
Memoria, parentesco y política*

Ana María Amado

El propósito de este trabajo es doble: ensayar una lectura de diversas estrategias de memoria de los familiares de las víctimas de la dictadura militar argentina; y a la vez, en la costura de política y biología que ofrecen algunos de esos relatos, establecer la dimensión que los inscribe en tanto operación política.

Es conocido que Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la agrupación H.I.J.O.S.¹ —según la secuencia histórica de aparición formal que tuvieron en la escena pública argentina a lo largo del último cuarto de siglo— se convirtieron en voces centrales en la tarea de agitar la escena pública con el escándalo de la muerte y de las exigencias de reparación a través de formas verdaderamente novedosas de intervención. Sus relatos dan cuenta del crimen y desafían con su radicalidad un género preciso de adjudicación: el testimonio como instrumento de denuncia, de memoria o de herramienta jurídica, el discurso científico de las identificaciones, la fuerza simbólica de la representación estética son planos

* Una versión de este trabajo se publicó en *Revista Iberoamericana*, núm. 202, primer trimestre de 2003, órgano del Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, Pittsburgh, Estados Unidos, con el título “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. Algunos de sus conceptos integran la ponencia presentada en el coloquio “Democracia, comunicación y sujetos de la política en América Latina contemporánea” UAM–Xochimilco, México, D.F., 10-14 de febrero de 2003. El trabajo se desarrolló en el marco de la investigación subsidiada por el programa UBACYT, de la Universidad de Buenos Aires.

¹ Los hijos de desaparecidos son el eslabón generacional más reciente en las políticas de la memoria. Organizaron su agrupación a finales de 1995 e hicieron su primera aparición pública en marzo de 1996 en la masiva marcha convocada para conmemorar los veinte años del golpe militar, con un nombre que transforma su posición generacional en anagrama de una estrategia: “Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”.

diferentes desde los que articulan sus estrategias de memoria y a la vez perfilan nuevos núcleos narrativos para los linajes de sangre cortados por la violencia homicida.

En tanto el parentesco y sus principios normativos aparecen aquí en la base de la interpelación al poder, resulta ineludible su relación con Antígona desde una relectura crítica destinada a revisar la relación entre parentesco y estado en el contexto contemporáneo y sus crisis. Con esa intención, Judith Butler volvió recientemente sobre la obra de Sófocles para subrayar la ejemplaridad del estatus político de esta figura femenina que desafía al estado no sólo a través de un acto —el entierro de su hermano— sino de la operación de lenguaje en que este desafío se condensa.² Los análisis canónicos de Hegel, Lacan o de feministas como Luce Irigaray, que se inspira en ambos, construyen por distintas vías una figura que articula una oposición *pre-política* a la política: Antígona representaría el parentesco como una esfera que condiciona la posibilidad de la política sin haber ingresado nunca a ella. Esta suerte de idealización de los lazos filiales en los presupuestos de la inteligibilidad cultural abona tanto las posiciones hegelianas como las del legado estructuralista, que saldan sus divergencias, como apunta Butler, separando el parentesco de la “guarida” social. Empeñada en desmoronar esta brecha, dirige sus argumentos contra la fuerza de edicto de la noción de lo simbólico que Lacan aplica a su lectura de Antígona, como umbral de reglas que hacen la cultura posible e inteligible y desafía: “no puede sostenerse la distancia entre lo social y lo simbólico, no sólo porque lo simbólico mismo es la sedimentación de prácticas sociales, sino que las radicales alteraciones en el parentesco demandan una rearticulación de las presuposiciones del psicoanálisis y las teorías del género y la sexualidad” (19). Lo simbólico sería, precisamente, lo que resiste a todo esfuerzo para reconfigurar las relaciones de parentesco a alguna distancia de la escena edípica y sus leyes normativas.

Antígona, cuya misma posición simbólica deviene incoherente ya desde su legado familiar, infringe el mandato del poder al enterrar a su hermano. Pero su acción se afirma y potencia en el acto verbal en el cual ella responde a Creonte (ese acto de lenguaje que la implica en el exceso

² Butler 2000: 502. La traducción de los fragmentos citados es de mi autoría.

masculino: “No sería yo hombre, ella lo sería”, dice Creonte³), el acto en el que desafía la ley, en el que asume la voz de la ley para volverse contra ella. Es decir, emerge en su criminalidad para hablar en nombre de la política y de la ley, absorbiendo el lenguaje del estado contra el cual se rebela para su política de oposición. En su acción, por lo tanto, transgrede normas de género y de parentesco. Frente a las interpretaciones que leen el destino de Antígona como signo necesariamente fatal, Butler hace hincapié en aquellas características de su transgresión, para defenderla como figura representativa del carácter contingente del parentesco y desafiar las teorías que toman esa contingencia como necesidad inmutable.

Genealogía y representación

En el marco de estas reflexiones deseo rescatar algunos de los relatos y discursos de familiares de las víctimas del terror estatal, desde su peculiar entretrejo de imaginario familiar y representaciones políticas. Esos relatos y discursos son fragmentarios y parciales en la fijación y transmisión de experiencias que organizan la memoria colectiva, pero a la vez determinantes en su proyección sobre el presente político. En los actuales debates sobre la valoración de distintos signos y escenas que construyen la dimensión pública de la memoria, aquellas prácticas suelen ser consideradas, por un lado, como una suerte de límite para “la elaboración intelectual, moral y política de (ese) pasado”. En la misma dirección del pensamiento idealista que ubica a Antígona como figura del duelo por antonomasia (el de la esfera de lo privado) y como arquetipo de la exclusión injusta pero inevitable que produce el estado, se considera con cautela o escepticismo el valor político de acciones que fundarían su legitimidad a partir de la condición familiar afectada.⁴ Desde

³ Sófocles, 1992: 502.

⁴ En esa dirección, Hugo Vezzetti, por ejemplo, interroga con una dosis de desconfianza “las líneas de fuga, el sentido en suspenso” que atribuye a algunas acciones de recuperación del pasado y, concretamente, a las movilizaciones públicas desarrolladas por H.I.J.O.S, entre ellas el *escrache*. Para Vezzetti, la dimensión personal de la memoria, el circuito de los lazos de sangre y generaciones trabajando

otro tipo de mirada, estos relatos son leídos a partir de la pura sustancia afectiva del dolor y en este sentido retomados sólo dentro del aura de legitimidad que todo vínculo de sangre —el que liga a la madre, las madres, con sus hijos, especialmente— concede al dolor por la pérdida.⁵ Estos argumentos en su reducción soslayan, sin embargo, la importancia central de las estrategias que subyacen a esta terca condición de reminiscencia como continuo trabajo de duelo, y cuyas simbolizaciones específicas para hacer presente el pasado como catástrofe, revelan los fundamentos mismos de la sociedad donde viven y actúan. Si el estado —el gran padre, la Ley— desplegó su potencia criminal dentro de una jurisdicción que la lógica misma de su función manda proteger, como es la familia, es de este núcleo del que, como contrapartida, debían salir en primer término las voces de distintas generaciones para denunciar los crímenes del poder e interpelar a las instituciones de las cuales son en cierto modo sus huérfanos.

