

# El documental sin fin: filmar al desaparecido

WILLIAM R. BENNER

## > El documental sin fin: filmar al desaparecido

Desde comienzos de los 2000, los hijos de desaparecidos han utilizado el cine para cuestionar lo que significa desarrollar una cultura de la memoria en espacios donde el terror fue llevado a cabo como parte de una política de Estado. Este artículo se centra en las producciones cinematográficas recientes de la generación de la posdictadura para analizarlas desde una perspectiva que combina nociones de estudios de la memoria con el análisis de técnicas cinematográficas. El documental performativo *Los rubios* (2003) de Albertina Carri se puede ver como el precursor de un giro narrativo respecto de una narrativa institucional sobre los derechos humanos, dentro de la cual el cine documental constituía una herramienta socio-política en la Argentina de la posdictadura. Carri desequilibra la objetividad del género del cine documental y, lo que es más importante, afronta las implicaciones éticas de participar en una política de la memoria. Este filme abre la posibilidad de que otros directores de la posdictadura respondan a la necesidad de explorar las consecuencias inmateriales producidas por la desaparición. Acudiendo a este llamado, el cineasta de la posdictadura Jonathan Perel documenta en *El predio* (2010) la transformación de un antiguo campo de concentración (la Escuela Superior de Mecánica de la Armada [ESMA]) en un espacio donde la memoria es ejercida de manera performativa. A través de su enfoque en la materialidad de este espacio, Perel examina las inevitables limitaciones de una cultura de la memoria y postula que el edificio ESMA sigue siendo un espectro de terror. El presente trabajo analiza la manera en que ambos directores estimulan la imaginación de la audiencia para que tanto los cineastas como el público puedan reflexionar sobre la dimensión performativa del documental en la producción y en el consumo de memorias traumáticas.

**Palabras clave:** cine argentino; hijos de los desaparecidos; estudios de memoria; estudios de posdictadura; literatura de derechos humanos.

## > The Endless Documentary: Filming the Disappeared

Since the early 2000s, the children of the disappeared have utilized film as a means to question the significance of developing a culture of memory in spaces where terror was carried out as a politics of the State. This article focuses on the recent cinematographic productions of the post-dictatorship generation in order to analyze them from a perspective that combines notions of memory studies and the analysis of cinematographic techniques. Albertina Carri's performative documentary film *Los rubios* (2003) can be seen as a precursor to a narrative shift that departs from an institutional narrative about human rights which defined documentary film as a socio-political tool in post-dictatorship Argentina. Carri destabilizes the objectivity of the documentary film genre and more

importantly, confronts the ethical implications of participating in memory politics. The film invites the possibility for other post-dictatorship filmmakers to respond to the necessity of exploring the immaterial consequences produced by disappearance. Turning to this call, the post-dictatorship filmmaker Jonathan Perel documents in *El predio* (2010) the transformation in 2007 of the former concentration camp Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) into a memory site. Through his focus on the materiality of this space, Perel examines the inevitable limitations of a memory culture and postulates that the ESMA building continues to be a specter of terror. The present work analyzes the manner in which both directors stimulate the audience's imagination so that both can reflect on the role of the performativity of documentary film in the production and consumption of traumatic memories.

**Key Words:** Argentinian Cinema; Children of the Disappeared; Memory Studies; Post-Dictatorship Studies; Human Rights Literature.

## La cultura de la memoria

En la primera década del presente siglo, las organizaciones de derechos humanos en Argentina como Madres de la Plaza de Mayo e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) empezaron a desarrollar una cultura de la memoria que promovía la protesta pública y conectaba los problemas contemporáneos de desempleo, pobreza y hambre con las mismas injusticias contra las cuales habían luchado quienes fueron desaparecidos durante la última dictadura (1976-1983)<sup>1</sup>. Como explica Jessica Stites Mor en *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968* (2012), durante los primeros años de esa década, las comunidades *grassroots* de cineastas crearon una máquina narrativa y establecieron un vocabulario simbólico a partir del archivo de imágenes emblemáticas relacionadas con el pasado traumático. Dentro de este marco, el modo testimonial expone la fragilidad de la verdad objetiva y la dificultad de establecer un vínculo entre los fracasos del pasado y los del presente (Stites Mor, 2012: 154). Jens Andermann nos recuerda en su *New Argentine Cinema* (2012) que por esos años el tema más popular del documental argentino era el desaparecido y los hijos de los desaparecidos (107). Sin embargo, en esa misma década, emergen otras perspectivas, las de los hijos de los desaparecidos que habían alcanzado la edad adulta y, en varios casos, formado familia. Estos hijos, conocidos como “la segunda generación”, se alejan de su condición de portavoces de la narrativa institucional de los grupos activistas y esbozan una nueva búsqueda. La segunda generación comienza a hacer documentales para compartir vivencias personales sobre el legado del terrorismo de Estado, con el fin de cuestionar la ideología política de la generación de sus padres y declarar su individualidad. Esa nueva narrativa produce un choque con el activismo de los años 90 que había dirigido su energía hacia la producción de una narrativa de recuperación de la verdad y la justicia para denunciar los crímenes de los antiguos represores. Filmes como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *(H) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger y *M* (2007) de Nicolás Prividera son documentales de cineastas de la segunda generación que plantean un debate sobre las circunstancias responsables de la desaparición de sus padres. Todos ellos son conscientes de las limitaciones de la memoria y de la capacidad del documental de representar el duelo. El presente artículo examina las limitaciones del testimonio y del documental en sus esfuerzos para verbalizar la catástrofe de la desaparición, así como la praxis de técnicas cinematográficas no convencionales en los filmes *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *El predio* (2010) de Jonathan Perel para recapacitar sobre la performatividad del modo testimonial y de la producción artística del documental.

