales. Como hemos dicho, la última década ha abierto un espacio especial justamente a los testimonios de la segunda e incluso tercera generación, contexto que ha permitido la creación y difusión de trabajos como estos cuatro documentales, aspecto en el cual, por supuesto, han tenido enorme

incidencia las labores de algunas instituciones y especialmente de las agrupaciones de derechos humanos, tercer factor mencionado por Jelin.

Para Susana Kaufman, la transmisión generacional se trata de un proceso de transformaciones constantes en que cada generación, a través de la creatividad y la resignificación, construye sus propios caminos, referentes identitarios y sentidos de pertenencia, insertándose de esta forma en una continuidad generacional. Así, la transmisión recrea tradiciones a la vez que forma sujetos de determinaciones históricas recibidas sobre las cuales se interrogan para explicar o entender el presente (Kaufman, 2007, pp. 215-216).

Daniela Jara cita a Robyn Fivush, quien propone la existencia de un “yo intergeneracional” (“intergenerational self”) producido por la memoria familiar. Según esta propuesta, en la construcción psíquica de un sujeto inciden no solo sus propios recuerdos sino también los de sus antepasados. De esta manera, “family stories create meaning beyond the individual, to include a sense of self through historical time and in relation to family members” (Jara, 2016, p. 99). Esto se hace notar en el documental de Berger-Hertz cuando éste recuerda que su familia, desde generaciones anteriores, está habituada a la migración. Dice Berger-Hertz,

“Tus padres, mis abuelos, fueron emigrantes judíos. Julio Berger llegó a Chile en 1936 con su hermana y su madre, venían de Hungría, escapando de las persecuciones antisemitas de Europa central. Dora Guralnick, tu mamá, venía de Rusia, tenía 10 años cuando llegó a Chile con sus hermanos. (...) Sé que Dora y tú tenían una relación muy especial, de ella aprendiste lo que era ser comunista, ella motivó tu vocación pública, de ella heredaste la enorme responsabilidad de cambiar el mundo.” (Berger-Hertz, 2009, 18:14)

Trágicamente, los padres de Carlos Berger no soportaron el dolor tras el asesinato de su hijo y ambos se suicidaron, el padre con un disparo en 1982 y la madre saltando al vacío en 1987. Dice Germán: “El dolor les ganó la partida a los dos, habían escapado del holocausto para terminar asfixiados por la dictadura de Pinochet” (Berger-Hertz, 2009, 20:27).

Así, como decíamos anteriormente, la importancia de la transmisión transgeneracional está en que los sujetos se conforman como producto de su historia familiar, lo cual incluye testimonios de antepasados a quienes posiblemente ni siquiera se haya alcanzado a conocer, pero cuya memoria les es traspasada a través de la tradición oral de generación en generación.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, la discusión en torno a cómo llamar a aquella memoria que construye la segunda generación no está agotada. Es evidente que toda memoria está mediada, que inciden en ella una variedad de factores, los recuerdos propios y los de otros, ya sean familiares, compañeros de lucha o las memorias oficiales. También sabemos que al hablar de generación, ya sea de la primera, segunda o tercera, siempre nos encontraremos con una variedad de experiencias distintas aún dentro del mismo sector de la izquierda. Cuando se habla de una memoria generacional esto no quiere decir que sea homogénea, sino que más allá de lo que distancia unas historias de otras, aquello que las une es mayor, y la construcción de esa memoria comparte determinados objetivos, búsquedas, y recursos a través de los cuales elaborar el pasado traumático.

Se ha hablado de que lo que distingue la memoria de la segunda generación, la llamada “posmemoria”, es el giro subjetivo que presenta. Esta memoria trataría ya no de recuperar la historia de héroes e íconos de luchas políticas, sino de cuestionar la vida privada de estos sujetos y el impacto que tuvieron sus decisiones en la vida de su círculo familiar más cercano y particularmente en la infancia de sus hijos. Se ha acusado a este enfoque subjetivo de despolitizar la historia. Natalia Fortuny indica que según Beatriz Sarlo, la memoria de hijos e hijas tiene que ver con lo privado y busca la reconstrucción, en lugar de apelar a lo público, como es la lucha política. Para Fortuny, si bien es cierto que la memoria de la segunda generación es de vital importancia en la reconstrucción de memorias individuales tanto como colectivas en las sociedades que emergen del trauma de la violencia, propone que es necesario alejarse del análisis de Sarlo para reconocer que el hecho de que los trabajos de memoria, tales como los cuatro documentales que ha analizado esta investigación, sean presentados al público y no se mantengan dentro de la esfera familiar e íntima, demuestra que tematizan justamente la tensión entre lo público y lo privado.

Un corpus tan acotado ciertamente no nos permite aventurar conclusiones sobre una generación entera ni sobre el total de las producciones artísticas y culturales a través de las cuales los sujetos de esta generación han elaborado sus experiencias traumáticas de la infancia en dictadura. Sin embargo, una de las preguntas investigativas que motivó esta tesis tenía relación

con la posibilidad de identificar elementos comunes en las producciones de estos cuatro directores chilenos y argentinos que, a pesar de sus diferencias, nos permitieran considerarlas como exponentes de una memoria generacional común al menos para la región del Cono Sur, y con similitudes a los trabajos de memoria de hijos en otros contextos de historia traumática alrededor del mundo a los que se ha llamado “posmemoria”.