Las voces de Madres, Abuelas e H.I.J.O.S dan cuenta de la desaparición de la legitimidad institucional de un estado que al poner su maquinaria de muerte en funcionamiento se puso íntegramente fuera de la ley. Su reclamo se expresa desde la llaga abierta de una ausencia, apela a los vínculos biológicos como sello de identidades o al linaje familiar como fundamento privado de la historia. Pero es a la vez una demanda sobre la responsabilidad del poder en ese hueco de representación, una cuestión pendiente e ineludible para la reconstrucción comunitaria.

Pierre Legendre, autor que desde el derecho, la antropología y el psicoanálisis se preocupa como Butler por el malestar que rodea las nociones de parentesco, define la genealogía como “teatro de la verdad

siempre con “restos dispersos como los pedazos rotos de un rompecabezas, generarían un círculo vicioso cuyas consecuencias se orientan menos a la verdad [...] que a rearmar una matriz identificatoria con el pasado”. En Vezzetti 1998.

⁵ El duelo como pura escena del lamento, de estado de reminiscencia, es recuperado desde la escena del mito o de la tragedia. Al amplificar desde esta estética los circuitos de repetición de las demandas de familiares, su pura secuencia circular, se subraya aquello que en sus palabras tiene el valor de lo emotivo, de lo insondable —una interpretación legítima—, como huella perdida de toda positividad en sus prácticas. Cuando no son leídos como obturación del discurso político a secas. Véase distintas intervenciones en la revista *Confines*, núm. 3, septiembre de 1996, particularmente los artículos de Óscar del Barco, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman.

y de la justicia”, en tanto se presenta como “una escena amueblada con las formas de los discursos sociales de la creación y de la procreación a la vez”, con todas sus implicaciones imaginarias y simbólicas (Legendre 1996: 36). Porque más allá de sus acentos ficcionales, la interrogación genealógica abarca no sólo lo que concierne a la reproducción humana, sino a la captura de subjetividades por la entidad familiar, las referencias mismas de legitimidad que implica en tanto espacio jurídico y sus obvias consecuencias políticas. Un forzamiento del sujeto humano, en suma, que lleva implícita la pregunta sobre el poder, responsable no sólo del andamiaje de la lógica jurídica (otra ficción), sino de poner en marcha aquellos contenidos fundamentales de la transmisión —pueden llamarse mandatos de la cultura, o aludir a ellos, según propone Legendre, como “Textos fundamentales”— que moldean lo individual como subjetividad (81). Cuando la topografía de esos textos y la juridicidad misma que los sostiene está alterada —esta alteración tiene varias causas, entre ellas los avances tecnocientíficos en la reproducción, pero en nuestro país la alteración tiene una gravedad criminal en la base—, los principios de la genealogía inician su disolución.

Los familiares de las víctimas asumen en este sentido un desafío profundamente político al demandar a las instituciones en nombre de la Memoria, Verdad y Justicia (eslogan base de todas sus convocatorias públicas). No sólo porque hablan en nombre de los acontecimientos pasados y su memoria, sino porque expresan su reclamo en nombre de los vínculos de parentesco, de una genealogía filiar de la cual lo social y lo histórico no pueden dissociarse. El anudamiento de los lazos biológicos sellado en los orígenes puede encontrar su lugar en el mito, en esa vertiente por la cual los grandes mitos de la humanidad hablan en el límite de la palabra para ordenar la naturaleza humana. Pero es el lugar de la institución el que finalmente legitima la cuestión mitológica de la procedencia, al proporcionar el marco jurídico y legal donde se construyen y entretienen las filiaciones biológicas, sociales y políticas.

Ese espacio, a la vez familiar y social, ha sido destruido en la Argentina por la dictadura genocida. Con sus acciones soberanas llevadas a cabo sobre lo comunitario entendido como bastión familiar tutelado y apropiado por el estado-padre (Filc 1997:76), rompió todo principio lógico de causalidad. Confiscación de derechos de sus ciudadanos, asesinatos masivos y aún impunes, fueron seguidos en el estado democrático por políticas de desheredamiento social, desigualdad extrema,

miseria y exclusión. La ruptura de los pactos de filiación por parte del estado-nación es la llaga abierta en la actual catástrofe política y social del país, por la que los familiares de las víctimas desaparecidas demandan simultáneamente. Perdido el derecho político a la referencia, ellos, al igual que las víctimas de la salvaje exclusión neoliberal, aparecen expulsados de las posibilidades subjetivas de integrarse a la filiación social. Situación que se verifica en las alianzas cada vez más extensas de Madres, Abuelas e Hijos con otras organizaciones del campo político y sindical ligadas a acciones de resistencia colectiva.⁶

En estas acciones de intervención, como en el resto de sus discursos y producciones, puede leerse una continuidad que arranca con la asociación literal de crimen y genealogía, acometida por el orden institucional de los militares genocidas que acompañaban una retórica de moral familiarista con la aniquilación generalizada de sus miembros.

La familia política

La filiación es, sobre todo, una institución de esencia política, en tanto puesta en orden de lugares, de posiciones en la trama familiar. Las relaciones de parentesco se inscriben en un orden de sucesión que adjudica a cada uno su lugar, sin confusiones ni interpolaciones posibles.

⁶ La consigna convocante de la masiva movilización del 25° aniversario del golpe (el 24 de marzo de 2001) condensa una representación que reúne el pasado con el presente, la barbarie del terrorismo de estado con los padecimientos actuales: *El poder económico y los gobiernos de turno garantizan que el genocidio de ayer quede impune y continúe con el genocidio de hoy. Basta de hambre, entrega, desocupación y represión. Basta de impunidad.* En esa ocasión uno de los oradores centrales fue el Subcomandante Marcos, en comunicación telefónica desde México. Durante la XXI Marcha de la resistencia (que consiste en 24 horas de ocupación de la Plaza de Mayo, entre miércoles y jueves de la primera semana de diciembre) y como indicio de la crisis institucional que cobraría características decisivas pocos días después con la renuncia del presidente de la Rúa, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S y otros organismos de derechos humanos, junto a la CTA (Central de Trabajadores Argentinos) y ATE (Asociación de Trabajadores del Estado), rodearon la casa de gobierno con una cinta de clausura —semejante a la utilizada en los vallados policiales— que en grandes caracteres equiparaba los siguientes términos: “impunidad-exclusión-desocupación-hambre-represión-inseguridad”.

El viaje de un punto al otro de los ciclos de vida humana, del puesto de hijo a padre, de hija a madre, etc., se conforman como una escena sucesiva que el psicoanálisis acompaña con la economía inconsciente del incesto. Lo que precede no puede confundirse con lo que sigue, bajo la prescripción occidental del forzamiento edípico como principio de organización, en aquello que de lo contrario se convertiría en caos o magma. Este mandato de “a cada uno su lugar”, división familiar que implica contabilidades complejas (en el rubro del inconsciente y en sus derivaciones jurídicas), es la herramienta por la que una sociedad civiliza el inconsciente a través del juego de funciones que a su vez son representaciones (Legendre 1996:35).