Albertina Carri contribuye a redefinir la expresión artística de la cultura de la memoria con el filme *Los rubios*. Con su documental ficcionalizado, Carri expone las limitaciones de una cultura de la memoria que hasta entonces insistía en la búsqueda de la verdad y la justicia mientras ignoraba o censuraba la necesidad individual de procesar el duelo. El filme de Carri despliega un uso estratégico del amateurismo al combinar técnicas documentales y técnicas del cine de ficción para crear un documental performativo (Nichols, 2010: 172; Bruzzi, 2006: 154) que permite al espectador interpretar los espacios de trauma a través de la imaginación. A diferencia de estudios anteriores que hablan de

1 El grupo de derechos humanos Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) es más conocido por desarrollar el escrache, una *performance* pública que revelaba a los antiguos represores, denunciándolos frente a sus propias casas (Kaiser, 2005: 187; Ros, 2012: 28-29).

la performatividad del filme, este artículo se centra en la *performance* corporal de la actriz y el equipo de rodaje. El uso amateur del testimonio señala no solo las limitaciones intrínsecas del lenguaje para expresar una memoria de manera auténtica, sino que también expone la presencia de la cámara y del equipo del rodaje como una intrusión que contamina cualquier intento de documentar la realidad y sus hechos. El objetivo de *Los rubios* es forjar una comunidad alternativa. Esta nueva comunidad, o nueva cultura de memoria, no ignora necesariamente la urgencia del reclamo por la verdad y la justicia; más bien, cambia el enfoque para centrarse en la importancia de examinar las verdades subjetivas, contradictorias e inexplicables que se esconden en los espacios en los que el trauma fue vivido.

En *El predio*, Jonathan Perel ofrece sus propias interpretaciones del trauma asociado con la desaparición. Hasta la fecha, no se ha hecho un estudio comparativo que se centre en el tratamiento performativo del testimonio en *El predio* y *Los rubios*. En cambio, la transmisión vertical o intergeneracional de memoria en la posdictadura es un tema más estudiado. La segunda generación depende de posmemorias para construir memorias coherentes sobre el pasado traumático<sup>2</sup>. La importancia de las posmemorias para la segunda generación es problemática porque son memorias que no están basadas en la experiencia, sino que son transmitidas a una generación más joven a través de testimonios de aquellas que pasaron por los eventos traumáticos. De acuerdo con Susana Kaiser (2005), Ana Ros (2012), Cecilia Sosa (2014), Nancy Gates-Madsen (2016) y otros críticos, el diálogo horizontal dentro de la generación posdictatorial es fundamental para el futuro del activismo en Argentina. Como Albertina Carri, Jonathan Perel no ofrece respuestas definitivas. *El predio* es una invitación al espectador a debatir las implicaciones de producir y consumir la memoria en los cimientos de la Escuela de la Mecánica de la Armada (ESMA), un antiguo campo de concentración. Perel pregunta: ¿cuáles son las consecuencias de convertir un espacio de terror (inhóspito por definición) en un lugar hospitalario donde una comunidad pueda promover la convivencia, la verdad y la justicia? El filme utiliza un *collage* de tomas estáticas y saltos de imagen (*jump cuts*) que revelan fragmentos de conocimiento anacrónico. Este artículo argumenta que ambos documentales iluminan la performatividad de la transmisión horizontal de la memoria, que funciona como prisma para analizar específicamente la construcción y el mantenimiento de una cultura de la memoria que habla de y por el desaparecido.

126

cuadro

## Hacia una praxis de documentar lo inexplicable

La memoria colectiva provee una comunidad en la cual los individuos puedan compartir sus memorias dolorosas<sup>3</sup>. Aun así, siempre existe el riesgo de que estas instituciones de memorias produzcan

2 El término posmemoria surgió inicialmente en el campo de los estudios de memoria en los Estados Unidos en la década 80 para explicar la experiencia de la generación de hijos de los supervivientes del Holocausto. De acuerdo con Marianne Hirsch (2008), la posmemoria está constituida por memorias construidas de fragmentos de información, principalmente provenientes de memorias primarias de las generaciones que sobrevivieron al evento traumático (Hirsch, 2008: 103). La socióloga argentina Elizabeth Jelin ha incorporado el término para estudiar los eventos postraumáticos de la última dictadura argentina. Sin embargo, el término posmemoria no es universalmente aceptado. La crítica Beatriz Sarlo considera el uso de "post" innecesario porque la memoria en sí es vicaria. Sarlo cree que este término es parte de un giro subjetivo en la investigación académica que despolitiza la memoria, al enfatizar la subjetividad y la experimentación individual dentro del uso del testimonio (Szurmuk, 258-60). Este artículo no entra en el debate sobre el uso del término posmemoria, sino que examina la importancia de su función para distinguir entre memorias que son vividas y memorias que son reconstruidas con la ayuda de los demás.

