

Dos generaciones en busca del sentido: lecturas del documental *Nietos (identidad y memoria)*

Por Fabricio Laino Sanchis

Resumen

En el presente artículo nos proponemos analizar el documental *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004), que se centra en los procesos de construcción de memorias y reelaboración subjetiva de los jóvenes apropiados/as durante la última dictadura militar que pudieron conocer su verdadera identidad biológica. A partir de diferentes aportes teórico-conceptuales provenientes de los estudios culturales y de los estudios sobre memorias sociales, examinaremos diferentes representaciones y tópicos presentes en el film, en particular el tópico del "viaje" o la "búsqueda" del hijo/a. Observaremos en qué medida son retomadas muchas de las propuestas estéticas e inquietudes narrativas del cine de la llamada "generación de los hijos" e indagaremos en las dimensiones políticas del film, en tanto apuesta por una "militancia del sentido".

Palabras clave: Abuelas de Plaza de Mayo; restitución; identidad; memoria; cine de la generación de los hijos

Resumo

Neste artigo, propomos analisar o documentário *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004), que enfoca os processos de construção da memória e de reelaboração subjetiva dos jovens apropriados durante a última ditadura militar que poderia conhecer sua verdadeira identidade biológica. Com base em diferentes contribuições teórico-conceituais dos estudos culturais e estudos sobre memórias sociais, examinaremos diferentes representações e tópicos presentes no filme, em particular o tema do "viagem" o "busca" pela filho/a. Observaremos até que ponto muitas das propostas estéticas e

preocupações narrativas do cinema da chamada "geração de crianças" serão retomadas e investigaremos as dimensões políticas do filme, na medida em que propõe-se como uma "militância de sentido".

Palavras chave: Avós da Praça de Maio; restituição; Identidade; memória; geração de filhos

Abstract

In this article we analyze the documentary film *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004), which focuses on the processes of memory construction and subjective re-elaboration of the young men and women appropriated during the last military dictatorship that could find their true biological identity. Based on different theoretical and conceptual contributions from cultural studies and social memory studies, we will examine different representations and topics present in the film, in particular the topic of "search of the son/daughter". We will observe the extent to which the documentary takes up again many of the aesthetic proposals and narrative concerns of the cinema of the so-called "children's generation", and we will inquire in its political dimensions, in so far as it aims to be a "militancy of meaning".

Keywords: Grandmothers of the Plaza de Mayo; memory; identity; restitution; children's generation cinema.

Datos del autor:

Profesor de enseñanza media y superior en Historia (FFyL-UBA). Doctorando en Historia (IDAES-UNSAM). Becario doctoral de CONICET, integrante del Grupo de Estudios sobre Memoria Social e Historia Reciente (Instituto de Investigaciones Gino Germani-FSOC-UBA). Docente de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV).

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2018.

Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2018.

Introducción

La apropiación de centenares de niños, hijos e hijas de las víctimas de la represión, es uno de los legados más trágicos de la última dictadura militar que vivió la Argentina (1976-1983). Desde la década del '80, diferentes ficciones y documentales han abordado esta práctica criminal, así como la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo y otros familiares por restituir a sus familias biológicas a estos niños y niñas y, más recientemente, los difíciles procesos de construcción identitaria y elaboración de los pasados familiares que atraviesan los/as nietos/as restituidos/as.

En este trabajo nos proponemos analizar el documental *Nietos (identidad y memoria)* (en adelante, *Nietos*), realizado por Benjamín Ávila¹ y estrenado en el año 2004. Esta película presenta diversas historias de hijos e hijas de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar y que gracias a la tarea de Abuelas de Plaza de Mayo y de su propia búsqueda personal, pudieron conocer su verdadero origen y reencontrarse con su familia biológica.

En primer lugar, analizaremos los cambios y continuidades entre las primeras producciones sobre la temática de los '80 y los primeros '90 y los films producidos a partir de mediados de la década del '90, entre los que se encuentra *Nietos*. De esta forma, podremos ubicar al documental dentro de su contexto de producción y en diálogo con la filmografía previa. Como veremos, podremos enmarcar al film dentro de la producción de la denominada "generación de los hijos/as", caracterizada por nuevas apuestas estéticas y nuevas preguntas al pasado.

A partir de esta caracterización general, examinaremos algunas problemáticas que se desarrollan en el film. En particular, analizaremos la centralidad que adquiere el "tópico de la búsqueda". Búsqueda de las abuelas, que luchan por

encontrar a sus nietos; pero más central aun, búsqueda de esos nietos y nietas por conocer a su familia, a sus padres desaparecidos y por re-conocerse a ellos mismos. En el documental, los testimonios y relatos de estos/as jóvenes ocupan un lugar fundamental. Indagaremos de qué manera el documental trabaja estas historias, a través de las cuales se pueden rastrear los complejos dilemas con los que se han enfrentado en el proceso de reconstrucción de sus pasados familiares y en la re-elaboración de su propia identidad subjetiva.

Analizaremos las modulaciones que adquieren estos tópicos en *Nietos* a partir de algunos conceptos y debates teóricos recientes en el ámbito de los estudios literarios, cinematográficos y culturales. Recuperaremos la noción de "trabajo de memoria" de Paul Ricouer para pensar los procesos de rememoración no repetitiva desplegados por los/as nietos/as en el documental. Por último, apelaremos a la categoría de "narrativas del sentido", de Gabriel Gatti, para analizar las formas en que el film construye un relato a partir de sus diferentes "búsquedas".