Si en los espacios institucionales todas las funciones se articulan a partir de una representación, en el sentido de que algo o alguien es delegado para representar la verdad del sistema, ¿qué sucede ante la ausencia de delegados de ese juego de *verdad* en la relación con las instituciones? ¿Cuáles son las consecuencias si la función de garantía del orden en el sistema mayor, el del estado, es reemplazada por una acción desintegradora, de asesinato y luego de olvido impune respecto a la muerte de una generación de padres? O, como se interroga Judith Filc sobre la cuestión del despojamiento económico social, ¿qué acontece cuando las fronteras de los espacios familiar y nacional se desdibujan, cuando se rompen los pactos, cuando procesos de fragmentación social alteran la organización familiar y social que garantiza la construcción de una historia identificatoria? Para una respuesta posible vuelvo sobre la palabra representación, ligada al juego estético de los dispositivos genealógicos y que quizás por este origen figura en la creación artística de muchas maneras.⁷ Pero con representación aludo también al hecho de que esos dispositivos se juegan en tanto apuesta de lengua-

⁷ Géneros diferentes en su propuesta estética en Latinoamérica giran con frecuencia alrededor del poder y la función paterna como cláusulas de equilibrio (o desequilibrio) familiar. En gran parte de las obras fílmicas, teatrales o literarias de la década del noventa, los espectros, los fantasmas que se resisten a pasar, toman la figura del padre. De *El padre mío* de Diamela Eltit a *La ingratitud* de Matilde Sánchez en la literatura. La mayoría de las obras teatrales alternativas en Argentina, entre ellas *A 1500 metros debajo del nivel de Jack*, de Federico León, *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*, de Marcelo Bertuccio. También en films, desde *El viaje* de Fernando Solanas a *Estación central* de Walter Salles, pasando por *Principio y fin* de Arturo Ripstein.

je. Es lo que vincula esta cuestión con la figura de Antígona releída por Butler, cuando insiste en que su acto de insubordinación se expande sobre todo a su representación o actuación en el discurso. Apropiándose de esta premisa implícita, es entonces desde otro ejercicio y valor de las designaciones que Madres, Abuelas e Hijos, como deudos de aquellos miles que el asesinato suprimió de los linajes, enuncian esa ruptura a modo de desafío al mandato, asumiendo el magma, alterando metafóricamente sus vínculos en el orden de sucesión, intercambiando lugares, salteando la prescripción legitimada para la secuencia filiar.

En el cuerpo a cuerpo con las víctimas, la metáfora resuena en su función cabal de sustitución. Las Madres dicen haber sido paridas por sus hijos, enfatizando ese segundo nacimiento en el que aprendieron todas las astucias de la vida a la intemperie. Los H.I.J.O.S, a la inversa, hablan de "parir a sus padres", en el sentido de que sus acciones por recobrar su identidad implican simultáneamente devolver a sus padres la condición de sujetos, estatuto que con su desaparición el estado pretendió arrasar. Elvira Martorell subraya la diferencia generacional en estas posiciones: "El desaparecido como hijo, el desaparecido como padre o madre". A pesar de los distintos lugares que ocupan madres e hijos en la cadena, ambos enunciados transgresores tienen consecuencias iguales respecto al desafío verbal con el que desarreglan las normas sucesorias del parentesco (Martorell 2001: 169).

Madres paridas por hijos que han sido desaparecidos. Padres paridos por los hijos vivos. Este reconocimiento invierte la escala generacional, sobre todo de parte de H.I.J.O.S, ya que al mencionar a sus padres con el nombre propio se nombran a sí mismos. A diferencia de la demanda colectiva de las Madres, H.I.J.O.S subjetiviza la suya, paso imprescindible para recuperar una identidad arrasada (la de los padres) y otra que se pretendió arrebatarse (la de los hijos), para partir desde el cada uno al sujeto colectivo (Martorell 2001: 158).

La condición común de tener hijos desaparecidos se refleja en los escritos de Juan Gelman y Rodolfo Walsh cuando aluden a ellos desde metáforas que violentan la dirección de la genealogía. En el poema que Gelman dedica a la madre después de su muerte, los versos escanden la superposición de sus cuerpos, la extreman incluso con figuras en las que de la fusión inicial madre-hijo es de él que ella nace. (¿nunca me nacerás? / ¿las palabras son estas cenizas de adunarnos? / (...) ¿Vos en yo? / vos de yo?) (2000: 85-87). En la búsqueda incesante que emprendió

del nieto o nieta nacida durante el cautiverio de su hijo y nuera, dirige una carta abierta a ese ser entonces espectral donde reitera el signo de esa inversión. Le explica las causas de su itinerario sin reposo para encontrarlo y sugiere una unidad virtual para esa mutua condición de abandono: "Para reconocer en vos a mi hijo y para que reconozcas en mí lo que de tu padre tengo: los dos somos huérfanos de él".⁸ Walsh, en "Carta a mis amigos", escrita desde la clandestinidad y en plena dictadura, rescata las virtudes militantes de su hija Vicky y proporciona los detalles del combate final que terminó en su muerte. En su descripción hay una transfiguración casi mística del cuerpo de la hija, con el que termina por fundirse en un duelo de excepción: "Su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy yo quien renace de ella" (1996: 282), dice, en un desorden sucesorio que resuena como homenaje y a la vez promesa de una continuidad sin fisuras. En un bello texto dedicado a las filiaciones políticas en la literatura y en las prácticas militantes, María Moreno se detiene en los vínculos simétricos entre padres e hijos como germen que de la familia biológica deriva hacia una familia política. Este tipo de vínculo subyace a la militancia común de los Walsh y preside el deslizamiento generacional que él se permite en el ritual de duelo ejecutado en esa carta, donde escribe: "He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque" (281). Moreno se detiene en esa descripción, que supone ver el último paisaje divisado por Vicky en el momento de su decisión *con sus mismos ojos*, "sustituyendo el cuerpo masacrado como si fuera posible de este modo darle vida, percibir por última vez en el mismo espacio la cadena de las generaciones y, al mismo tiempo, imaginar la corporalidad del enemigo y ensayar su propia muerte, a la manera de un juicio a solas cuyas leyes no son las mismas que las públicas" (Moreno 2000: 101).⁹

⁸ La carta fue publicada en diversos medios, entre ellos, el periódico *Página 12* de Buenos Aires, en 1995. En el 2000 encontró en la capital uruguaya, Montevideo, a su nieta, hoy de 24 años.

⁹ Entre los análisis de índole política dedicados a "Carta a mis amigos" de Walsh, es relevante para el aspecto que se trata aquí el que realiza Horacio González en su ensayo "Una imagen filmada de Azucena Villaflor".

Borrados el espacio y el tiempo, cuerpos y lugares se vuelven uno en palabras que fundan, de este modo, nuevas representaciones para rehacer las huellas de los vínculos deshechos en la conflagración.