Milena Gallardo (2015) indica las siguientes como estrategias comunes en los documentales de posmemoria: 1) se quiebra la solidez del testimonio tradicional, se exhiben fisuras del yo testimonial (como queda expresado en el uso de las pelucas en *Los rubios*); 2) se exhibe la puesta en escena (como ocurre en los cuatro documentales pero más claramente en *Los rubios*); 3) hibridación entre documental y ficción (evidente en la aparición de una actriz interpretando a Albertina Carri en *Los rubios*); 4) uso de imágenes poéticas y recursos propios del lenguaje literario y artístico para retratar horrores de las dictaduras, particularmente los padecidos por quienes vivieron sus infancias en dictadura (como el discurso metafórico del sueño de la serpiente que comenta Aguiló, o la representación de la historia a través de dibujos animados en *El edificio de los chilenos*).

Según lo que hemos observado en esta tesis, las características que estas producciones tienen en común tienen que ver con la búsqueda y la construcción de una identidad como hijo de víctimas o protagonistas de las luchas contra las dictaduras, que logre por un lado reconocer raíces históricas del pasado familiar tanto como nacional, y, a la vez, adquirir una cierta distancia de ellas que permita reconciliar traumas y liberarse del peso de la vida de los padres. Dice Cecilia Sosa: “Argentina’s postmemorial production can be understood as a strange form of fidelity to the parental loss that at the same time seeks to create a differential space in present time.” (Sosa, 2013, p. 77). Por su parte, Fortuny habla de “the socialization of absence” como un rasgo característico de los hijos e hijas de desaparecidos. Dice: “They are capable of building identity within the trauma: that place full of wounds that can be inhabited and also narrated, although the narration might of course present cracks and gaps.” (Fortuny, 2013, p. 107). En su análisis de la fotografía de Guadalupe Gaona, Fortuny propone que se aprecia la creación de un espacio temporal que no coincide exactamente con el pasado ni con el presente. Este tercer tiempo anacrónico es donde estarían atrapados los sujetos de la segunda generación, poniendo en evidencia los quiebres de la historia nacional y familiar. “The setting of two timeframes that

merge speaks of estrangement, a constant distance, and impossible reunion of two gazes". (Fortuny, 2013, p. 107). De esta forma, cabe destacar que uno de las particularidades específicas de la segunda generación que la diferencian de los procesos de construcción de memoria de la generación anterior, es que son sujetos reflexionando en torno a experiencias de la infancia pero desde su condición de adultos. Es decir, han debido que pasar varias décadas antes de lograr la distancia y el nivel de conciencia necesarios como para elaborar estas reflexiones y plasmarlas en materiales concretos para ser presentados en el espacio público. Para Elizabeth Jelin, en las producciones culturales de la segunda generación se aprecia que "se ubica directamente el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado" (Jelin, 2002, p. 12), que tendría que ver con esta necesidad de independencia de la historia traumática de los padres para construir algo nuevo, algo propio. Según Jelin, la actuación y repetición del trauma, y sus consiguientes retornos de lo reprimido, así como las reiteraciones ritualizadas, suelen servir también como anclaje de ciertas identidades. Para la autora, una fijación con esa identidad determinada por el pasado trae consigo el temor al cambio visto como traición a la memoria de los caídos. En este sentido, elaborar el trauma (*working through*, como dice Jelin), significa poner una distancia entre pasado y presente que permita recordar lo que ha ocurrido pero sin que esto impida vivir la vida presente y anhelar el futuro (Jelin, 2002, p. 69).

Vale destacar que claramente el proceso de necesidad de independencia de la generación anterior y de búsqueda de espacios y desafíos que permitan forjar una vida propia que reconozca tanto lo que se hereda como lo que se construye, llega de forma natural en algún momento de la vida de todo sujeto. Sin embargo, para quienes han tenido una infancia marcada por el destino trágico de los padres o por la represión dictatorial en sus distintas formas, lo que se trae consigo es muy particular a este caso. Dice Jelin, "para quienes vivieron un evento o experiencia, haberlo vivido puede ser un hito central de su vida y su memoria. Si se trató de un acontecimiento traumático, más que recuerdos lo que se puede vivir es un hueco, un vacío, un silencio o las huellas de ese trauma manifiestas en conductas o aún patologías actuales (y, las menos de las veces, un simple "olvido") (Jelin, 2002, p. 33).