3 Véase: Nora, 1989; Halbwachs y Coser, 1992; Olick, 1999; Cerruti, 2001; Calveiro, 2005; Robben, 2005; Bonaldi, 2006; Crenzel, 2011; Ros, 2012; Sosa, 2014; Gates-Madsen, 2016.

una versión del pasado que ignora los testimonios desemejantes y, por consecuencia, genera lectores pasivos (Olick, 1999: 335, Jelin, 2001: 54-56, Kaiser, 2005: 10). Recordar el trauma puede ser especialmente exigente. La víctima puede obrar bajo la incesante compulsión de repetir la memoria traumática hasta que la memoria deje de estar en el pasado e invada perniciosamente el presente (Gordon, 2008: 45-50). En su libro *Los trabajos de memoria*, Elizabeth Jelin argumenta que los individuos deben aprender a lidiar con estas repeticiones de memorias dolorosas para lograr participar en el presente colectivo (2001: 58-68). Al mismo tiempo, la memoria colectiva muestra una tendencia hacia la superación de estas repeticiones en su afán de promover el debate intergeneracional activo (Ros, 2012: 21). En el caso de la segunda generación, Gabriel Gatti explica que, más que ocasionar un trauma individual y colectivo, la desaparición produce una catástrofe de sentido. La estabilidad de la desaparición es su inestabilidad, una destrucción continua que necesita de la habilidad de utilizar el lenguaje para describirla (Gatti, 2011: 34). Gatti identifica un gesto en ciertos textos de la segunda generación que denomina una “pirueta reflexiva”, es decir, específicamente una sustitución de la política de reconstrucción de la identidad por el reconocimiento de la imposibilidad de superar la catástrofe de la desaparición. Gatti nombra filmes como *Los rubios* y *M* como textos que demuestran que el tiempo no repara a la familia dañada por la práctica sistemática del genocidio. Añadiré que, en el caso de *Los rubios* y *El predio*, estos textos utilizan la performatividad para interpretar (no solo hablar de) la identidad, el duelo y la función del documental.

Poco después de su lanzamiento en 2003, el filme *Los rubios* de Albertina Carri causó gran polémica en Argentina entre los organismos de derechos humanos y los círculos académicos. Por primera vez, una hija de desaparecidos desafió el uso del testimonio y el género documental como fuentes de verdades objetivas<sup>4</sup>. Desde el 2005, varios críticos han reconocido la manera en que el filme explora la performatividad de la posmemoria y la identidad de la segunda generación en el género documental<sup>5</sup>. Según Stella Bruzzi en *New Documentary*, el documental es “una negociación entre el cineasta y la realidad y en el fondo, una actuación” (2006: 154). Bruzzi fundamenta la performatividad del documental en la idea de la negación. La autora explica que el documental performativo utiliza la performatividad dentro de un contexto de no-ficción para mostrar la imposibilidad de la representación en todo documental auténtico (Bruzzi, 2006: 154). Centrándose en el cine argentino, Jens Andermann observa en *New Argentine Cinema* una tendencia a utilizar el modo performativo en los documentales recientes, para abrir una discusión pública sobre las implicaciones éticas y políticas de la construcción de una memoria colectiva (2012: 94-103). En el artículo “De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina”, Carmen Guarini expone que los documentales que utilizan el modo

4 Mientras que muchos elogiaron a Albertina Carri por su actitud no convencional, otros –entre los cuales se incluían miembros de la generación posdictatorial– criticaron esta actitud irreverente (Kohan, 2004; Sarlo, 2005; Carri, 2007; Ros, 2012). Martín Kohan y Beatriz Sarlo interpretaron la destrucción del género documental político como una traición. Explicaron que la experimentación con el género documental negaba los esfuerzos de parte de activistas argentinos para anular las leyes de amnistía (Kohan, Sarlo, Nouzeilles, Garibotto y Gómez). Así, de acuerdo con algunos intelectuales que habían vivido la dictadura, el rol del intelectual y el artista no era poner en manos del espectador la responsabilidad de la interpretación. Más bien, los miembros de esa generación sostenían que cualquier esfuerzo artístico que representara a las víctimas de desaparición cargaba con la responsabilidad de componer con cuidado un mensaje político e instructivo que la audiencia pudiera entender fácilmente y que a su vez motivase un reclamo colectivo de justicia social.

5 La literatura sobre el impacto socio-cultural y político de *Los rubios* es extensa. Incluyo algunos estudios notables: Nouzeilles (2005), Page (2005), Aguilar (2006), Garibotto y Gómez (2006), Berger (2008), Andermann (2012), Ros (2012) y Quílez Esteve (2012).

performativo se presentan como procesos abiertos sin un mensaje completo ni respuestas definitivas, donde la audiencia tiene que llegar a sus propias conclusiones sobre las limitaciones del mundo factual. Añado estas valoraciones críticas al centrarme en *Los rubios* para examinar cómo este filme lleva a cabo desviaciones estilísticas, respecto del modelo documental político anterior, al explorar la relación entre las imágenes del pasado traumático y sus sentidos actuales.