La política de recuperación de identidades de los nietos apropiados que llevan a cabo las Abuelas se inscribe en este orden de restauración. En los relatos de las Abuelas o en los de los nietos recuperados hay un énfasis común y reiterado en la simetría de rasgos físicos, en el rastro material del vínculo de sangre, pero que desde las Abuelas se oye como un reemplazo, "en sus ojos vi de pronto a mi hija", o "su cara, su modo de caminar, son los de su padre".¹⁰ En los testimonios de Abuelas sobre sus pesquisas, en el fondo de la narración de sus peripecias para la recuperación del nieto, se escucha una continuidad virtual de la vida de los desaparecidos, pero en una constelación en la que no figuran como padres, sino como hijos de sus madres (Rosenberg: 1996). Si bien el mapeo genético ocupa el centro de sus operaciones jurídicas de legitimidad filiar, las Abuelas admiten hoy que la cuestión de la identidad agita el fantasma del nombre y de los fundamentos mismos en el fondo de esa movilidad política del enlace familiar, en un escenario mucho más complejo que el familiarismo positivista y conservador que reduce la identidad a los linajes de sangre.¹¹ Tan valioso como el banco de datos genéticos de esta agrupación resulta el mosaico narrativo que organizan con cada nuevo dato de los crímenes que alteraron las líneas genealógicas del pasado y ahora proliferan en relatos de ubicación todavía incierta en el sistema institucional de filiaciones.¹²

¹⁰ En *Botín de Guerra*, filme testimonial de David Blaustein (Buenos Aires, 2000).

¹¹ La respuesta masiva de jóvenes que dudan de su identidad a la estrategia de convocatoria desplegada por la agrupación de Abuelas en los medios de comunicación, pone esta cuestión en primer plano respecto a la generación actual de jóvenes veinteañeros.

¹² Un ejemplo en este sentido es el hallazgo (por el capitán retirado José Luis D'Andrea Mohr, recientemente fallecido) de los libros de partos del Hospital Militar de Campo de Mayo y del de la ciudad de Buenos Aires, con los registros de nacimientos de 1974/1978. Un documento que inicialmente apareció en las pantallas de televisión como pura coyuntura y desplegado dentro de un discurso informativo repleto de nombres de mujeres, de fechas, pesos de bebés, horas, números de historias clínicas y apellidos del "profesional" que las asistió, disparó una serie de historias complejas, de incontables relatos sobre identidades flotantes de madres desaparecidas

H.I.J.O.S., herencias

La noción de identidad ronda el destino de los huérfanos y desafía a la comunidad, desde un fondo oscuro que supera la racionalidad de los montajes legales pensados para la soldadura social. Nociones que pueden integrarse a las inquietudes de Butler sobre la idea de parentesco citadas en el inicio de este artículo: ¿dónde reubicar el dogma del padre y la ley del nombre que pertenece a la misma ficción, como garantía de separación prolija de las generaciones, para lidiar con las vías sinuosas de la subjetividad, para maniobrar con la tentación indecible de sus interpolaciones? Si las ficciones fundadoras correspondientes al “garito de la Ley” reclaman el marco del mito o la tragedia, la reconstrucción del montaje de los vínculos familiares ensaya rehacer una y otra vez sus propios textos como compensación de una ausencia.

La apuesta de H.I.J.O.S pugna por una identidad irresuelta entre gestos destinados a la repetición, a la identificación con la generación de sus padres y a la vez a una refundación de nociones de la ley, de la justicia, de la política. La repetición puede ser leída en la posición de identidad como “hijos” que los reúne y los nombra, en la reivindicación que muchos de ellos sostienen de la opción revolucionaria de la generación de los setenta, en el modelo repetitivo y querellante de los *escraches* —máquina mixta de movilización callejera que conjuga arte, política y memoria— destinados a la denuncia pública de los verdugos de sus padres. La modalidad de su reclamo es conocida: intervención en lugares específicos de la ciudad, politización del espacio con opera-

y de bebés perdidos. Como mediación ya imprescindible, las Abuelas acudieron al lenguaje binario de la informática para cruzar datos y fechas de partos de las detenidas-desaparecidas, con los nacimientos y adopciones que figuran en las obras sociales de las FFAA y de seguridad. A cada resultado, un nombre, en relación con otros nombres. A cada opción, la apertura de la trama a otras posibles (un *dispatch* narrativo, al modo de Barthes, en los laberintos de esa trama siniestra diseñada por el poder asesino) que proseguirá luego sus propios carriles, con protagonistas diferentes, en esta narración iniciada por la investigación de un ex capitán del ejército y tendida a encontrar la verdad del origen. Rastreados al milímetro en cada versión, las Abuelas reúnen los hilos dispersos y los retraman en el género de la sospecha —género detectivesco al fin, que exige identificar a los responsables del asesinato en nombre de la víctima suplicada— con el que desde hace más de 20 años guionizan sus búsquedas.

ciones que delimitan y marcan fronteras, inversión de los cuerpos en cada demanda, es decir, la presencia física como parte de una economía ideológica que no admite la abstracción del discurso de la política, ocupación de la calle a través del ruido, el sonido atronador, seguido de la puesta en común de historias personales que se hacen colectivas.¹³ Desde su desafiliación familiar y social, producen lugares de identificación con otros desafiliados (hasta en sus vestimentas se colocan del lado de los excluidos), su interpelación al estado pone en evidencia a la ley y la justicia que los desampara. No es difícil reconocer en esa enumeración el modelo de las posteriores movilizaciones sociales en la crisis económica e institucional, que atraviesan la ciudad convocadas con el ritmo de los “cacerolazos”, como denuncia de funcionarios, protesta civil e interpelación a los poderes en su defección con los ciudadanos.

La insistencia en la reproducción de escenas del pasado asoma en los distintos formatos estéticos con que se expresan los integrantes de la agrupación. En “Arqueología de la ausencia”, ensayo fotográfico de Lucila Quieto, la superposición de imágenes de los hijos con las de los padres desaparecidos resulta alucinante: Lucila junto a su padre, el montonero Carlos Alberto Quieto, la misma idea repetida con el protagonismo de otros compañeros que aceptaron participar de la extraña comunión. Ceremonia de encuentro que rehace las fotos imposibles de un álbum familiar deshecho hace 25 años y restauradas por la duplicación en un tiempo sin lógica: cuerpo a cuerpo, cara a cara de hijas/hijos con sus madres o padres de la misma edad en el momento de su de-

¹³ *Escrache* es un palabra tomada del lunfardo (argot) porteño, proveniente del piamontés. Entre sus varias acepciones de origen, está ligada a “fotografiar”, según el diccionario de lunfardo de J. Gobello, y remite a la fotografía que debían sacarse los inmigrantes para obtener el pasaporte o un documento de identidad. Dicha foto inevitablemente los “mostraba”, los *escrachaba*. En el tango se utiliza con su significado más común, que es exhibir o revelar en público alguna miseria íntima de alguien. Los *escraches* de H.I.J.O.S. asumen estos sentidos. Se instalan frente al domicilio de un militar genocida identificado o de alguno de sus cómplices en la dictadura con una ruidosa presencia pública que incluye la lectura del historial del verdugo por altoparlantes, murgas, pintadas en la calle y aceras, despliegue de carteles, canto de consignas y también la narración, por turno, de sus propias historias. La práctica se realiza desde el 96 hasta la actualidad. Sus propuestas en relación a los *escraches* se sintetizan en “9 hipótesis para la discusión”, publicadas en la revista *Situaciones*, núm. 1 y actualizadas en *Situaciones* núm. 5.

saparición, efectos de presencia que pasan del sentido figurado al "real" de un cuadro fotográfico. El *ya no es pero es todavía* analizado por Barthes en *La cámara lúcida* resulta literal en la temporalidad anulada por el transporte de un espejismo y por la paradoja visual que llama a la comparecencia de los espectros. "La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto", dice Nelly Richard en la excelente lectura que dedica a la fotografía y la desaparición (2000: 165).