Momentos de la memoria y representaciones sobre el pasado reciente en la producción cinematográfica argentina

Para pensar de qué manera *Nietos* recupera, reformula o tensiona imágenes preexistentes y nociones heredadas debemos repasar brevemente cómo fueron modificándose a lo largo del tiempo las representaciones sobre la última dictadura militar argentina, configurando diferentes "momentos de la memoria" que encontraron su expresión en diferentes creaciones artísticas.

Como señalara Maurice Halbwachs (2005 [1925]) en su obra pionera sobre los estudios sociales de la memoria, recordar no es un acto individual, sino que siempre se encuadra dentro de determinados "marcos sociales de la memoria" que delimitan qué aspectos del pasado merecen ser recuperados y cómo deben ser enunciados. Esta delimitación supone siempre una serie de "olvidos"; es decir, la exclusión o marginación pública de otros

elementos del pasado que carecen de legitimidad y, por ende, de audibilidad social. Estas narraciones alternativas permanecen obliteradas, o bien subsisten como "memorias denegadas" o "subterráneas", sostenidas por voces minoritarias (Yerushlami, 1989; Da Silva Catela, 2010).

En la medida en que se produce en el seno de relaciones sociales conflictivas, todo trabajo de encuadramiento de la memoria es también un trabajo de negociación y de lucha. En cada escenario histórico, diferentes actores presentan una narrativa del pasado (compuesta por recuerdos y olvidos) que luchan por imponer frente a otras versiones diferentes, incluso antagónicas (Pollak, 2006). Lo mismo cabe decir para las memorias y representaciones sobre la represión durante la última dictadura militar argentina. Los cambios políticos, sociales y generacionales fueron modificando los "marcos sociales de memoria", transformando aquello que podía ser decible (y audible) en cada momento histórico (Pittaluga y Oberti, 2006; Lvovich y Bisquert, 2008; Crenzel, 2008).

Un primer momento de la memoria sobre el pasado reciente se produjo con el fin de la dictadura militar. Los/as familiares de las víctimas del terrorismo de Estado y los organismos de derechos humanos (así como los sectores políticos y de la sociedad civil afines a sus reclamos) intentaban instalar en la esfera pública la denuncia de los crímenes cometidos por la dictadura militar y lograr el avance de los procesos judiciales contra los represores, en particular en los años de transición a la democracia, cuando el futuro de las políticas de justicia reparatoria aun era incierto (Crenzel, 2008; Franco y Feld, 2015). En ese contexto, debieron enfrentar las diferentes variantes del discurso apologético del accionar de las fuerzas armadas, con mucha presencia en los medios de comunicación, que justificaba la represión presentándola como acciones de la "guerra antisubversiva" o "guerra sucia", a lo sumo como "excesos" cometidos por las fuerzas armadas en el cumplimiento de su "deber" (Lvovich y Bisquert: 2008; Franco y Feld, 2015). Frente a estos discursos, los organismos de derechos humanos

debían demostrar que los desaparecidos no habían sido “demonios” sino víctimas del accionar represivo ilegal. Esto contribuyó a que se eludiera toda referencia a su militancia política e imperara la imagen de las “víctimas inocentes” (Raggio, 2006; Crenzel, 2008; Franco y Feld, 2015).

Este tipo de representaciones se vieron reflejadas en el cine de la época. La transición a la democracia y la renovada vigencia de las garantías constitucionales proporcionó un enorme impulso a la producción artística, que durante la dictadura se había visto extremadamente condicionada por la represión y la censura. El pasado argentino y, en particular, la reciente experiencia de autoritarismo militar se convirtieron en uno de los tópicos privilegiados del cine de los años '80. Muchas películas de la década del '80, como *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La Noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), intentaron poner en imágenes los testimonios de los y las sobrevivientes sobre las políticas represivas de la última dictadura militar (los secuestros, los centros clandestinos de detención, la tortura, la apropiación de niños, la desaparición de los detenidos y, en menor medida en estos primeros años, las violaciones y otras formas de violencia sexual). En estos films la militancia política, político-militar, territorial o sindical de quienes fueron detenidos/as quedaba en segundo plano o era directamente silenciada. El foco estaba puesto en su lugar como víctimas de una represión ilegal y clandestina que el Estado había llevado a cabo avasallando los derechos humanos y las garantías constitucionales (España, 1994; Pittaluga y Oberti 2006; Aprea, 2008).

Hacia fines de la década del '80 y comienzos de los '90 podemos detectar un segundo momento de la memoria. En este periodo se produjo un cambio en las políticas estatales sobre el pasado reciente, signado por la clausura de los procesos judiciales con las leyes de Obediencia Debida (1986) y Punto Final (1987). La impunidad fue sellada con los indultos sancionados a principios de la década del '90. El discurso de “reconciliación nacional” promovido por el presidente Carlos

Saúl Menem transformó al olvido en política de Estado. Esta política de impunidad y olvido produjo un cierto reflujó del movimiento de derechos humanos y, en los primeros '90, los tópicos del pasado reciente pasaron a un segundo plano en la agenda política y también artística (Lvovich y Bisquert, 2008).