Como hemos dicho en los capítulos anteriores, los documentales que hemos analizado, constituyen búsquedas que nacen no de una voluntad política del rescate de figuras históricas, no se trata de reproducir una historia ocurrida en el pasado que se intenta traer al presente del

modo más fiel posible. Muy por el contrario, en estos documentales es evidente que el tema sobre el cual tratan no es un tema concluido, sino que se desarrolla de forma paralela a la grabación del documental. En términos de Todorov, al acercarnos a los documentales inicialmente podríamos pensar que se trata de una memoria literal, es decir una memoria que se cierra en sí misma y que habla solo de hechos concretos que no abarcan más allá del suceso. En estos casos, “las búsquedas y el trabajo de memoria servirán para identificar a todas las personas que tuvieron que ver con el sufrimiento inicial, para relevar en detalle lo acontecido, para entender causas y consecuencias del acontecimiento, para profundizar en él.” (Jelin, 2002, p. 59). En primera instancia podríamos pensar que los directores al no buscar, a través del relato de lo sucedido a sus padres, aventurar un análisis político de la época, sino concentrarse exclusivamente en su historia particular, están elaborando este tipo de memoria. Como hemos visto, en los documentales se entrevista a quienes se relacionaron con sus padres; en el caso de los documentales de Roqué y Carri, se muestran incluso conversaciones con los sujetos culpados de delatar a los padres, ayudando a su captura y posterior asesinato o desaparición. Sin embargo, podemos concluir que si bien el contenido concreto de los documentales habla de un ejercicio de memoria literal, existe en el hecho de su difusión, del traslado de la historia personal al ámbito público, un uso de esa memoria que podría tener más que ver con una memoria ejemplar, en el sentido de que busca establecer un terreno común con otros de experiencias similares y construir un monumento físico a la memoria familiar que consiga un distanciamiento de esa memoria que permita un cierre, una enseñanza quizás, y especialmente la posibilidad de continuar la vida.

Según indica Jelin, las memorias, simultáneamente individuales y sociales, se constituyen en la medida en que experiencias personales son incorporadas a discursos culturales y compartidas colectivamente (Jelin, 2002, p. 37). Para poder transmitir sentidos del pasado habrían al menos dos requisitos: “el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación inter-generacional del ‘nosotros’”. En segundo lugar, “dejar abierta la posibilidad de que quienes ‘reciben’ le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen –y no que repitan o memoricen-. (...) La ‘misma’ historia, la ‘misma’ verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes. Y la sucesión de cohortes o generaciones implica, irremediablemente, la creación de nuevos contextos” (Jelin, 2002, p. 126). Como dice Carlos Gamerro: “It does not take memory to be a register of the past but simply a version of it,

forever changing and always plotted with the needs of the present in mind; and the most pressing need of all is the construction of identity itself.” (Gamerro, 2013, p. 114).

Podemos concluir entonces, en primer lugar, que si utilizamos el concepto de “posmemoria” de Marianne Hirsch, debemos aproximarnos a él de una forma crítica que reconozca las particularidades del contexto latinoamericano. Sin embargo, consideramos que la necesidad de utilizar un concepto que refiera particularmente a la segunda generación es evidente. Según hemos apreciado en esta tesis, sus experiencias son específicas a su calidad de hijos de la dictadura, en tanto, “hijos simbólicos de una época”, como decía Gallardo, sujetos que experimentaron la época dictatorial durante su infancia, y también en tanto hijos de padres militantes, en cuanto a la filiación biológica. Su historia vital no es comparable a la de la generación anterior en tanto formaron parte de una familia militante y sufrieron las consecuencias de la militancia sobre sus vidas personales pero sin que este fuera un compromiso voluntariamente elegido. De la misma forma, según hemos visto, también la forma en que los sujetos de la segunda generación han decidido plasmar sus reflexiones en torno a sus experiencias les es propia y distinta de la de sus antecesores.

En las entrevistas que condujo Jara para su libro queda claro que varios miembros de la generación de hijos articulan dos quejas fundamentales: la primera, la forma en que los macro discursos opacaron su sentido de la vida cotidiana, y, en segundo lugar, la crítica de una cultura dentro de las izquierdas para la cual la calidad de víctima era la que otorgaba legitimidad a los discursos y consolidaba la idea de la autoridad moral para hablar de ciertas cosas. La queja principal en torno a estos dos aspectos, tiene que ver con que estas dinámicas si bien son funcionales a la primera generación, dejarían fuera la experiencia de la segunda (Jara, 2016, p. 130).

En segundo lugar, podemos concluir que la noción de “familia” tuvo durante las dictaduras en Chile y en Argentina un lugar central en los discursos tanto del estado represor que alzaba su mirada vigilante sobre los ciudadanos como un gran padre de la patria, como de las organizaciones de derechos humanos que demandaban conocer el paradero de sus familiares desaparecidos. Como vimos, desde la legitimidad de su posición de madres, las mujeres usaron sus lazos sanguíneos con los desaparecidos como bandera lucha para trasladarse desde el espacio

privado al público. En este punto, la primera y la segunda generación comparten la idea de la autoridad moral de los familiares en las demandas de justicia por los crímenes cometidos durante las dictaduras. Como vimos en capítulos anteriores, esta constante se ha mantenido en organizaciones argentinas como Madres, Abuelas e H.I.J.O.S., y chilenas como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos. Según indica Jelin, este orden aceptado de forma implícita no está libre de riesgos puesto que si la legitimidad social en la construcción de la memoria se asigna a quienes experimentaron la represión en carne propia o a través de la muerte o desaparición de sus familiares directos, se corre el riesgo de llegar a un reclamo monopólico del sentido y del contenido de la memoria y de la verdad. Las voces autorizadas se vuelven de esta forma limitadas, excluyentes e intransferibles, cosa que puede llegar a obstruir la ampliación del compromiso social con la memoria al no permitir las interpretaciones propias y las resignificaciones de las experiencias traumáticas (Jelin, 2011, p. 568).