La yuxtaposición de cuerpos no cubre, sin embargo, todos los sentidos de la imagen fotográfica. Las fotos del álbum se conservan como huellas privilegiadas del cuadro familiar arrasado y resultan insoslayables aun en los filmes en los que se concede primacía a la palabra. *(h)historias cotidianas* de Andrés Habegger se organiza con la sucesión de seis relatos testimoniales de hijos e hijas de compañeros de la agrupación.¹⁴ En su filme Andrés Habegger, hijo del dirigente montonero Norberto Habegger, elude la primera persona y legitima su propia perspectiva a través de otras voces, como si hubiera una dificultad en hablar en nombre propio acerca de la desaparición.¹⁵ El lugar indeterminado que ocupa su historia entre las de otros o el rasgo de una identidad perdida tiene su correlato gráfico en la reiteración de la letra "h" (letra fantasma, presente en la letra escrita pero ausente en la fonética del

¹⁴ Este filme se estrenó en Buenos Aires el 22 de marzo de 2001 como parte de las conmemoraciones de los 25 años del golpe militar y luego en casi todas las ciudades del interior del país. Formó parte de muestras de cine latinoamericano en Ginebra en noviembre del 2001 y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en diciembre de 2001. Reúne una importante lista de coproductores y apoyos. La producción ejecutiva es de David Blaustein, realizador de *Cazadores de utopías* (con militantes de la organización Montoneros) y *Botín de guerra*, con Abuelas de Plaza de Mayo.

¹⁵ La misma operación de Pilar Calveiro en su libro sobre los campos de concentración en Argentina, a pesar de haber sido secuestrada y torturada en varios de ellos. El recurso a una voz narrativa neutra o una subjetividad con puntos de vista rotativos para aludir a la desaparición se encuentra también en experiencias ficcionales, como la construcción en abismo de *Un muro de silencio* (Stantic, 1992), *El ausente* (Filipelli, 1990) y *Garage Olimpo* (Bechís, 2000). En mi trabajo "Valores ideológicos de la representación..." aludo a este tema (250). Véase también la hipótesis de Jean-Louis Deotte en "El arte en la época de la desaparición" (149) respecto a los problemas de legitimación de la voz y las firmas de las obras cuando se refieren a víctimas de la desaparición.

español): está en el nombre de los capítulos que de modo casi arbitrario dividen el film: *huellas, historias, hijos, hoy*; en el propio apellido del autor; también en el inicio del título, (*h*), que remeda la marca sucesoria entre varones en el linaje patriarcal. Cada testimonio es luego individualizado, cada uno de ellos alude a las dificultades de armar (entre mentiras y necesarios disimulos) una “verdadera historia” personal de lo sucedido, pero las narraciones superpuestas terminan por construir un solo relato. La carga implícita de reproche y admiración por partes iguales que les merece la generación de sus padres no resta protagonismo a los hijos cuando afirman sus identidades en la enunciación de sus proyectos: en los trabajos, vocaciones, elecciones que describen, reúnen a modo de obediencia promiscua pasado y futuro en la crónica del presente de la ciudad.

En el nombre del padre

Me detendré más extensamente en el filme *Papá Iván*, de María Inés Roqué, para analizar las estrategias con las que organiza una narrativa personal sobre la historia, o sobre aquella porción de historia que la involucra en sus consecuencias personales. Desde el título anticipa su condición de hija del personaje biografiado, pero el énfasis en el vínculo familiar para interrogar al pasado no interfiere con la afirmación de una mirada crítica y sin concesiones al perfil heroico de la generación paterna. El cara a cara con la imagen del padre guerrillero para elaborar el duelo de la pérdida instala a la vez una petición de distancia (cada uno en su lugar), formulada desde el personal e irreductible espacio de experiencia de una hija que replantea la legitimidad ideológica de una herencia. Al igual que los hijos que testimonian en la película de Habegger, María Inés Roqué¹⁶ incorpora como conflicto, antes que como homenaje, los términos que sostenían y sostienen aquel vínculo, sintetizados en la pregunta implícita que recorre su filme: ¿Qué hiciste (conmigo) a causa de tu guerra, papá? Vuelve entonces sobre los años de

¹⁶ Inscibo nombre y apellido en cada referencia a la autora, ya que designarla como “Roqué” podría inducir a la confusión con su padre. Y llamarla “María Inés” sería conceder al familiarismo con el que se suele aludir a las autoras mujeres.

plomo,¹⁷ cuyas figuras centrales son la guerra, el combate, la violencia militar, el triunfo, la derrota, la muerte, convoca a los protagonistas de la resistencia armada, busca desandar los pasos de aquella generación y articula un relato que básicamente expone las heridas (esta vez simbólicas) de la identidad.

Desde el comienzo, el relato está acompañado de modo intermitente por la lectura de una carta que el padre dirigió a ella y a su hermano cuando eran pequeños, antes de su pasaje a la clandestinidad. Fechada en 1972, es la única alusión que establece cierta cronología en el filme.¹⁸ En esa larga carta, el padre desgrana las justificaciones políticas e ideológicas de su elección por la violencia armada, en la que se escucha la moral implícita (detrás de todo testamento hay una moral) que compensa el abandono de los hijos con la legitimidad histórica de una causa colectiva. Su retórica tiene la lengua dura de la experiencia, para hablar de una opción (cristiana) que lo destina a los otros. La disyuntiva de esa elección encuentra eco en el relato de la hija: ¿reconstruir una imagen?, ¿reconstruir la historia o la historia de una elección? María Inés Roqué no toma una, sino todas las opciones a la vez, pero descifrando ese oráculo paterno: pone todo su texto bajo sospecha. Al descomponerlo, deja en evidencia sus pistas falsas, la disonancia de la verdad en la

¹⁷ En este sentido, su abordaje se incluye dentro la serie narrativa dedicada a las organizaciones guerrilleras. Una serie poco extensa, en la que figuran los largometrajes *Cazadores de utopías*, de David Blaustein, y *Montoneros. Una historia*, de Andrés Di Tella. En las versiones fílmicas de este subgénero (cuya versión literaria sería una obra como *La voluntad* de Martín Caparrós), la palabra testimonial de los militantes —la de los militantes varones sobre todo— varía de la dimensión analítica a la visión autocrítica de las armas, sin mayor resquicio para lo personal en sus discursos de balance político. Aún no se han analizado lo suficiente las diferencias de género (sexual) en la construcción de esos relatos de guerra, que el filme de Di Tella, por ejemplo, hace evidente cuando entre los testimonios que incluye cobra fuerza y significación el de Ana, una guerrillera montonera cuya memoria entreteje los años de fuego, clandestinidad y tortura con imágenes domésticas y filiales.