A partir de mediados de la década del '90, esta tendencia se revirtió y el Terrorismo de Estado volvió a ser un tema de discusión en la esfera pública. Aparecieron nuevos actores (en especial, como veremos, los hijos e hijas de las víctimas de la represión) y nuevas maneras de interrogar aquel pasado traumático. También se produjo una eclosión de testimonios de sobrevivientes y de antiguos militantes de las organizaciones político-militares de los '70. Lvovich y Bisquert han denominado a este fenómeno como el "boom de la memoria", un proceso local que encuentra cierta sintonía con lo que ocurría en la misma época en otras regiones del mundo (Huyssen, 2002; Lvovich y Bisquert, 2008). Este fenómeno se profundizó a partir del 2003, con los cambios en las políticas de la memoria promovidos durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2015). La anulación de las leyes de la impunidad y la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad configuraron un nuevo momento de la memoria que habilitó una importante expansión de la producción sobre el pasado reciente (Lvovich y Bisquert, 2008; Da Silva Catela, 2010).

La profundización del mencionado "boom de la memoria", los cambios en la coyuntura política en Argentina, la emergencia (sobre todo desde 2003) de un nuevo paradigma en políticas de la memoria y la renovación generacional contribuyeron a delinear nuevos marcos sociales para las memorias del pasado reciente argentino. Estas transformaciones impactaron directamente en la producción cinematográfica. Las películas que abordan el pasado reciente se multiplicaron. Entre los tópicos tematizados por estas producciones, la apropiación de niños, la lucha de Abuelas y los procesos de restitución de identidad ocuparon un lugar destacado.²

En estas películas, viejos y nuevos actores comenzaron a

formular novedosas preguntas sobre los años trágicos de la última dictadura militar y, progresivamente, también sobre los años previos. Estas reflexiones buscaron recuperar del pasado la trayectoria militante de los desaparecidos, sus organizaciones, proyectos y horizontes políticos (aquellos por los que, en última instancia, habían sido víctimas del terrorismo de Estado) y también, en muchos casos, la vida privada, familiar e íntima de esos militantes. Esta recuperación fue promovida, en algunas ocasiones, por los sobrevivientes y los antiguos compañeros de militancia de los y las desaparecidos/as (como en el caso de *Cazadores de utopías*, documental de David Blaustein de 1996). Sin embargo, el mayor impulso transformador en las representaciones sobre el pasado reciente provino de las hijas y los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado. Las obras producidas por estos jóvenes buscaban conocer en profundidad a sus padres, comprender sus decisiones políticas y existenciales y comprenderse y ubicarse a ellos mismos en una historia quebrada por la represión ilegal (Pittaluga y Oberti, 2006; Aguilar, 2006; Amado, 2009).

La "generación de los hijos/as" en el cine

A fines de 1994, un grupo de quince hijos e hijas de desaparecidos/as se reunió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata en el marco de un homenaje a los desaparecidos que pertenecieron a esa institución. Fue la primera vez que estos jóvenes se presentaban públicamente como un grupo reunido en torno a su condición de hijos de víctimas del terrorismo de Estado. Luego de este homenaje, hijos e hijas de diferentes lugares del país realizaron un campamento en Río Ceballos, Córdoba. En este campamento surgió la idea de formar la agrupación HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). A partir de 1995, las diferentes filiales regionales de la agrupación (La Plata, Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Rosario, entre otras) comenzaron a intervenir activamente en las acciones del movimiento de derechos humanos (Bonaldi, 2006).

La aparición de los hijos e hijas de los desaparecidos/as en la escena pública, tanto de los que participaron de la organización HIJOS como de aquellos (muchos) otros que no lo hicieron, significó la emergencia de un nuevo actor que venía a sumarse a las disputas por la justicia y la memoria de las víctimas del Terrorismo de Estado. En el campo político y del movimiento de derechos humanos, la agrupación HIJOS aportó nuevas miradas, formas de acción y reivindicaciones. Su lema ("Nacimos en su lucha, viven en la nuestra") sintetizaba en gran medida la concepción de su activismo. Tanto frente a la imagen de los desaparecidos como "terroristas subversivos" que habían intentado imponer los militares, como frente a esa otra de "víctimas inocentes" que hegemonizó el discurso humanitarista desde la publicación del "Nunca Más" y el Juicio a las Juntas Militares, el lema de HIJOS mostraba la firme intención de devolverles a sus padres su identidad militante, recuperando sus ideales y opciones políticas. En este sentido, HIJOS se constituyó como un organismo que, sin rechazar la narrativa humanitaria característica del movimiento de derechos humanos, reivindicó también activamente el pasado militante de los desaparecidos, sus padres y madres (Cueto Rúa, 2011).

La reivindicación de la militancia de los años setenta no se tradujo en una interpretación homogénea de ese pasado ni en un programa político consensuado y bien delimitado. En algunos hijos e hijas implicó la adhesión al proyecto revolucionario, incluso a la lucha armada; en otros, en cambio, supuso una recuperación más general del "espíritu de lucha" de sus padres y madres. En cualquier caso, la valorización de la militancia paterna y materna marcó la acción política de la organización, tanto en sus formas (entre las que destacaron los escraches, por su magnitud y visibilidad) como en sus reivindicaciones (que no se restringieron al reclamo de justicia reparatoria, sino que en muchos casos se extendieron a la denuncia de la represión institucional y las políticas neoliberales de los años '90) (Cueto Rúa, 2011).