Por otra parte, en cuanto a las estructuras familiares, concluimos también que el sistema sexo-genérico imperante en la sociedad en las décadas de los 60, 70 y 80, también ha operado al interior de la cultura de la militancia de las izquierdas tanto en Argentina como en Chile. También aquí se asumía que si bien tanto hombres como mujeres podían militar, eran las mujeres quienes debían encargarse de compatibilizar -si es que podían- la maternidad con las tareas partidarias. Así, lo más frecuente era que, como ocurrió en la familia de María Inés Roqué, el hombre podía pasar a la clandestinidad y dedicarse de lleno a su vida política, justificando el abandono de la familia como un sacrificio en pro de la lucha, mientras que la madre debía quedarse con los niños. Según vimos, la excepción que rompió con esta norma social fue la que se dio con el establecimiento de las guarderías colectivas en Cuba a cargo del cuidado de los hijos de militantes que regresaban a combatir en sus países. Según veíamos, el Proyecto Hogares que se estudió aquí a través del documental *El edificio de los chilenos*, fue una iniciativa sin precedentes, al menos en el contexto latinoamericano, en la que se llevaron a la práctica todas las ideas de una nueva pedagogía al servicio de la revolución que contribuyera a la formación de los “niños nuevos”, los “hombres nuevos” guevarianos del mañana. En la implementación de este proyecto, “la crianza de las/os hijas/os es postulada como una tarea de todos, una tarea militante más que se debe cumplir en el mismo sentido de cualquier otra obligación

revolucionaria, porque ‘la familia es una célula político familiar’ y la pareja una ‘actividad político-revolucionaria.’ (Oberti, 2015, pp. 39-40). Así, los niños del Proyecto Hogares se vieron obligados a enfrentar en primer lugar la separación de sus padres y a manejar la idea de que no era seguro que volvieran a verlos, y, en segundo lugar, a adaptarse a una nueva realidad lo que se entendía por “familia”, era un concepto mucho más amplio y fluido que el que habían conocido hasta ese momento.

Desde esta diversidad de experiencias, podemos concluir que la identificación identitaria con la calidad de hijos es central para los miembros de esta generación, ya sea que esta se logre articular en organizaciones políticas como H.I.J.O.S., o que se trabaje desde producciones individuales, como los documentales de nuestro corpus, sumando siempre a la elaboración de una memoria colectiva generacional. Da Silva Catela en la presentación de la compilación que hace de obras de Michel Pollak indica que éste muestra las identidades como construcciones frágiles, de un equilibrio inestable, en constante transformación, capaces de recomponerse y reestructurarse en las condiciones menos esperadas (Da Silva Catela en Pollak, 2006, p. 11). Según indica Pollak, las historias de vida son siempre construcciones a posteriori, en que el sujeto selecciona y ordena los sucesos que marcaron su existencia de acuerdo a un sentido cronológico, de coherencia y de conexiones lógicas entre acontecimientos. Este proceso es el que le permite al individuo definir su lugar en la sociedad y sus relaciones con los demás (Pollak, 2006, p. 30).

Según indica Jelin, es la acción humana la que “activa el pasado”, se requiere de sujetos que compartan una cultura y den materialidad a estos sentidos del pasado a través de productos concretos como son, en este caso los documentales autobiográficos de posmemoria, que se suman a un corpus mucho mayor de películas, libros, obras de teatro, fotografía y otras formas de arte visual, además de los muchos monumentos en espacios públicos, museos y sitios de memoria de gran mérito. En esto radica la importancia de encontrar soportes que se adapten a las necesidades de cada caso o cada generación y le permitan de la forma más idónea posible expresar la memoria del pasado traumático. Según indica Jelin, una de las características de las experiencias traumáticas es justamente el hueco que se genera en la capacidad de contar. En este sentido, según dice la autora, importa tener o no tener las palabras para expresar lo vivido, para construir la subjetividad a partir de eventos impactantes. Sin la capacidad de expresar lo

acontecido, la memoria queda desarticulada, apareciendo un agujero en la capacidad de representación psíquica que lleva a silencios y patologías (Jelin, 2002, p. 36).

Como decíamos en el primer capítulo, la segunda generación (y más aún la tercera), ha crecido en un mundo distinto del de sus padres, marcado por la “era digital” que privilegia cada vez más el soporte audiovisual. A esto se suma que este medio ofrece posibilidades de representación que quizás logran plasmar más fielmente las características particulares de los recuerdos que se tienen de la infancia, pudiendo mostrar en imágenes, colores o sonidos, aquello para lo cual muchas veces no hay palabras.