¹⁸ En *Botín de guerra*, de David Blaustein, Juliana García (una de las nietas recuperadas por Abuelas) incluye en su testimonio la lectura de una carta que le escribió su padre en la etapa de su gestación. Entre el tono alborozado de la bienvenida y la gravedad testamentaria, estas cartas dirigidas a los hijos exhiben el signo paradójico de la tensión entre la apuesta a la vida que implica la decisión generalizada de tener hijos y formar una familia en la situación de peligro extremo que se vivía en la clandestinidad, y el reconocimiento implícito del riesgo de muerte.

apelación de cada época. Porque esa carta con el relato del padre es, también, el sello que condensa el abismo que media entre tiempos y espacios. El tiempo toma la forma del *flashback* o del viaje en el tiempo de otros, de distintos personajes que, debidamente interrogados, por ella, testimonian sobre los hechos. Cada versión resulta en sí misma una pequeña narrativa intercalada que prolifera en su relación con otras historias. Entretejidos con las palabras del padre en la carta, a las cuales ella presta su propia voz, los testimonios de los militantes y ex guerrilleros hablan del pasado desde un presente reflexivo en el que dejan entrever distintas formas de derrota, enfrentados a repentinos fantasmas y como en un diálogo de sombras. Expone a la mirada el paso del tiempo en los rostros, en los cuerpos de los sobrevivientes que compartieron con su padre la militancia foquista, los incomoda con el tenor de las preguntas, registra sus dudas cuando salen del libreto aprendido porque los detalles accesorios, las minucias de las antiguas escenas sobre las que son interrogados son más difíciles de precisar que los términos globales de la política a la que respondían sus acciones armadas. No se oyen más que balbuceos ante la consulta perentoria (“¿Estuviste en acción con él?”, pregunta a uno de ellos. “Sí.” “¿Cómo fue?”, insiste “Y... no sé qué me preguntas... (largo silencio), era cuestión de desmitificar, este..., quiero decir, él todo lo hacía sencillo...”).

El relato de la madre, en cambio, intercala inesperadas tramas de afecto, introduce desvíos minimalistas en el cerrado Logos masculino sobre la violencia histórica. Por fuera de un familiarismo conservador, desprovista de sentimentalidad forzada, la madre repone el paisaje interior —en el sentido doble de la interioridad, la doméstica y la individual— de aparente intrascendencia frente a la historia espectacularizada en la versión paterna: la angustiada espera familiar del guerrero, su miedo ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas (“Tu mamá tenía una incapacidad constitucional para la violencia...”, lee ella en la carta paterna. “No pasas a la clandestinidad por ser la mujer de alguien”, razona, a su tiempo, la madre). No se trata de una oposición banal o simplificadora respecto de la legitimidad paterna o materna en la transmisión generacional de valores, ni de responder a un supuesto patrón de género en la adhesión o rechazo de las armas. De hecho, el dilema entre cuerpo e identidad, abierto de algún modo

para las mujeres que optaban por las armas,¹⁹ ingresa también a la encuesta de María Inés Roqué con la narración de una anciana ex combatiente de la misma guerra (“El oráculo de Delfos, la llamaba mi papá”, la presenta), que da cuenta de los usos militantes y el valor estratégico otorgado a la teatralización femenina en las acciones de violencia (“Me amparaba el pelo blanco y este aspecto de ir siempre a la feria a comprar zanahorias”, dice por su parte la cordobesa María Bournichón). Pero es la voz de la madre, finalmente, la que liga los fragmentos biográficos en un montaje narrativo que expone la relación entre cuerpo, ideología, poder y género femenino, como quien anuda las potencialidades discordantes de lo político y lo histórico con las vidas privadas. La versión desgarrada de la traición personal que sufrió de parte de su marido (se entera de otra mujer y un hijo en su vida de militante clandestino) es finalmente el correlato de otras traiciones que asoman en el filme con distinto signo y que de modo diverso afectaron a los integrantes del proyecto político de la generación de su padre.

En *Papá Iván* la voz femenina en *off*, la de la propia autora-narradora en un encabalgamiento de posiciones, utiliza una primera persona que, a modo de enlace de las secuencias del relato, adopta sucesivamente el registro de la confesión, la deriva monologante de los sentimientos o la expresión de su desgarramiento personal, operación que alcanza su punto más alto con la lectura, en voz alta, de la carta del padre, en un “yo” común que sugiere una perturbadora superposición de cuerpos. Ese “yo” autobiográfico se designa en la materialidad de la voz (su acento mexicano delata una vida desarrollada en el exilio) y se enfatiza en la escritura (subtítulos que referencian a cada personaje o situación desde la narradora: “mi mamá”, “mi tío”, “mi papá...”). Pero como en

¹⁹ Diamela Eltit, al analizar las respectivas autobiografías de Alejandra Merino y de Luz Arce, ambas militantes del MIR, fue pionera en introducir categorías de género para considerar las prácticas paramilitares de las mujeres en las organizaciones armadas chilenas de los años setenta, cuando “dispusieron sus cuerpos para la emergencia de una guerra posible [...] actuaron teatralmente en un escenario paródico la simbología onírica latina de los setenta, en donde el cuerpo de las mujeres quebraba su prolongado estatuto de inferioridad física para hacerse idéntico al de los hombres, en nombre de la construcción de un porvenir colectivo igualitario”. En Eltit 2002. Véase también Diana 1997, con exhaustivas entrevistas a las integrantes de las organizaciones armadas de distinto signo en Argentina.

toda autobiografía, la primera persona desarma las categorías de la ficción y el documental al contaminarlas y convocarlas en una zona límite.²⁰

Cada secuencia es una estación del viaje que, en sentido literal y figurado, María Inés Roqué emprende hacia el pasado. Desde Walter Benjamin, el complejo del recuerdo y la memoria aparecen aliados a representaciones topográficas para poner de manifiesto la postura de los sujetos frente a los rastros e imágenes de la historia, ya sea en el escenario de la memoria colectiva o de la individual. Los sitios revisitados cumplen la doble función de escandir el relato, situándose a la vez como lugares de encuentro (o de mera búsqueda) y como puntos precisos del pasaje: umbrales que marcan el acceso al pasado (Weigel 1999: 191). Bajo este patrón, María Inés Roqué organiza un filme itinerante, una suerte de *road movie* por la ciudad de Buenos Aires o el interior del país: calles, casas, rutas, paisajes rurales y urbanos, distintos medios de transporte configuran una escena móvil y viajera por los diferentes espacios geográficos donde sucedió el pasado.²¹ Se trata de ir al encuentro de los sentidos plurales que unen arqueología y memoria, contenidos en la ya célebre frase con que el sobreviviente Simon Srebnik abre el proceso del recuerdo en *Shoa* de Claude Lanzman, mirando antiguos paisajes del horror: “Difícil de reconocerlo, pero todo estaba ahí”. Como el poder de lo visual fracasa una y otra vez cuando se trata de *mirar* realmente el pasado —ésa es sobre todo la inmensa lección transmitida por Lanzman en *Shoa*— sólo puede con-

²⁰ Las características formales de *Papá Iván* permiten formular, además, algunas reflexiones sobre el estatuto del testimonio cinematográfico, por lo general inscrito dentro del verosímil realista del documental, ya sea porque trata de hechos que entran en la legalidad de lo ocurrido o por la poca distancia que tienden sus imágenes con el referente. La evocación en primera persona, en principio, instala al género en la conocida paradoja autobiográfica: la matriz ficcional de un yo en proceso de memoria somete la “verdad” que pretende documentar a la tensión que instala el deseo entre los recuerdos vividos y los recuerdos narrados. Tensión que en este caso vincula la forma de los hechos —o el modo de recordarlos— con la forma del relato.