Así como ocurrió con el movimiento de derechos humanos, la

aparición pública de los hijos e hijas sacudió al mundo artístico e intelectual. En el cine, en la literatura y en las artes plásticas, las obras producidas por estos jóvenes desde finales de los años '90 y principios de la década del 2000 cuestionaron las representaciones tradicionales sobre el pasado reciente y propusieron imágenes y relatos profundamente renovadores. En el campo cinematográfico, los documentales *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *Papá Iván* de María Inés Roqué (2004) y *M* de Nicolás Prividera (2007), entre otros, supusieron la irrupción de la mirada y la voz de los hijos en la indagación sobre los traumáticos años del pasado reciente argentino. Las producciones de estos jóvenes indagaban en la vida de sus padres y sus madres, horadando los silencios consuetudinarios y los relatos heroicos para comprender (y, en muchos casos, poner en cuestión) sus decisiones políticas y personales.

Estas películas suponían también una nueva apuesta estética, con la utilización de una sintaxis y de unos recursos cinematográficos que marcaban una distancia con el documental político argentino que había tenido su auge en los '60 y principios de los '70 (Amado, 2009). La fuerte impronta que esta generación ha dejado en su producción fílmica ha llevado a varios críticos e investigadores del cine argentino a hablar de una nueva generación cinematográfica: la "generación de los hijos/as" (Aguilar, 2006; Amado, 2009).

El documental *Nietos* puede enmarcarse también dentro de la producción de la "generación de los hijos/as". Ante todo, porque su director, Benjamín Ávila, también es hijo de desaparecidos y hermano de un niño que fue apropiado y posteriormente recuperado. Su madre y su pareja eran militantes de la organización Montoneros. En el marco de la denominada Contraofensiva Estratégica, reingresaron al país y vivieron con él y su hermano menor en la clandestinidad. En un operativo de las fuerzas armadas, tanto su madre como su esposo fueron secuestrados. Desde entonces, continúan desaparecidos. Él fue entregado por el personal militar a sus abuelos, mientras que su hermano menor fue apropiado y permaneció en esta condición hasta 1984, cuando

fue restituido por Abuelas de Plaza de Mayo (Blejman, 2005).

Por supuesto, cuando se habla del cine de la "generación de los hijos" no debe pensarse que estamos frente a un bloqueo homogéneo de producciones, ni siquiera de un "estilo" o "tendencia". Se trata de un conjunto de producciones con inquietudes compartidas, pero también con visibles diferencias entre sí. Por un lado, diferencias en términos narrativos: algunos apuestan al documental en primera persona (*Papá Iván* o *M*) e incluso a cierta forma de ficción autobiográfica (como en *Los rubios*); otros abordan estas temáticas descentrándose de su historia personal, indagando en múltiples experiencias de diferentes "hijos", tal como ocurre en (*H*) *Historias Cotidianas*, de Andrés Habbeger (2001) y también en *Nietos*. Pero las diferencias no son sólo estéticas; también se vinculan con su aproximación al pasado histórico y a las memorias familiares, con su interpretación de las opciones y elecciones de la generación de sus padres y madres. Algunas películas, como *Papá Iván*, *M* y *Los rubios* se alejan de la vindicación meramente asimilativa de la lucha de sus padres, ofrecen una mirada crítica o incomprensiva a diferentes aspectos de su experiencia (su opciones políticas, sus roles como paternos y/o maternos, sus grupos de compañeros/as, entre otros) y ponen en cuestión la posibilidad de la transmisión intergeneracional de sentidos y experiencias. (*H*) *Historias Cotidianas* y *Nietos*, en cambio, con su apuesta más polifónica, muestran una diversidad de trayectorias, con reapropiaciones y resignificaciones diversas del pasado de sus padres y madres, que permiten pensar en dicha transmisión, en dicho encuentro entre generaciones como una búsqueda posible, un camino que puede ser transitado.

Nietos trata sobre la lucha Abuelas de Abuelas de Plaza de Mayo por localizar y restituir a sus nietos que fueron apropiados durante la última dictadura militar. Sin embargo, a diferencia de otros documentales anteriores sobre la temática, lo hace apelando al contrapunto intergeneracional, al diálogo de voces entre los dos actores de esta dolorosa trama: las abuelas que buscan infatigablemente desde hace décadas y los/as jóvenes

que han podido reencontrarse con su verdadera identidad y su familia biológica. Así, nietos y nietas que han sido restituidos/as ocupan un lugar central dentro en el documental. Sus testimonios dan cuenta de las múltiples experiencias y sentimientos atravesados en el camino que el conocimiento de la verdad les ha abierto, mostrando una enorme variedad de procesos de restitución relacionados con los diferentes contextos de crianza, coyunturas históricas y momentos personales en los que éstas se produjeron.

Política, ética y estética

Nietos puede pensarse, ante todo, como un documental político. En primer lugar, porque existe cierta expectativa instrumental detrás de su producción. Tanto los protagonistas del film (en particular, las integrantes de Abuelas de Plaza de Mayo) como su director entienden que la película debe ser un aporte directo en la búsqueda de las personas que aún desconocen su verdadera identidad biológica. "Queremos lograr un proceso de identificación a partir del documental: que lo vean los chicos y se identifiquen, que se comprenda desde otro lado", afirmaba Ávila poco tiempo después de su estreno (Blejman, 2004). Tal es la imbricación con los objetivos de Abuelas de Plaza de Mayo que la película fue coproducida y actualmente es distribuida por la asociación. La cinta incluye unas placas finales con la dirección y los teléfonos de Abuelas y de la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI) en las que se convoca a quienes pudieran sentirse interpelados a acercarse para saldar las dudas sobre su identidad. En este sentido, la película no deja de formar parte del vasto entramado de iniciativas culturales promovidas o fomentadas por Abuelas de Plaza de Mayo para difundir su lucha por la restitución de sus nietos y por la concientización del derecho a la identidad, que ha incluido diferentes expresiones artísticas desde la transición a la democracia hasta la actualidad. Entre ellas, la más relevante ha sido Teatro por la Identidad, muchas veces denominada el "brazo artístico" de la organización, pero también han destacado

numerosas exposiciones y muestras de artes plásticas, obras literarias e historietas, producciones audiovisuales (para cine y televisión, como Televisión x la Identidad) y festivales musicales (De Vecchi Gerli, 2010; Diz, 2016).