Por otra parte, al privilegiar soportes ligados a la cultura, la generación de hijos contribuye a la creación, mantención y difusión de la memoria que en soportes tradicionales de comunicación oral y transmisión generacional, no hubieran durado tanto a través del tiempo. Según indica Laia Quílez, el progresivo silenciamiento de las víctimas, provocado ya sea por su distanciamiento temporal de los hechos o por su muerte, es lo que lleva al proceso de lenta sustitución de la memoria comunicativa por la memoria cultural. De esta forma, la memoria transmitida de generación en generación de forma directa por los testigos o víctimas de los hechos históricos en cuestión, iría cediendo lugar a una memoria mucho menos limitada en términos de duración, puesto que no depende de la capacidad individual de los sujetos de retener los recuerdos, sino que se plasma en producciones culturales que garantizan la continuidad de esa memoria en el futuro (Quílez, 2014, p. 60). En este aspecto, Jara comenta sobre la segunda generación que “they are in a moment of urgency, in the transition from orality and experience to archive, culturally mediated forms of memory transmission. This, again, shows second-generation memory as not just a search for meaning, but overall a reappropriation of a legacy which after being inhabited would result in new values, memories, or judgements.” (Jara, 2016, p. 143)

Como hemos visto, el soporte audiovisual también permite representar uno de los aspectos que resulta innovador en los trabajos de memoria de la segunda generación; el aspecto performático, carnavalesco y desacralizado de la “playful memory”, incorporando tanto juguetes y dibujos, como jugando propiamente tal con pelucas o desdoblándose una sola persona entre la directora y la actriz que la representa, como es el caso de *Los rubios*. Una de las conclusiones

más importantes de esta tesis ha sido apreciar que más allá del nombre que se dé a los actos de memoria de la segunda generación, el llamado “giro subjetivo” que presentan, y el uso de estos recursos del juego y la performance, no tienen que ver con una “despolitización de la memoria” ni con su trivialización, sino con una estrategia de representar, como decíamos, recuerdos que se tiene a través de la mirada de un niño o niña (“a child-like gaze”), y a la vez de presentar un discurso que no es mimético del de la generación anterior, sino propio de esta y que muchas veces incorpora visiones críticas e incluso sarcásticas. Para Cecilia Sosa, el humor del que hace uso la segunda generación no funciona como entretenimiento frívolo sino que se transforma en una plataforma de resistencia y creación. De esta forma, el humor negro de los hijos les permite romper límites y desafiar la autoridad, mecanismos a través de los cuales, en lugar de dejar el pasado atrás, los hijos lo recuperan y lo resignifican según sus propias reflexiones. Así, según Sosa, el humor no solo les permite lidiar con sus pérdidas familiares y sino que les ofrece un medio a través del cual desmitificar la figura de los grandes héroes caídos y traer al frente nuevas propuestas hacia el futuro, facilitándoles la conexión con nuevas audiencias y grupos sociales (Sosa, 2013, p. 84).

Este esfuerzo por revertir la figura de los héroes, poniendo en evidencia los costos de su sacrificio en su estructura familiar, es el reclamo que hacen los hijos a la infancia a la cual la dictadura los condenó. Halbwachs nos habla de los marcos sociales como la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales, y en ese contexto, presta atención especial a la religión, la clase social, y la familia. En esta tesis, nos ha interesado en particular ésta última, puesto que, como marco que da sentido a los recuerdos, antes de la sociedad entera como tal, lo más inmediato es el contexto familiar. Como dice Natalia Fortuny: “Families are at the core of cultural transmission and identity building. They are the first sphere of which we form part, and it is through them that we build our subjectivity and also absorb and inherit silences, shame and secrets” (Fortuny, 2013, p. 99). Mientras que hoy el padre se consagra como héroe por su presencia, décadas atrás los padres de Germán Berger-Hertz, de María Inés Roqué, de Albertina Carri y de Macarena Aguiló fueron héroes en su ausencia, héroes por los sacrificios hechos en pro de la causa, sacrificios entre los cuales uno de los más duros tiene que haber sido descuidar o abandonar a la familia. Sus hijos, por lo tanto, fueron sus segundas opciones. Se esperaría hoy que los padres antepusieran a sus hijos a todo, pero no siempre fue así. Dice Vidaurrázaga:

“Existe una generación víctima de un momento de la historia, pero los múltiples silencios incómodos de los y las entrevistadas evidenciarán un trauma que es colectivo y aún invisible. No son combatientes escogiendo su lugar en la historia. No pudieron decidir por qué bando optarían. Ni dar un paso al lado. La decisión estaba tomada por otros, adultos, que con sus decisiones guiaron la historia individual y colectiva de esta generación pospuesta por la revolución.” (Vidaurrázaga, 2012, p. 156)