²¹ Ana, la militante y ex prisionera de un campo de concentración que desgrana su historia en *Montoneros. Una historia* (1996) de A. Di Tella, rehace geográficamente, en clave literal y metafórica, su itinerario laberíntico de activismo clandestino a bordo de su auto. Idéntico recurso en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1990), de N. Echeverría, y *En memoria de los pájaros* (2000), de Gabriela Golder, entre otros títulos del género.

fiarse a la voz, a las voces de los testigos la recuperación de los hechos pretéritos y sus escenografías, públicas o privadas. Esto desemboca, en *Papá Iván*, en un desciframiento que al final se vuelve paranoide, porque al reconstruir esas versiones es el presente de quien se aventura en la empresa el que salta en pedazos.

El desorden de la historia

El objetivo de la empresa (auto)biográfica de María Inés Roqué no es solamente rehacer el trayecto político militante de su padre; desea conocer también las circunstancias que rodean la muerte de quien es descrito por sus compañeros como “un cuadro militar de gran audacia y valor personal”, indagar también acerca del oscuro destino de su cuerpo. La versión que ofrece de la escena de su muerte tiene rasgos similares a la que realiza Rodolfo Walsh cuando en “Carta a mis amigos” relata la muerte de su hija Vicky. Como se indicó antes, en ese escrito ofrece los detalles de la resistencia que ella y unos pocos combatientes ofrecieron a un desigual cerco del ejército (los 150 soldados en tierra, tanques, helicópteros), hasta su resolución en una muerte con rasgos singularmente épicos: de pie en el borde de la terraza, en camión blanco, con los brazos en cruz y una carcajada, Vicky, al igual que un compañero a su lado se dispara a la sien, después de desafiar: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” (Walsh 1996: 282). Para narrar esta escena Walsh recurre a un efecto de representación que consiste en desplazar su voz —procedimiento reiterado en su escritura— y dejar los pormenores de los hechos a cargo de un soldado conscripto participante del cerco militar. Hay otro tono, otra dicción para los detalles de la violencia brutal de esa escena inenarrable, pero en ese tono del testigo cabe la admiración y hasta el arrepentimiento a partir de esa imagen que luego lo perturba al punto de transmitirla al padre (“Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir. ‘Ustedes no nos matan, dijo, nosotros elegimos morir’. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros”, 282). Ese testimonio —un gesto o una prueba de redención del soldado ante la grandeza moral del enemigo— permite a Walsh la claridad de la “reflexión sobre esa muerte”, de la que puede renacer con orgullo.

En el relato de María Inés Roqué se invierte el lugar de los protagonistas —esta vez una hija se propone reconstruir en su narración la gesta final del padre— y, aunque el inventario del combate final se parece al de Walsh, somete los detalles a un peculiar escamoteo. Están allí el cerco desigual, la resistencia solitaria y prolongada del guerrillero acorralado en un tiroteo con armas de todo calibre, hasta su suicidio, en este caso con la pastilla de cianuro (la que cada militante llevaba consigo para no caer con vida en manos del enemigo). La minuciosa descripción del combate, sin embargo, está a cargo de un testigo que —según lo señala su misma encuesta— participó en la cacería del jefe guerrillero como *traidor*, es decir, como ex militante pasado a la fila de los militares. Este énfasis en la devaluación ética de quien relata el momento decisivo de la muerte (“Me dijeron que usted propuso un brindis por la muerte de mi padre”), perturba el estatuto de búsqueda de la “verdad” como fundamento narrativo de la investigación de María Inés Roqué, que dedica un importante segmento de su filme a exponer las fisuras del “yo” testimonial, a mostrar la pasta ficcional que constituye sus llenos o sus lagunas. El silencio de lo inenarrable que Giorgio Agamben señala como la armadura infranqueable aun en el decir más explícito del testimonio (2000: 33) aparece intempestivamente bordeando la palabra de los testigos a través de escenas sin nombre, aquellas donde sus relatos evocan la memoria de la tortura o el terror, como el caso de uno de los compañeros del padre, “quebrado” en la tortura, que “cantó” su dirección clandestina. Los subtítulos que acompañan cada testimonio redundan en la aclaración de los términos, “*Marcar*: señalar, delatar”, “*Quebrarse*: cantar, dar información al enemigo [...]”. El aparente desorden de la historia cuando se convoca a todos los protagonistas (aquí la historia comparece con rasgos más complejos que la rígida moral revolucionaria que el padre sugiere en la carta, la misma moral que ataba a los Walsh, padre e hija, como cuadros combatientes en la misma organización) se corresponde con el desarreglo del procedimiento formal, que transita de un testimonio al otro sin lograr otra cosa que la renovación de sus dudas.

El imprevisto contraste que introduce la figura de la muerte del héroe relatada por un traidor aparece como un desvío que contamina (casi a modo de metáfora organizativa) el laberinto de acciones y de actores convocados para la laboriosa construcción previa de su biogra-

fía. A semejanza de “Tema del traidor y del héroe” de Borges²² —una referencia inevitable, aunque *Papá Iván* resulta más cercana a la traducción filmica del relato borgiano que realizó Bertolucci en *La estrategia de la araña* por su énfasis en lo generacional, lo histórico y lo político—,²³ la narración coral sobre la aparente épica de una vida cambia finalmente de signo en el texto de la hija cuando indaga sobre los pormenores del enigma de la muerte del padre. Como en la sucesión de relatos de los hijos en el filme de Habegger, hay una imagen indecidible entre el perfil épico del protagonista de una gesta histórica colectiva y el de un desertor en la economía de los afectos privados, un desajuste de emblemas que para los hijos no ofrece otro final que el desamparo.

“Pensaba que se había volado con una bomba... me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado” monologa en *off*, con la imagen que muestra su propio cuerpo en tierra, sentada en el cordón de la vereda (como en el grabado en el que Durero representa la melancolía: una mujer en el suelo, la mirada perdida y la cabeza entre las manos), frente a la casa de Haedo donde tuvo lugar hace algo más de 20 años el enfrentamiento relatado. Había logrado recomponer un cuerpo que imaginaba despedazado, para perderlo de inmediato. “No tengo nada de él, ni tumba, ni cuerpo. Creí que esta película iba a ser una *tumba*...pero no...” La palabra “tumba”, por sí sola, expande su sentido: ¿una piedra, una lápida, un documento, un monumento? Resuena como metáfora, pero con una sustracción: a cambio de lugar de homenaje con un nombre, se tiene la memoria melancólica de una mutilación.