Con todo, a pesar de esta finalidad instrumental, de cierta búsqueda de transformar el artefacto cinematográfico en una herramienta de intervención social, el film no incurre en el didactismo del documental político clásico. Lejos de cualquier relato esquemático, el film propone una reflexión profunda y compleja, adentrándose de manera decidida en las "zonas grises" del pasado y del presente, aquéllas experiencias humanas que, para Agamben, resultan inaprehensibles para la lógica moral binaria pues se hallan "más acá del bien y del mal" (Agamben, 2002: 20).

La ausencia de cualquier pretensión adoctrinadora puede observarse en una característica estética que *Nietos* comparte con los otros documentales de la "generación de los hijos/as", así como con el documental contemporáneo en general: la ausencia del recurso a la voz en *off* y la primacía de las narraciones testimoniales en primera persona. Como procedimiento narrativo, la voz en *off* superpone a las imágenes una interpretación autorizada que pretende imponer un sentido cerrado y unívoco al texto cinematográfico. No se espera ninguna operación hermenéutica por parte del espectador/a: sólo cabe escuchar al narrador que explica lo que se debe entender (Amado, 2009). En oposición a este autoritarismo interpretativo, la mayor parte de la producción documental contemporánea ha optado por presentar los testimonios y los diálogos en toda su complejidad, con sus contradicciones y sus tensiones (Ortega, 2010). Así también se presentan en *Nietos*. Al igual que la memoria, objeto de su indagación, el relato se construye con voces disímiles, imágenes fragmentarias, relatos lacunarios, silencios prolongados. Compuesto por estas piezas diversas, el montaje narrativo no ofrece un discurso compacto, homogéneo, sino un relato coral, indefinido. Sólo la participación atenta y reflexiva del espectador puede completar la operación de sentido.



Cine Documental

La vocación polifónica, alejada de cualquier ortodoxia formal, se hace manifiesta en la manera en la que la película presenta los diversos testimonios de los nietos/as restituidos/as. Si bien no hay en estos testimonios un cuestionamiento abierto de las decisiones tomadas por la generación precedente (como ocurre en otros documentales de hijos/as de desaparecidos, como *Los rubios* de Albertina Carri o *M* de Nicolás Prividera), sí se observa mucha diversidad en la recepción que cada joven hace de las trayectorias de sus padres y sus madres. En los sucesivos testimonios, la vida pública y privada, la militancia y los afectos de sus padres y madres son recuperados, pero no siempre comprendidos o compartidos. Muchos adhieren a los ideales políticos de sus padres, algunos marcan sus diferencias y otros se mantienen relativamente indiferentes frente a la cuestión. El documental no pretende ocultar esa heterogeneidad detrás de un discurso unánime. Presenta los testimonios con sus contradicciones, sus visiones antitéticas, sus opiniones no siempre en sintonía con el discurso oficial de los organismos de derechos humanos.

Así pues, el relato de *Nietos* no pretende encajar lo real dentro de esquemas de intelección preconcebidos, ni satisfacer las exigencias retóricas de ningún dogma. Aun cuando tiene una expectativa pragmática, instrumental, es una obra que intentan ahondar lo real en toda su complejidad. Pero esta aproximación, crítica y reflexiva, no se efectúa desde una pretendida neutralidad valorativa. Por el contrario, se basa en un fuerte y explícito compromiso ético con la realidad documentada y sus protagonistas; es decir con la denuncia de los crímenes de lesa humanidad y con las luchas presentes de las abuelas y de los/as nietos/as. Esta modalidad de intervención política del cine, que no se sustenta en la adscripción partidaria ni en las convicciones de los "grandes relatos" del siglo XX sino en un compromiso humanitarista con la búsqueda de justicia, podemos relacionarla con lo que Jacques Rancière (2007) ha denominado "el viraje ético de la estética y la política". Enfrentado al horror en que derivaron las promesas fallidas de la modernidad,

los "monstruos del sueño de la razón" que había augurado Goya (las guerras mundiales, el Holocausto, las bombas atómicas, los crímenes de lesa humanidad), el arte contemporáneo ha encontrado como único principio político legítimo el reclamo de justicia (una justicia ilimitada, a la medida de la inconmensurabilidad de los crímenes que busca reparar). En *Nietos*, este reclamo se articula desde el lenguaje universalista de los derechos humanos, que ha fungido como la base semántica e ideológica de la acción pública de las organizaciones de familiares de víctimas del terrorismo de Estado desde sus inicios.

En *Nietos* la justicia no es simplemente una política reparatoria que se busca en los estrados o en el Parlamento. Esta justicia se construye en el propio texto cinematográfico, como parte su compromiso ético. Al dar su testimonio frente a la cámara, al hallar en el documental un lugar y un tiempo para contar sus historias, sus temores y sus esperanzas, para narrar y narrarse, los/as nietos/as restituidos/as pueden constituirse públicamente como sujetos políticos. Con sus dudas e incertidumbres, pueden recobrar su agencia y re-poner-se la identidad negada por el aparato represivo dictatorial.