El filme *Los rubios* insiste en una narrativa incompleta; no intenta reconstruir una representación fluida y estable de lo transcurrido. Carri desmitifica la premisa según la cual el testimonio es una fuente estable para interpretar los hechos históricos. La narrativa principal del filme es la búsqueda de información sobre la desaparición de los padres de la cineasta y, en este aspecto, se asemeja a un documental tradicional sobre los desaparecidos y la segunda generación. Sin embargo, esta investigación se encuentra constantemente interrumpida por una *performance* del amateurismo. Por ejemplo, Carri excluye ciertas técnicas convencionales del documental como el uso de la toma de primer plano que ayuda a establecer una conexión emocional e íntima entre el sujeto filmado y el espectador. Carri no instruye ni provee información en subtítulos debajo de las figuras de los entrevistados. De hecho, los testimonios que describen a Roberto y Ana María Carri se oyen en el fondo mientras la actriz que representa a Albertina Carri, Analía Couceyro, aparece en primer plano trabajando en “su” filme (Ros, 2012: 43). Además, *Los rubios* incluye varias escenas donde el equipo de rodaje practica y filma varias tomas de la misma escena mientras conversa sobre cómo capturar la mejor toma. En una escena en particular, la actriz explica el momento traumático en que la policía militar secuestra a Albertina, entonces una niña de tres años, y su familia. Este testimonio se caracteriza por su estilo monótono pero improvisado a la vez: como es filmado varias veces, cada versión difiere un poco de la anterior. Estas técnicas corresponden a lo que identifiqué como una estrategia de amateurismo que

128

cuadro

*Los rubios* (Albertina Carri, 2003)



señala la naturaleza subjetiva del recuerdo y el fracaso del lenguaje para describir el horror de la desaparición. Este procedimiento permite a Albertina Carri evadirse del rol debilitante que la segunda generación está obligada a asumir: el de ser víctima viviente que traduce y revive el duelo dentro del filtro de un discurso oficial mantenido por el Estado y los grupos de derechos humanos.

El rechazo de la representación institucional del hijo de desaparecido adquiere forma mediante una *performance* corporal en las tomas “descartadas” del testimonio. La primera muestra a un miembro del equipo usando la mano y un cuaderno como una claqueta. Los gestos de la actriz indican el fracaso del lenguaje para describir el momento traumático. La decisión de la directora de usar estas tomas descartadas enfatiza el tratamiento amateur de “su” testimonio personal, mediante el cual desafía la noción de que el género documental pueda proveer al espectador una verdad completa y objetiva para lograr la justicia. *Los rubios* intenta ir más allá del duelo y muestra el goce de filmar por filmar.

La incorporación de técnicas cinematográficas propias de una película de ficción orienta la conversación hacia las consecuencias visibles y materiales de la desaparición. La serie de escenas de planos fijos con personajes y muebles Playmobil evoca de manera llamativa la alegría de la vida familiar al tiempo que ofrece una recreación fantasmal de las consecuencias reales de la práctica sistemática del genocidio. Desde la perspectiva de una niña, la desaparición es equivalente a una abducción extraterrestre. La elección de la directora de usar el laborioso plano fijo alude a la naturaleza repetitiva del luto, al progreso trabajoso de interpretar el trauma y a la importancia de construir una respuesta ejemplar al vacío creado por la desaparición. Albertina Carri urge a la segunda generación para que forme comunidades que posibiliten el proceso creativo necesario para interpretar el luto. De acuerdo con Laia Quílez en “Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los rubios* y en *M*”, en *Los rubios* “la imagen y el texto escrito vienen inextricablemente ligados”, y esta conexión produce un documental contaminado con una narrativa ficcional (2012: 128). Dialogando con esta interpretación, añado que la *performance* corporal de las escenas Playmobil produce un montaje de citas que invita a un retorno del espectro.

Hacia el final del filme, Albertina Carri y su equipo de rodaje regresan al sitio del trauma, el barrio de Morón. Albertina, la actriz, lleva una peluca rubia y narra con voz *over* que los hijos de los desaparecidos se quedaron “en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables”. Esta escena termina con la actriz caminando de espaldas a la cámara, evocando un futuro hacia una transformación de la identidad y del entendimiento. Este gesto desafiante de no reproducir la herida de una manera predecible o ya codificada es repetido más adelante en el campito. Estas escenas aluden a la necesidad de crear una nueva praxis para representar espectros del terror. El espacio y la comunidad abiertos en el proceso de rodar son un espacio imaginativo y productivo que Carri asocia con la imaginación no alte-

*Los rubios* (Albertina Carri, 2003)





rada de la niñez. La cineasta rompe con los efectos institucionales debilitantes que niegan a los hijos de los desaparecidos el derecho a producir su propia interpretación del pasado traumático y, de esta manera, anticipa lo que algunos críticos llamaron un fracaso de la memoria institucional. Al no poder realizar ni compartir esta interpretación individual, esta nueva generación se vuelve víctima de una cultura de la memoria que fuerza la reproducción del luto sin reflexionar críticamente acerca de los impactos individuales.