La historia de la desaparición es la historia de la familia rota, “the wounded family”, como decía Sosa. Los partidos y organizaciones de las izquierdas pueden recordar a sus caídos pero el ícono de la desaparición son los familiares exigiendo justicia y buscando los restos de sus seres queridos hasta el día de hoy. Son muchas las mujeres que a través del vínculo sanguíneo que mantienen con los desaparecidos reclaman la legitimidad de su lucha, dirigen las organizaciones de derechos humanos o incluso pasan sus días con las manos en la arena del desierto buscando los restos de sus familiares. Es este vínculo familiar el eje central a partir del cual se estructuran los documentales que hemos analizado y desde el cual los directores realizan sus descargos. No es inusual que se intente desprestigiar los discursos de los hijos con argumentos del tipo que se basa en el hecho de que por su corta edad no estuvieron allí, no experimentaron la dictadura en su totalidad o no recuerdan cómo era la situación realmente, y si bien es cierto que los hijos no tuvieron la misma experiencia de sus padres, hablan desde una experiencia distinta de la que igualmente se podría decir que solo ellos pueden hablar con legitimidad. La sola necesidad de hacer estos documentales, contar estas historias, habla de una terapia de poner voz e imagen a los recuerdos más traumáticos en una búsqueda (exitosa o no) por superarlos. A esto apunta Gabriele Schwab a través de la idea de la cripta psíquica de Abraham y Torok:

“La escritura traumática atestigua la manifestación tanto individual y colectiva del trauma: la cripta y el fantasma. Si la cripta es una configuración psíquica secreta que surge de las experiencias de una vida individual, el fantasma representa la consecuencia interpersonal y transgeneracional del silencio impuesto por la cripta. El fantasma, de acuerdo a Abraham y Torok, emerge como un efecto de la recepción involuntaria del secreto de otra persona. En otras palabras, el fantasma presupone la circulación transindividual de huellas de la memoria psíquica traumáticamente silenciadas.” (Schwab, 2015, pp. 70-71).

Este fantasma, este “haunting legacie”, es lo que comparten los miembros de la segunda generación y que los obliga a volver sobre su pasado e intentar nuevas elaboraciones con la esperanza de que estas traigan la paz y la aceptación anheladas. Schwab concluye que una narración que describa el proceso de encriptamiento traumático puede contribuir a que las historias de violencia reciban un nuevo reconocimiento social, no por revelar la violencia experimentada en un acto en concreto, sino en la medida en que da a conocer la persistencia de sus consecuencias sobre la vida de quienes las experimentaron y aquellos a quienes les es transmitida y a quienes se obliga a sufrir el silencio (Schwab, 2015, p. 70).

Por su parte, Ana Amado indica que “la identidad personal y la identidad generacional, por lo tanto, están en el origen de las intervenciones de una generación que con diferentes búsquedas sobre la forma y la representación apelan a la memoria de un pasado histórico que no conocieron, pero que, sin embargo, reconocen como fuente donde consolidar lazos de filiación.” (Amado, 2005, p. 224)

Como hemos visto, el ejercicio de dar materialidad a la memoria para construir esta suerte de monumento o tumba simbólica, no siempre es exitoso. En estos casos, dice Jelin, “No hay pausa, no hay descanso, porque la memoria no ha sido ‘depositada’ en ningún lugar; tiene que quedar en las cabezas y los corazones de la gente. La cuestión de transformar los sentimientos personales, únicos e intransferibles, en significados colectivos y públicos queda abierta y activa.” (Jelin, 2002, p. 56) Sobre esto, Albertina Carri en su documental concluye:

“Vivo en un país lleno de fisuras, lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados hoy es una comisaria, la generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que nos les pertenece, los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables.” (Carri, 2003, 1:09:51)

A modo de conclusión final, consideramos que esta tesis cumplió con los objetivos de ofrecer una caracterización del contexto postdictatorial en que la segunda generación ha comenzado sus reflexiones y se han producido los documentales del corpus, así como de rescatar la discusión que se está dando en la actualidad en torno al concepto de la posmemoria y a las alternativas que han surgido al momento de nombrar las experiencias de la segunda generación