Filiación e identidad, pasado y presente: las búsquedas en *Nietos*

Así pues, uno de los tópicos principales en *Nietos* es el de la "búsqueda" o el "viaje" del hijo/a. La cámara acompaña a los jóvenes que han conocido su verdadero origen en su búsqueda por reconstruir una historia familia quebrada. Sus testimonios, cargados de certezas y de dudas, de inquietudes y de esperanzas, ocupan el centro de la escena.

El tópico de la "búsqueda del hijo" ha ocupado un lugar central dentro de la producción artística sobre y de los hijos de desaparecidos. Búsqueda, hallazgo, duelo e identidad conformaron el núcleo narrativo del tópico del "viaje del hijo".³ Sin embargo, el viaje que emprenden los hijos-nietos parte de una situación diferencial: la infancia de estos/as niños/as transcurrió mayormente en el seno de las familias apropiadoras.

Si los otros hijos/as podían tratar de responder sus preguntas, de resolver sus dudas en los intersticios que dejaba el "pacto denegativo" (el silencio, las tergiversaciones, el ocultamiento) que se impuso en muchas familias ante el trauma de la desaparición (Kordon y Edelman, 2007), los niños/as apropiados/as vivieron durante años o décadas en el ocultamiento total de su verdadero origen, incluso desconociendo en muchos casos que no eran hijos biológicos de quienes decían ser sus padres. Sólo la "restitución", es decir, el conocimiento de la verdadera identidad biológica, les permitió reconocer la filiación quebrada y abrir, de esa manera, un camino de búsqueda hacia ese pasado familiar negado y probablemente nunca imaginado durante esa "otra vida" vivida bajo la "identidad apropiada".

En su búsqueda, los nietos intentan ante todo reconstruir quiénes fueron sus padres, llenar el vacío dejado por la desaparición. Conocer sus gustos, sus gestos, sus ideas, sus pasiones, sus aciertos y sus errores, como militantes pero también como padres, madres, hermanos/as, hijos/as, compañeros/as de escuela, amigos/as. De esta forma, *Nietos* comparte con los otros films de la denominada "generación de los hijos" su aspiración por recuperar las facetas políticas y personales de la generación de sus padres que habían sido opacadas o silenciadas por el arquetipo de la "víctima inocente", construido en la transición a la democracia (Lvovich y Bisquert, 2008; Amado, 2009).

Los vehículos con los que se construye esa subjetividad son múltiples. Están las memorias de los amigos y familiares, las historias contadas y repetidas. Pero también, como pequeños tesoros salvado de la tempestad del tiempo, aparecen diversos artefactos mnemónicos, huellas pletóricas de sentido de ese pasado perdido: fotos, cartas, documentos de identidad y otros múltiples objetos que pertenecieron a sus padres y sus madres. "Son como piezas de un rompecabezas", dice Gabriel, un joven restituido. "Es la herencia que me dejó mi vieja - agrega, mostrando una carta que ella le había escrito antes de su nacimiento- lo tengo como un tesoro en la casa". La voluntad de

saber puede llegar al infinito: "me gustaría tomarme un vino con mi viejo y hablar *ad eternum*", afirma Manuel, para señalar luego con pesar: "nos robaron ese tiempo". Filiaciones rotas y tiempos imposibilitados son las dos caras del legado traumático de la desaparición forzada de personas. Los/as nietos/as cobran conciencia así de que el rompecabezas, a pesar de búsqueda infatigable, siempre quedará incompleto en parte.

La titánica tarea de armar el "rompecabezas" no supone, empero, una recuperación acrítica ni una rememoración mecánica del pasado. No hay aquí un discurso monolítico y cerrado. Estos jóvenes interrogan críticamente el pasado. Realizan así, cada uno a su manera, lo que Paul Ricoeur ha llamado "trabajo de memoria": una reelaboración consciente del pasado, que no niega la inestabilidad y la conflictividad de los recuerdos con los que trabaja y que está abierta a considerarlos críticamente, a reflexionar sobre ellos y a ponerlos en cuestión (Ricoeur, 2004). En estos "trabajos de memoria", los/as jóvenes que prestan testimonio reflexionan sobre las opciones (políticas y personales) de sus padres y madres, pero no siempre adscriban a ellas, e incluso en muchos casos las cuestionan. Por ejemplo, Juan Pablo, al interrogarse sobre la paternidad y sobre su rol como padre, se refiere a sí mismo como un padre que no sabe cumplir su rol y que está al borde de la "desaparición", a punto de "repetir la historia":

Cuando nació mi hija no me cambió en nada (...) seguí siendo el mismo boludo de siempre (...) siempre decía: 'yo no tuve un papá, yo no sé lo que es un papá, ¿Cómo voy a hacer para ser papá? Y nadie sabe lo que es un papá en realidad. Nadie sabe ser papá (...) no quiero que le termine diciendo papá a cualquiera (...) no quiero repetir la historia, no quiero desaparecer (...) puede desaparecer de muchas maneras.

De manera elíptica, se deslizan en este pasaje algunos de los temas presentes en los "trabajos de memoria" de los/as

hijos/as: por un lado, el cuestionamiento a las elecciones de los padres, que de alguna manera se contraponían con el sostenimiento de la familia y del hogar; por otro, el tópic de la "casa rota", de la imposibilidad de reconstruir lazos familiares después de esa experiencia traumática y del temor a "repetir la historia", de que el hijo se quede sin padre o viva una "infancia apropiada" como la que sufrió él ("no quiero que le diga papá a cualquiera").