### Para una praxis documental hacia los antiguos espacios de terror

Jens Andermann observa una tendencia reciente que consiste en usar espacios urbanos para abordar distintos tipos de crisis (2012: 30)<sup>6</sup>. En *Los rubios* el espacio urbano es el ambiente en el cual una hija de padres desaparecidos confronta una política de la memoria que es, para ella, restrictiva. La película localiza esta confrontación en el contexto traumático de la casa antigua en el barrio Morón. En el espacio urbano donde sucedió la desaparición de sus padres, Carri se sirve del equipo de rodaje para negociar con su actuación entre la realidad y la memoria. Además la corporalidad de esta *performance* anticipa lo que Nancy Gates-Madsen ha nombrado el “*memory boom fallout*” para referirse al período 2003-2015 en el cual los organismos de derechos humanos y estatales definieron quién tenía acceso al habla y censuraron los silencios productivos que son indispensables para efectuar el duelo (Gates-Madsen, 2016: 25; Sosa, 2014: 11; Ros, 2012: 37-38). Por su parte, *El predio* de Jonathan Perel localiza una crisis de la memoria institucional en un espacio que funcionó como una máquina de destrucción generalizada. Perel decide filmar la renovación de un antiguo campo de concentración, la ESMA, que sería inaugurado en el 2007 bajo el nombre “Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos”. Perel opta por filmar esta transición de una manera que interviene mínimamente con el sitio o el proceso de transformación para así capturar la duración real de los eventos. Sin embargo, hay elementos performativos en el documental. Bill Nichols explica una paradoja planteada por esa noción de no intervención, tal y como la moviliza Perel en su acercamiento al proceso que filma: ¿qué hace el director de un documental observacional cuando filma un evento que ocurre en un espacio que suscita mucho debate socio-político? (2010: 179). Nichols usa el documental *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935) de Leni Riefenstahl que, sin incluir comentarios, observa unas escenas de eventos públicos masivos y desfiles del partido nazi antes de la Segunda Guerra Mundial (2010: 179-180). A la luz de esta pregunta, hemos presentado aquí una relectura del acto performativo corporal de *Los rubios* para analizar cómo el filme anticipa el exceso del habla predecible y didáctica que no permite la interpretación de los signos y los significados sobre la desaparición. Al igual que Carri, Perel intenta crear un archivo nuevo para posibilitar nuevas formas de reflexionar sobre la desaparición. Más específicamente, Perel utiliza la técnica de la no intervención para abrir la posibilidad de que los actores sociales que estén en este espacio –cuyo significado suscita controversias– tomen control del significado del espacio contencioso. En el caso de *El predio*, Perel evita la paradoja señalada por Nichols como inevitable resultado de la decisión de crear un *montaje de citas*.

En la posdictadura, la ESMA sigue suscitando controversia. En 1998, el gobierno de Carlos Saúl Menem intentó convertir el complejo en un espacio verde con ánimo de lucro (Arenillas, 2013:

6 En el capítulo “Locating Crisis: Compositions of the Urban”, Andermann observa estrategias en que los cineastas usan el espacio urbano en distintos lugares en Argentina como eje para acercarse a los profundos cambios socio-económicos y culturales sucedidos a partir de la mitad de la década de los 90.



372). Esta iniciativa fue fuertemente repudiada y, con la intervención de varios organismos de derechos humanos, la ESMA fue declarada sitio de memoria en 1998. La proliferación de espacios de memoria en la primera década del milenio resultó en lo que muchos definen como una institucionalización de la memoria, que ha calcificado el entendimiento del público sobre la práctica sistemática del genocidio (Page, 2005: 38-9; Ros, 2012: 41; Gates-Madsen 2016: 25). De manera similar a Albertina Carri, Jonathan Perel intenta transmitir un conocimiento nuevo al centrarse en la materialidad de los espacios de terror. De acuerdo con María Guadalupe Arenillas, tanto Carri como Perel experimentan con el género documental para abrir una discusión que se encuentra detenida en una cultura institucional de la memoria (2013: 372). Añado que, para Carri, interpretar el espacio traumático de la casa antigua en Morón es una *performance* colectiva que requiere la colaboración de su equipo de rodaje y la participación de la audiencia para expresarla. En el caso de *El predio*, argumento que Perel intenta reactivar el trabajo de luto al involucrar al espectador con el retorno de la ESMA como espectro. Perel utiliza una estrategia de distanciamiento para cuestionar la transformación de la ESMA en un espacio de convivencia. En su libro *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, Georges Didi-Huberman define el distanciamiento como “demostrar mostrando relaciones de las cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y el remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa” (2008: 81). *El predio* usa una serie de técnicas cinematográficas, como el frecuente uso de *jump cuts* y tomas estáticas, para crear intervalos de unidad que (des)articulan nuestra percepción del edificio de la ESMA y los cuerpos que interactúan con el sitio. Este uso del distanciamiento produce un efecto de urgencia, incomodidad y confusión que alienta a la audiencia a construir una narrativa menor basada solo en huellas de memoria. Esta incomodidad en los documentales de Carri y de Perel interrumpe la formación de una noción fija de la memoria, produciendo de este modo unos hallazgos fortuitos.

*El predio* fue filmado entre marzo y noviembre del 2009. Consta de tomas, en su mayoría estáticas, de una duración típica de 30 segundos y empalmadas mediante *jump cuts*. El largometraje tiene como epígrafe una indicación del lugar de rodaje y la fecha pero, en contraste con esta información específica, el espectador recibe de manera fragmentaria datos que comunican el hecho de que la ESMA fue un centro clandestino de terror estatal. Es decir, el filme ofrece pocos elementos que permitan recrear memoria alguna del lugar, de las víctimas, o del evento traumático. La naturaleza fragmentaria del montaje de las imágenes y la escasez de información crean un distanciamiento audiovisual y temporal. En una entrevista con *Débordements*, Perel, que no es víctima biológica de la desaparición, describe su proceso de filmar espectros de terror:

*Esto es lo que hacen mis películas, lo que le proponen o facilitan al espectador, es justamente una puesta en sistema que potencia el sentido, o que encuentra sentidos ocultos, o que tiene capacidad de producir sentidos nuevos, que no están cuando asistimos a la manifestación individual de esos mismos elementos* (Bortzmeyer y Nieuwjaer, 2015).