en lo que tienen en común con la primera y también en lo que las diferencia. Dentro de esto, un aspecto fundamental ha sido el análisis de los documentales y del medio audiovisual como soporte que brinda variados recursos de representación idóneos para los relatos de la segunda generación. Finalmente, uno de los objetivos más importantes de esta investigación fue el de analizar los distintos modelos de infancia y las distintas estructuras familiares con las cuales crecieron los sujetos de la segunda generación, particularmente expresadas en los cuatro documentales del corpus. Así, a través del estudio de relatos tanto de la ausencia de los padres producto de la desaparición o el asesinato, como de las iniciativas de hogares políticos colectivos, podemos concluir que uno de los mayores aportes de la memoria de la segunda generación sería brindarnos una mirada más completa sobre el alcance del impacto que han tenido las dictaduras no solo a nivel de país sino también para los sujetos, reconociendo que los hijos e hijas que experimentaron infancias clandestinas, de ausencia de los padres o seres queridos, o que vivieron en la inestabilidad del exilio o de las persecuciones, son tan víctimas como sus padres. La voz de los hijos viene a ampliar el espectro de las memorias blancas/negras, víctimas-héroes/victimarios, poniendo en énfasis en zonas grises no antes consideradas, ampliando así la noción de quiénes son las víctimas del terrorismo de estado y construyendo un nuevo lugar desde el cual hacer memoria. Así, apreciamos que si bien las producciones culturales de estos sujetos de la segunda generación dejan ver con claridad la presencia del trauma desde todas las aristas que hemos analizado, también nos muestran los modos en que estos sujetos han sabido apropiarse de su calidad de hijos y transformar ese lugar en un espacio creativo desde el cual contribuir con una nueva mirada a la sociedad. Como indica Fortuny, esta memoria hace evidente que el horizonte de cada memoria familiar está constituido por el pasado traumático de la región y que no se trata de una situación aislada sino de una memoria colectiva. Una memoria, como todas, en constante desarrollo, transmisión y creación y que requiere del aporte y del compromiso de todos los agentes sociales y no solo de algunos que reclamen la historia como propia y exclusiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, A. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En N. D. Andrea Andújar, *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires, Argentina: Feminaria.
- Ávila, B. (Dirección). (2011). *Infancia clandestina* [Película].
- Blejmar, J. (2013). Tying with history: Playful memory in Albertina Carri's *Los rubios*. (J. Blejmar, Ed.) *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3), 44-61.
- Cueto Rúa, S. (2010). El surgimiento de la agrupación HIJOS-La Plata. La discusión por quiénes son las víctimas del terrorismo de Estado. *Sociohistórica*(27), 137-163.
- Da Silva Catela, L. (2011). Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. *Seminario Internacional Memoria, cultura y ciudadanía, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana, IHNCA-UCA*. Obtenido de http://historia.ihnca.edu.ni/almidon/demo/files/doc/ponencias_segundo_seminario/LUDMILA_CATELA.pdf
- DiGiovanni, L. (2013). Visual archives of loss and longing in Chile: *Mi vida con Carlos* by Germán Berger Hertz. *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3), 62-74.
- Feld, C. (2004). Memoria y televisión: Una relación compleja. *Oficios terrestres*(15-16), 70-77.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*, 1(1).
- Fortuny, N. (2013). Glances in the landscape: Photography and memory in the work of Guadalupe Gaona. *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3), 99-109.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gallardo, M. (2015). Postmemoria y cine documental. Imágenes poéticas en *El Edificio de los chilenos de Macarena Aguiló*. En A. Salomone, *Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010)* (págs. 201-222). Corregidor.

- Gamerro, C. (2013). Remembring without memories. *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3), 110-115.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- H.I.J.O.S. (26 de Marzo de 2018). *H.I.J.O.S. Capital*. Obtenido de <http://www.hijos-capital.org.ar/>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. (I. Sancho-Arroyo, Trad.) Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hirsch, M. (1992). Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15(2).
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Jara, D. (2016). *Children and the Afterlife of State Violence. Memories of Dictatorship*. New York, USA: Palgrave Macmillan. doi:10.1057/978-1-137-56328-6
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2011). Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. *Política y Sociedad*, 48(3), 555-569.
- Johansson, M. T. (2014). Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales En algún lugar del cielo de Alejandra Carmona y Mi vida con Carlos de Germán Berger-Hertz, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (2), 89-105.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar* (5), 214-220.
- King, E. (2013). Ekphrastic anxiety and the technological mediation of memory in post-dictatorial narratives from Brazil. *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3), 88-98.
- Labbé, P. L. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto) representación para modular el "yo" en el cine de no ficción. *Revista Comunicación y Medios*(26), 12-22.
- Noriega, G. (2009). *Estudio crítico sobre Los rubios. Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires, Argentina: Picnic.
- Pachón, M. (s.f.). *Maldita Cultura*. Recuperado el Octubre de 2017, de <https://malditacultura.com/audiovisual/papa-ivan/>

- Peñaloza, C. (2016). Creció soñando el día ver: La larga búsqueda de los hijos de detenidos desaparecidos en Chile. *Cuadernos de Aletheia*(2), 61-65.
- Pérez, M. E. (2013). Their lives after: Theatre as testimony and the so-called 'second generation' in post-dictatorship Argentina. (J. Blejmar, Ed.) *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3), 6-16.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al Margen.
- Quílez Esteve, L. (2007). Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático. En V. Rangil, *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* (págs. 71-85). Buenos Aires, Argentina: Biblios.
- Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*(8), 57-75.
- Richard, N. (2005). Notas sobre La memoria obstinada (1996) de Patricio Guzmán. En E. J. Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (págs. 121-129). Madrid: Siglo XXI.
- Salomone, A. (2011). Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina. *América sin nombre*(16), 121-130.
- Salomone, Alicia y Gallardo, Milena. (2017). Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas. *HeLix*(10), 193-213.
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schwab, G. (2015). Escribir contra la memoria y el olvido. En S. y. Mandolessi, *Estudios sobre la memoria. Perspectivas actuales* (págs. 53-81). Edivim.
- Sosa, C. (2013). Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina. *Journal of Romance Studies. Interdisciplinary Research in French, Hispanic, Italian and Portuguese Cultures*, 13(3).
- Stella, M. E. (2010). Imagen y Memoria. La fotografía en los documentales de los hijos de desaparecidos. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología*. La Plata, Argentina. Obtenido de <http://www.academica.com/000-027/36/699>