El viaje de los/as nietos/as restituidos/as no es sólo hacia el pasado familiar. Es también un viaje introspectivo hacia su presente, hacia la pregunta por su propia identidad.

La cuestión de la identidad es abordada en el documental en varios niveles. En un primer nivel, la identidad es la integración de un cuerpo con un nombre. Es una cuestión de nominación, que confiere existencia legal a cada sujeto, le brinda una referencia que permite incluirlo en una red de parentesco y le otorga unidad a lo largo del tiempo y del espacio a sus acciones. La identidad es aquello que permite reconocerlo y reconocerse, ante sí mismo y ante los otros. Precisamente, la consecuencia más atroz de los crímenes del terrorismo de Estado fue haber producido una disociación entre la identidad y el cuerpo de las víctimas. Disociación de la identidad de los desaparecidos con sus cuerpos, enterrados en alguna fosa común; disociación también de la identidad de los niños apropiados con sus cuerpos, que se encuentran encerrados en un identidad falsa.

Identidades sin cuerpo, cuerpos sin identidad. *Nietos* traza un paralelismo entre la tarea del Equipo Argentino de Antropología Forense y la de Abuelas de Plaza de Mayo. Los primeros buscan identificar los cuerpos de los desaparecidos, las segundas luchan por localizar a sus nietos, por devolverles esa identidad primaria, su verdadero nombre, su verdadero origen, su verdadera filiación. El mensaje del documental es claro: la lucha de abuelas también forma parte de la batalla por cerrar la cesura entre identidades y cuerpos abierta por la dictadura.

Sin embargo, con la restitución nominal, con el

conocimiento de la verdadera familia y el verdadero nombre no concluye la búsqueda de la identidad para los nietos restituidos. Los testimonios dan cuenta de un segundo nivel de la identidad: la identidad como una elaboración subjetiva, como una construcción personal, como un recorrido abierto en el que se encuentran el pasado (o, en el caso de los nietos recuperados, los pasados: el vivido con la familia apropiadora y el negado con la familia biológica), el presente y el futuro.

Los testimonios muestran la diversidad de situaciones de apropiación y restitución, que configuran experiencias disímiles frente a una serie de interrogantes. ¿Qué sobrevive de la identidad falsa (o falseada), de la identidad "apropiadora" en la configuración subjetiva de la identidad restituida? ¿Qué recuperan del pasado familiar negado por la apropiación, que ahora intentan reconstruir con las "piezas del rompecabezas" que encuentran en su camino? ¿Cuáles son las tensiones entre el pasado familiar ocluido por la apropiación, las experiencias de crianza con la familia apropiadora y el presente de revelaciones, de descubrimiento de las memorias de la familia biológica?

El documental nos muestra una enorme variedad de respuestas, tantas como sujetos implicados en estas experiencias. En algunos casos, se observa un rechazo total del pasado con la familia apropiadora y una reivindicación profunda de la memoria de los padres transmitida por la familia biológica. Otros, aunque también han asimilado positivamente el conocimiento de su origen, siguen manteniendo buenos vínculos con quienes los adoptaron de buena fe y los criaron, a quienes llaman su "familia del corazón". Y se dan también casos más extremos, como el de un joven que, al momento de la realización de la película, todavía no lograba procesar e incorporar esta verdad, rechazaba los acercamientos de la familia biológica y seguía llamando "padres" a sus apropiadores (vinculados con su secuestro). La complejidad que encierra esta situación es crudamente descripta por su hermana: "en las palabras de mi hermano siento a veces al asesino de mis viejos".

La verdad no es sencilla de procesar. No siempre se acepta

sin dificultades, no siempre se está dispuesto a asumirla. Sin embargo, todos los testimoniantes coinciden en algo: la voluntad de saber es un impulso vital irrefrenable. "Saber me cambió", dice enfática María Victoria. "No pude contener las ganas de saber la verdad" dice, en el mismo sentido, Gabriel.

La militancia del sentido

De alguna manera, las diferentes variantes de las búsquedas tramitadas en *Nietos* pueden enmarcarse dentro de lo que Gabriel Gatti ha identificado como las "narrativas del sentido". Esta categoría refiere a todos aquellos discursos (ficcional y no-ficcional) que aspiran a suturar el trauma ocasionado por la represión ilegal, re-ligar el espacio individual, familiar y social quebrado por la experiencia límite del terrorismo de Estado y darle un sentido a ese núcleo vacío que es el detenido-desaparecido. Estas narrativas se contrapondrían a las "narrativas de la ausencia", que no pretenden elaborar el trauma de la desaparición sino habitar esa ausencia, vivir y permanecer (incluso gozosamente) en la falta de sentido. El documental *Los rubios*, de Albertina Carri, o la novela *Los topes* de Félix Bruzzone (2008), podrían incluirse dentro de esta categoría (Gatti, 2011).

"Vieja, desdichada y previsible", en palabras de Gatti, la narrativa del sentido es sostenida por diferentes "militantes del sentido", entre los cuales Abuelas de Plaza de Mayo sería el ejemplo paradigmático, porque su búsqueda de los niños apropiados (los "desaparecidos vivos") es la única que puede revertir con algún grado de éxito (sin obviar las secuelas traumáticas, claro está) el legado trágico del terrorismo de Estado. Su "militancia del sentido" se extiende a otras iniciativas, como el Archivo Biográfico Familiar, el esfuerzo más sistemático para ayudar a los nietos restituidos en su "trabajo de memoria", en la búsqueda por recuperar el recuerdo de sus padres y madres.