Perel establece una conexión íntima entre el director y la audiencia. Además, la promesa de no intervenir genera un espacio para que el espectador pueda participar en el proceso performativo de

“producir sentidos nuevos”. La recepción de *El predio* fue positiva<sup>7</sup>. Pamela Colombo (2012) formula un acercamiento teórico para explicar cómo el largometraje capta momentos de conocimiento anacrónico del espacio del campo de concentración. María Guadalupe Arenillas (2013) examina la historia contenciosa de la ESMA y ve *El predio* como un contramonumento que resiste la tentación de preservar el trauma como un hecho histórico singular. En su libro *Trauma, Taboo, and Truth Telling* (2016), Nancy Gates-Madsen explica la importancia de estudiar los silencios poderosos que se han formado a raíz de la práctica sistemática de genocidio. Gates-Madsen argumenta que *El predio* se aleja del imperativo de la memoria institucional de usar el lenguaje para recuperar la ausencia de la desaparición. Propongo que tanto *Los rubios* como *El predio* exponen la construcción de ciertos espacios sobre la destrucción de otros. En *Los rubios* el amateurismo reivindica el derecho de la segunda generación, y del artista en general, a elegir memorias, de construir nuevas memorias “encima de” los espacios antiguos de terror. A Carri y su equipo, más que el espacio real y traumático de Morón, les interesa la habilidad del espacio imaginativo abierto en el filme. Es una decisión provocadora y arriesgada que estimula al espectador a pensar críticamente acerca de las intenciones del documental. Carri y su equipo celebran la fertilidad de la imaginación para producir vida a partir del espectro. En este proceso la directora demuestra su lealtad a la noción revolucionaria de sus padres de cuestionar la hegemonía. *El predio* cambia la geometría ética al hacer que el autor y la audiencia residan en un espacio de exterminio masivo, sin salida, y dentro de un vacío, desde el cual Perel logra extraer una respuesta imaginativa. Como en un *collage*, Perel no produce una narrativa explícita, sino tomas estáticas, casi fotográficas, que contienen trazos de conocimiento anacrónico donde el espectador tiene la responsabilidad de construir un significado. Lo que une los largometrajes de Carri y de Perel es una urgencia por mantener viva la discusión del legado del terror estatal y de convertir a una audiencia, hasta entonces pasiva y consumidora de productos de memoria, en productora de sentidos.

*El predio* no incluye entrevistas, no usa voz *over* para narrar una historia y las pocas palabras dichas están constantemente interrumpidas por un *jump cut*. En otros casos, es imposible oír la fuente del sonido diegético porque se encuentra fuera de campo. Los miembros de las organizaciones de derechos humanos que están presentes aparecen en imágenes que fragmentan sus cuerpos o no miran a la cámara. Estos encuadres sugieren una actitud indiferente hacia el proceso de filmación. Las escenas que filman las producciones artísticas esparcidas por el complejo intentan desestabilizar la noción de que la ESMA puede ser un espacio de convivencia. La exposición interactiva de Marina Etchegoyhen “Cosechar/Multiplicar” que está frente al Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECunHi) intenta “hacer memoria y pensar un futuro. Sembrar papas, en la tierra de la ESMA. Reproducir y cosechar energía” (Perel, 2010). Pero Perel usa una serie de tomas para cuestionar la construcción de un jardín en un espacio que fue testigo de tanta muerte. La primera secuencia establece muy poco en sus dos minutos de duración. Comienza con una toma en primer plano del pasto crecido al borde del edificio, la cual sugiere que el edificio ha estado abandonado. La siguiente toma de plano largo muestra el mismo terreno con su tierra trabajada y el pasto cortado. La posterior se centra en un rastrillo y un azadón evocando la actividad con un fondo de música de rock en los altavoces. Los dos agricultores son

7 Perel menciona que tuvo mucho éxito con el público argentino que entendía mejor su intención de acotar al máximo la información (García, 2011; Bortzmeyer y Nieuwjaer, 2015).

prácticamente extradiagéticos; en la última toma ellos no reconocen la cámara y parece que al director le interesa más filmar la acción de arar. Es una secuencia que evoca una violencia latente y donde la acción de cultivar, como máquina de destrucción, produce un choque ético con la función histórica del lugar y el descubrimiento de esta destrucción en la posdictadura. Este chispazo de entendimiento se repite en las secuencias que tienen que ver con la presencia del activismo.

La segunda escena del filme observa un cartel que anuncia el presupuesto de restauración de la ESMA. El Plan de Obras para Todos los Argentinos funcionará como un archivo de memoria pública. El proyecto da crédito a la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner por la iniciativa y provee el costo total del proyecto: 14 763 721 dólares. Perel decide filmar el letrero visto desde atrás. El signo es de una tela de plástico traslúcida y las palabras solo pueden leerse al revés. El ángulo inverso no solo cuestiona la transparencia del proyecto de remodelar la ESMA, sino que también señala el poco sentido que tiene darle un precio a lo que en realidad representa un proceso de duelo. De esta manera, Perel muestra cómo ciertos espacios construyen poderes que son capaces de destruir otros espacios. De acuerdo con María Guadalupe Arenillas, el ángulo inverso resiste la monumentalización del predio. Sugiero que el ángulo inverso y el plástico transparente señalan un encubrimiento de la evidencia que reside en las ruinas del predio, y que este encubrimiento sucede por causa de la naturaleza sustitutiva del mercado. Esta preocupación se repite en varias escenas que se acercan a las marcas del activismo en el predio renovado: los créditos de los largometrajes, un archivero abierto con la palabra “beca” garabateado, los letreros de las exhibiciones interactivas, los cuadros y las fotos del Che Guevara colocados en el suelo, el autobús escolar y las escenas de construcción. Todas estas escenas señalan la presencia de una industria estatal de derechos humanos que va a convertir el espacio de ESMA en un espacio educativo y de convivencia. Es decir, la ESMA se convierte en un producto del mercado de la memoria.