- Szurmuk, M. (2009). Posmemoria. En M. Szurmuk, & R. Mckee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Madrid: Siglo XXI.
- Szurmuk, M., & Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Madrid: Siglo XXI.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Valdata, M. (2009). Memoria. En M. Szurmuk, & R. Mckee Irwin, *Diccionario de Estudios Latinoamericanos*. Madrid: Siglo XXI.
- Valdés, X. (2009). Metamorfosis de la familia y la vida privada. Cambios y tendencias en Chile. Chile. Obtenido de [http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/135/METAMORFOSIS%20DE%20LA%20FAMILIA%20Y%20LA%20VIDA%20PRIVADA,%20Ximena%20Val%20\(1\).pdf](http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/135/METAMORFOSIS%20DE%20LA%20FAMILIA%20Y%20LA%20VIDA%20PRIVADA,%20Ximena%20Val%20(1).pdf)
- Vidaurrázaga, T. (2012). Los niños(as) de la revolución en El edificio de los chilenos. *Sociedad y Equidad*(N° 4), 153-164.

Corpus:

- Aguiló, M. (Dirección). (2010). *El edificio de los chilenos* [Película].
- Berger-Hertz, G. (Dirección). (2009). *Mi vida con Carlos* [Película].
- Carri, A. (Dirección). (2003). *Los rubios* [Película].
- Roqué, M. I. (Dirección). (2004). *Papá Iván* [Película].

ANEXO

Fichas

Título: Los rubios

Año: 2003

País: Argentina – Estados Unidos

Director: Albertina Carri

Guionistas: Albertina Carri, Santiago Giralt y Alan Pauls

Actores principales: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez y Marcelo Zanelli

Resumen: El film constituye viaje experimental a través de los recuerdos de Albertina Carri, hija de Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y desaparecidos durante la dictadura militar argentina cuando su hija tenía cuatro años. La directora se vale de fragmentos, fantasías, relatos, fotos y hasta muñecos Playmobil en un relato que enfoca al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación que por momentos aparece en cámara y una actriz completan la construcción del universo fracturado en que la protagonista descubre y cuestiona una y otra vez los procesos de construcción de la memoria.

Título: Papá Iván

Año: 2004

País: Argentina - México

Directora: María Inés Roqué

Guionistas: María Inés Roqué

Actores principales: María Inés Roqué

Resumen: Papá Iván presenta el cuestionamiento de María Inés Roqué a las acciones de su padre, el líder montonero Julio Roqué, asesinado por la dictadura argentina en 1977 luego de haber decidido abandonar a su esposa e hija para pasar a la clandestinidad. El documental no busca honrar a la figura de un héroe caído, sino cuestionar lo que la ausencia de su padre ha significado para la directora, buscando una suerte de explicación y de cierre que finalmente no se consigue, pues María Inés Roqué se da cuenta de que se trata de una experiencia que no concluye y de un dolor que portará consigo siempre.

Título: El edificio de los chilenos

Año: 2010

País: Chile

Directora: Macarena Aguiló

Guionistas: Macarena Aguiló

Actores principales: Macarena Aguiló, Margarita Marchi

Resumen: “El edificio de los chilenos” es el nombre con el cual los cubanos identificaban un cierto edificio en La Habana en la cual durante algunos años solo habitaron niños chilenos. Se trataba del Proyecto Hogares, una iniciativa del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que, tras la llamada “Operación Retorno” en que se llamaba a los militantes exiliados a regresar al país, buscaba acoger a los hijos de esos militantes para que ambos padres pudieran retornar a Chile y continuar la lucha sin arriesgar las vidas de sus hijos. Macarena Aguiló fue una de las niñas que debió crecer sin sus padres biológicos sino con padres y hermanos sociales, y que muchos años después se cuestiona si la decisión de sus padres fue la correcta, entrevistando a otras personas que pasaron por la misma experiencia y retomando conversaciones necesarias pero dolorosas con sus padres.

Título: Mi vida con Carlos

Año: 2009

País: Chile

Director: Germán Berger-Hertz

Guionistas: Germán Berger, Roberto Brodsky y Joaquim Jordá

Actores principales: Germán Berger-Hertz, Carmen Hertz

Resumen: El documental es un intento de parte del director de conocer más acerca de quien fue su padre, Carlos Berger, asesinado durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. El director realiza una serie de entrevistas filmadas a sus familiares que les permiten reencontrarse y retomar un diálogo necesario tras años de doloroso silencio. El film concluye como una experiencia satisfactoria en la cual el director lee una carta escrita a su papá donde declara que a través del ejercicio de memoria que ha significado la producción documental, puede comenzar desde allí su vida con Carlos.