María Inés Roqué interroga al pasado en sus escenas trascendentes (la formulación de las estrategias de la violencia a través de los ex combatientes y guerrilleros) y en las aleatorias o contingentes (el clima doméstico, las maestras de escuela primaria compañeras del padre, hoy expresión de la penuria del gremio, etc.) y de esa colección de espectros que convoca surge lo fracasado, lo derrotado, las huellas de todo lo que fue. Y si se dirige a ese pasado en nombre de los vínculos familiares, lo hace eludiendo por igual toda utopía de restitución, ya sea de políticas

²² Véase “La muerte desviada” en Molloy 1999: 62-63.

²³ *La estrategia de la araña*, Bernardo Bertolucci (Italia, 1970) basada en “Tema del traidor y del héroe” de Borges.

o de mandatos de identificación con el lugar del padre. En este acto final de ruptura necesaria no hay espejos, ni dobles, sólo el desafío de una reconstrucción que María Inés Roqué ofrece sin cierre, sin final domesticado con una ceremonia de adiós o promesa de futuro. Si un duelo realizado supone el pasado como algo ya cumplido en el propio núcleo de su representación, la indefinición de su salida narrativa sugiere que para ella es aún una operación en suspenso.

Su operación de memoria tiene la impronta testimonial y afectiva de los familiares de las víctimas que mencionaba al comienzo de este trabajo y que, al manifestarse desde la afectividad, desde el dolor irreductible, logra sin embargo inscribir en la comunidad nuevos relatos con consecuencias políticas. La distancia generacional entre Rodolfo y Vicky Walsh como familia biológica y política quedaba abolida en el tiempo único para sus militancias respectivas. María Inés Roqué restablece esa brecha en el final de su filme y como otro punto de partida, desde un modelo de relevo diferente entre las generaciones: ya sea porque su narrativa mínima busca recuperar una enunciación trabada por el “yo” grandilocuente y utópico de la generación paterna, porque enfrenta su *doxa* con la contracara de la derrota, porque escapa de la encerrona dialéctica de los relatos de la militancia política del pasado con las asimetrías de restos confesionales, de residuos que se resisten a ser narrativizados.

El duelo como apertura

La metáfora del ida y vuelta generacional con la ocupación simbólica del lugar de los seres perdidos desafía —*desde lo político*— su clasificación. Trasciende el alerta del dogma edípico que asoma en las críticas a los gestos de “identificación” o el molde que enmarca sus acciones, como suele hacerse con el desafío de Antígona, en el ejercicio del dolor insondable o la palabra indecible. La metáfora de “un cuerpo sobre otro” resiste a su vez las coordenadas tendidas por el par freudiano de duelo y melancolía: no hay clausura ni cumplimiento de duelo en estas operaciones de sustitución. Tampoco remedan el pantano melancólico que, por pura indiferenciación con lo perdido, condena a una unidad sin resquicios con lo ausente. En este caso, la condición de reminiscencia, que parece trazar un escenario hecho de repetición y circularidad en relación con la muerte del ser querido como punto inaceptable de la

historia, es *a la vez* llave de querrela contra el poder, los poderes que la fundan. No hay una intención mesiánica ni restitutiva en los grupos de familiares —que asocian sus voces y actúan en nombre de una familia generacional, Madres, Abuelas, Hijos— con la cual sus reclamos sólo terminarían por abonar los valores intrínsecos de las ficciones filiales predestinadas por la institución. Los relatos con los que abren nuevas cadenas significantes de la genealogía (cadenas eslabonadas, como dije, desde la estrategia metafórica de la sustitución) reclaman a la Ley desde el borde de lo innumerable, desde el lenguaje de los sentidos disueltos y a modo de contra-mito sobre las operaciones criminales de la historia. Su insistencia sobre la historia —sobre el pasado en nombre de la historia— rebasa incluso el dilema de filiación en sí mismo, ahí donde las subjetividades en juego provocan hoy más preguntas que respuestas, para ampliar la resonancia política de sus enunciados. De ahí que sus operaciones críticas encuentren eco en todas aquellas que resisten en el borde de las lógicas inclementes y totalizadoras que el presente exclusor reserva para las economías del olvido y la memoria. Y que reclaman nuevas miradas sobre las desestimadas ficciones de origen para activar otros relatos de “una cultura posible e inteligible”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Pre-Textos, Valencia.
- Amado, Ana, 1995, “Valores ideológicos de la representación y violencia política: secuestros y ‘desaparecidos’ en el cine argentino de la democracia”, *Arte y violencia*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México.
- Barthes, Roland, 1990, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Butler, Judith, *Antigona's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Nueva York, 2000 (*El grito de Antígona*, El Roure, Barcelona, 2001).
- Calveiro, Pilar, 1998, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- Caparrós, Martín y Eduardo Anguita, 1997-98, *La voluntad*, 3 vols., Norma, Buenos Aires.

- Deótte, Jean Louis, 2000, "El arte en la época de la desaparición", en Nelly Richard (comp.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Diana, Marta, 1997, *Mujeres guerrilleras. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas*, 2ª ed., Planeta, Buenos Aires.
- Eltit, Diamela, 2002, "Cuerpos nómadas", *Feminaria*, año XIV, núm. 28 / 29, julio, Buenos Aires.
- Filc, Judith, 1997, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Biblos, Buenos Aires.
- Filc, Judith, 2001, "Dictadura y posdictadura: las formas del despojamiento", mimeo.
- Forster, Ricardo, 1996, "Los usos de la memoria", *Confines*, año 2, núm. 31, septiembre, Buenos Aires.
- Gelman, Juan, 2000, *Salarios del impío. Carta a mi madre*, Seix Barral, Buenos Aires.
- González, Horacio, 2001, "Una imagen filmada de Azucena Villaflor", *Confines*, núm. 9/10, primer semestre, Buenos Aires.
- H.I.J.O.S., 2000, "Escraches: 9 hipótesis para la discusión", *Situaciones* núm. 1, octubre, Buenos Aires.
- Kaufman, Alejandro, 1996, "Desaparecidos", *Confines*, año 2, núm. 31, septiembre, Buenos Aires.
- Legendre, Pierre, 1996, *El inestimable objeto de la transmisión. Lecciones IV, Siglo XXI*, México.
- Martorel, Elvira, 2001, "Recuerdos del presente: memoria e identidad. Una reflexión en torno a H.I.J.O.S", en Sergio J. Guelerman (comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires.
- Molloy, Sylvia, 1999, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Moreno, María, 2000, "Poner la hija", *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, núm.120, diciembre.
- Richard, Nelly, 2000, "Imagen- recuerdo y borraduras", en N. Richard (comp.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Rosenberg, Martha, 1996, "Aparecer con vida. Apuntes sobre identidad, filiación y restitución de los niños secuestrados-desaparecidos, 1976-1982", en Silvia Tubert (comp.), *Figuras de la madre*, Cátedra/Feminismos, Valencia.

- Sófocles, 1992, "Antígona", en *Tragedias*, Gredos, Madrid.
- Vezzetti, Hugo, 1998, "Activismos de la memoria: el *escrache*", *Punto de vista*, núm. 62, diciembre, Buenos Aires, pp. 1-8.
- Walsh, Rodolfo, 1996, "Carta a mis amigos", en Daniel Link (comp.), *Ese hombre y otros papeles personales*, Seix Barral/Biblioteca Breve, Buenos Aires.
- Weigel, Sigrid, 1999, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós, Buenos Aires.