*El predio* (Jonathan Perel, 2010)

El montaje desordenado se resiste a una organización totalizante de los hechos reales y explica el título poco específico del largometraje. Por eso, *El predio* insiste en una posición menor, donde el montaje causa un desgarramiento temporal y abre la posibilidad de ver la complejidad de tiempos que están en juego en la imagen de la ESMA (Didi-Huberman, 2008). Este perpetuo vaivén temporal toma forma en este espacio entre las ruinas de la ESMA y la construcción del Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos. Las escenas de la construcción muestran una fascinación de la que debemos saber despertar cuando miramos las imágenes de la historia para sacar de ellas algún conocimiento nuevo. Este “predio” tiene la capacidad de ser un espacio performativo; es a la vez el sitio de la memoria y el de la imaginación. Aunque *El predio* se distancia de una documentación coherente de los hechos históricos y del presente, Jonathan Perel interviene en el largometraje en medio de este espacio fluctuante. Interpreto la presencia del director en varias escenas estáticas como un paso hacia una autocrítica del rol del cineasta que estudia el sufrimiento de otros, desviándose del puesto privilegiado de observar desde una distancia cómoda.

En *New Documentary*, Stella Bruzzi explica que “el fin del documental moderno performativo es presentar el tema de modo que al enfatizar la cámara y el equipo de rodaje alteran la situación con su intrusión” (2006: 157). *El predio* es principalmente un documental observacional pero ofrece momentos de reflexión que no figuran en un documental observacional clásico. Como en *Los rubios*, Jonathan Perel cuestiona la posibilidad de establecer o buscar una verdad fija y da prioridad a los momentos entre el cineasta, la cámara y sus sujetos, captura la tensión entre la realidad de documentar la transición de la ESMA y el artificio de filmar el edificio y renovarlo. Este juego de autenticidad se extiende a la presentación del director en su propio filme. En *Los rubios*, la audiencia sabe que hay un desdoblamiento de identidad porque la actriz informa que ella va a representar a Albertina Carri. Este no es el caso en *El predio*. Jonathan Perel no aparece en el filme, y el actor que vemos, Ezequiel Monteros, no anuncia que él vaya a representarlo. La mayoría de las escenas en las que aparece “Jonathan Perel” lo muestran en el acto del rodaje sin reparar en la cámara. En una escena, filma la proyección de su filme mientras explica fuera de campo su proyecto a un panel que está fuera de escena también. Mientras él intenta explicar su proyecto, vemos una escena que muestra árboles que casi bloquean la vista hacia un edificio que tiene un techo muy parecido a uno de los del complejo de la ESMA. Monteros explica sin dar mucha información sobre la imagen: “Ahora estoy en el proceso, entonces no sé si... una prueba experimental con otra cosa como tratar de mostrarle...” (36’19”-36’39”). Monteros es interrumpido dos veces por dos miembros del panel donde el primero le pregunta si el proyecto se filmó en Tucumán y la segunda identifica lo que vemos como la ESMA<sup>8</sup>. El próximo *jump cut* revela al actor que no mira a la cámara y se ve solemne. Esta defensa de “su” proyecto es performativa por las palabras dichas, que provocan un cuestionamiento de la espontaneidad del monumento filmado y la autenticidad del documental. Igual que en *Los rubios*, la performatividad de *El predio* funciona como una negación que señala el deseo de documentar los eventos factuales, a la vez que indica, con la presencia intrusiva del director, la imposibilidad de este deseo. Estos dos filmes revelan la dificultad insuperable que existe entre el mundo histórico y la técnica de reproducirlo. *El predio*, como *Los ru-*

8 En una entrevista, Oscar Ranzani explica que Perel había pensado en rodar en muchos más lugares que la ESMA. Pero, después de colaborar en una jornada sobre las políticas de la memoria, decidió centrarse en la ESMA (Ranzani, 2010).



*bios*, plantea una praxis hacia la construcción de imágenes originales que invitan a la audiencia a (re)llenar los huecos de sentido que el distanciamiento produce.



*El predio* (Jonathan Perel, 2010)

## Conclusiones

De acuerdo con Stella Bruzzi, el documental performativo debe ser difícil de leer. Al demorar la comprensión, *Los rubios* y *El predio* invitan a un discurso horizontal con la generación de la posdictadura sobre su rol en el recuerdo colectivo de la desaparición. Mediante el desarrollo performativo del acto de rodar, Albertina Carri mezcla el espíritu experimental del cine argumental contemporáneo con el documental para crear una obra no acabada, una interpretación *por venir* del pasado traumático que es de-venir, que dialoga con el presente y exige que entendamos no solo quiénes eran los desaparecidos, sino también quiénes son los hijos de los desaparecidos. Para lograrlo, el espectador debe participar en la construcción de la verdad. Como dice Gonzalo Aguilar, es en su capacidad de directora que Albertina Carri es capaz de cumplir el proceso de luto (2006: 161). *Los rubios* no resuelve el luto, sino que llega a momentos de entendimiento que no son restringidos al lenguaje hablado o al archivo de imágenes emblemáticas sobre el legado de la desaparición forzada. Mediante el uso de tomas descartadas y la *performance* corporal de caminar de espaldas a la cámara, el equipo de rodaje y la cineasta Albertina Carri pueden actualizar las consecuencias indescriptibles del espectro de Morón y, de esta manera, honrar el pasado con una producción artística ejemplar. Mientras que la *performance* de *Los rubios* apunta hacia la posibilidad de huir del duelo mediante la práctica de recrear y resignificar los espacios de terror con una imaginación colaborativa, Jonathan Perel vuelve a la espectralidad de un lugar de terror antiguo. Perel se sustrae a los efectos restaurativos de la memoria institucional que esconde lo inhóspito de la ESMA. *Los rubios* y *El predio* responden a la urgencia de producir obras originales que promueven la imaginación y requieren una respuesta de la audiencia, especialmente por parte de la generación de la posdictadura. Logran su objetivo al utilizar la representación para formar una constelación de ideas que toman una posición crítica sobre lo real y modifican las posiciones de los discursos y las imágenes. Son largometrajes sin final definido, o *works-in-progress*, que resisten la totalización de una imagen como clausura del sentido en la historia y presentan una alternativa que no

busca esconder la inestabilidad inherente al testimonio y los modos de reproducirlo en el documental. Es con la imaginación que la audiencia y el cineasta pueden retomar la búsqueda de las consecuencias históricas del genocidio y anticipar hallazgos de sentido dentro del proceso artístico de rodar.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Andermann, Jens (2012). *New Argentine Cinema*. New York: Tauris.
- Arenillas, María Guadalupe (2013). Hacia una nueva ética y estética de la memoria en el cine documental argentino: *El predio* (2010) de Jonathan Perel. *Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 10,3; 371-388.
- Bortzmeyer, Gabriel y Nieuwjaer, Raphaël (2015). Jonathan Perel (V.O.): Discurso del método. *Débordements*. (07/07/2017). <<http://www.debordements.fr/Jonathan-Perel-V-O>>.
- Bonaldi, Pablo (2006). H.I.J.O.S. de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria, en Jelin, Elizabeth & Sempol, Diego (Eds.), *El pasado en el futuro: Los movimientos juveniles* (pp. 143–184). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bruzzi, Stella (2006). *New Documentary*. New York: Routledge.
- Bruzzzone, Félix. (2009) Entrevista a Félix Bruzzzone. <<http://www.cuentomilibro.com/entrevista.asp?id=73>> (05/05/2016).
- Berger, Verena (2008). La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos. *Cuadernos de Cine* 3,33; 33-36.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Cerruti, Gabriela (2001). “La Historia de la memoria.” *Puentes* 3; 14–25.
- Carri, Albertina (2007). *Los rubios: cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales.
- Colombo, Pamela (2012). A Space Under Construction: The Spatio-Temporal Constellation of ESMA in *El Predio*. *Journal of Latin American Cultural Studies* 3,4; 497-515.
- Crenzel, Emilio A. (2011). *Memory of the Argentina Disappearances: The Political History of Nunca Más*. New York: Routledge.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Garibotto, Verónica & Gómez, Antonio (2006). Más allá del ‘formato memoria’: La repostulación del imaginario postdictatorial en Los rubios de Albertina Carri. *Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America*. 3, 2; 107-126.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gordon, Avery (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Ed. Lewis Coser. Chicago: Chicago University Press.
- Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29, 1; 103–128.
- Kaiser, Susana (2005). *Postmemories of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War.”* New York: Palgrave.
- Kohan, Martín (2004). La apariencia celebrada. *Punto de vista* 27,78; 24-30.
- (2004). Una crítica en general y una película en particular. *Punto de vista* 27,80; 47-48.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary, Second Edition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nora, Pierre (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations* 26; 7-24.
- Nouzeilles, Gabriela (2005). Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri’s Los Rubios. *Journal of Latin American Cultural Studies*. 14, 3; 263–278.
- Olick, Jeffery K (1999). Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory* 17,3; 333-348.

- Page, Joanna (2005). Memory and Mediation in Los rubios: a Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 3, 1; 29– 40.
- Quílez Esteve, Laia. Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los rubios* y en *M. Archivos de la Filmoteca*, 70, 119-134.
- Ranzani, Oscar (2010). Es una película sobre el presente. Entrevista con Jonathan Perel. *Página 12*. (14/04/2010). <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17606-2010-04-14.html>>.
- Robben, Antonius C. G (2005). How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina’s Dirty War. *Cultural Critique* 59; 120-164.
- Ros, Ana (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave Macmillan Monographs.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sosa, Cecilia (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina’s Dictatorship: The Performances of Blood*. Rochester: Tamesis.
- Stites Mor, Jessica (2012). *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

## ■ Autor

William R. Benner es profesor auxiliar de español en Texas’s Woman University. Investiga las producciones artísticas de la segunda generación en la posdictadura argentina. Su artículo “Blogging Disappearance in *Diario de una princesa Montonera* by Mariana Eva Pérez” está en prensa en *Chaqui: revista de literatura latinoamericana*.

Fecha de recepción: 19/07/2017 Fecha de aceptación: 01/09/2013