La conceptualización desarrollada por Gatti resulta de utilidad para pensar el documental *Nietos*. Es que, en efecto, la

película produce, a través de sus búsquedas, múltiples narrativas del sentido. Las Abuelas como institución, presente desde el comienzo de la película, y cada una de las abuelas que testimonian, narran su militancia infatigable por localizar y restituir a sus nietos y nietas y cerrar así aunque sea una parte del vacío generado por la desaparición forzada. “¡Qué suerte que te pudiste quedar con un nieto!”, me dicen a veces (...) pero no es así, formamos una familia para tener a todos, no para tener un solo nieto”, señala una de las abuelas en su testimonio, mostrando su perseverancia por cubrir esa ausencia.

La película decide mostrar al “viaje de los nietos” también como una búsqueda de sentido. Aunque, como vimos, lo que prima es la diversidad de voces, con historias disímiles, la escena final es significativa de esta toma de postura del film. La cámara, siempre con cierta vocación que podríamos denominar etnográfica, como si se tratara de una “observación participante”, acompaña a Horacio al entierro de los restos de su padre, que acababan de ser identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense. En esta escena, la película cierra al menos una de las heridas abiertas por el terrorismo de Estado: las identidades robadas (la del padre desaparecido, la del nieto apropiado) se reunifican con sus respectivos cuerpos.

A modo de conclusión

Como hemos visto, el relato de *Nietos (identidad y memoria)* se modula entre diversos tiempos y diversas búsquedas. Las Abuelas transmiten el dolor de la pérdida, del duelo inacabado de sus hijos/as desaparecidos/as, pero también la alegría del reencuentro, ya consumado o anhelado, con sus nietos/as. Por su parte, los/as nietos/as restituidos/as recorren su propio viaje de descubrimiento, hacia una familia que siempre fue la suya pero apenas empiezan a conocer, hacia un pasado que deben reconstruir como un rompecabezas; hacia un presente y un futuro que se reconfiguran con la verdad como punto de partida.

Nietos asume un compromiso ético y una postura política frente a la causa de Abuelas de Plaza de Mayo. Sin embargo, su

dimensión instrumental, como dispositivo comunicacional para la lucha de la asociación, no hace mella en su calidad artística ni en su densidad reflexiva. Por el contrario, el documental permite poner en escena las ideas y sentimientos encontrados que experimentan los nietos y las nietas en esa búsqueda que se mueve entre los dos términos enmarcados por el paréntesis en el título del documental: la identidad y la memoria. Sus voces, introspectivas, reivindicativas, críticas, reflexivas, contradictorias -en cualquier caso, heterogéneas- muestran las marcas conflictivas del camino que han emprendido, el de la reconstrucción de su historia familiar, que conduce inexorablemente a la pregunta por la propia identidad. La respuesta, única en cada caso, se elabora en el complejo cruce de la autobiografía y las memorias, de la tarea de rehabilitación y la del duelo, del pasado personal vivido en el seno de una familia apropiadora y el pasado familiar negado e ignorado que emerge tras la restitución.

El documental no pretende, pues, imponer una verdad canónica, cerrar el sentido. Todo lo contrario: al recorrer la confluencia entre las búsquedas inacabadas de estas dos generaciones de sobrevivientes del terrorismo de Estado, *Nietos* es una apuesta por construir sentidos (múltiples) sobre el pasado, el presente y el porvenir en el vacío dejado por el horror.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2002), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer II*, Pre-textos, Valencia.

Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

Aprea, Gustavo (2008), *Cine y políticas en la Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.

- Blejman, M (2004) "Yo quería saber a quién me parezco". En *Página/12*, 20 de marzo de 2004. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-32982-2004-03-20.html>. Última consulta: 25 de septiembre de 2018.
- Bonaldi, Pablo (2006), "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria", en Elizabeth Jelin y Diego Sempol. (comps.), *El Pasado en el futuro: Los movimientos juveniles*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Cueto Rúa, Santiago (2011), *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra*, Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Crenzel, Emilio (2008), *La historia política del Nunca más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Da Silva Catela, Ludmila (2010), "Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas", en Ernesto Bohoslavsky, Marina Franco y Daniel Lvovich (Comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- De Vecchi Gerli, María (2010), "¿Y vos, sabés quién sos?" *La identidad asociada a la apropiación ilegal de niños en la última dictadura militar argentina como tema público en Buenos Aires*. Tesis de Maestría. México, Instituto Mora.
- Diz, María Luisa (2016), *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de identidad*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- España, Claudio (comp.) (1994), *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Franco, Marina y Feld, Claudia (dirs.) (2015), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Gatti, Gabriel (2011), *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Prometeo, Buenos Aires.
- Halbwachs, Maurice (2004 [1925]), *Los marcos sociales de la*

memoria, Anthropos: Barcelona.

Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Kordon, Diana y Edelman, Lucila (2007), *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*, Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

La Madrid, Mara y Gelman, Juan (1997), *Ni El Flaco Perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Planeta, Buenos Aires.

Lvovich, Daniel y Bisquert, Jorgelina (2008), *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.

Ortega, María Luisa (2010), "Encrucijadas en el documental contemporáneo", en *Cine Documental*, N° 1, Buenos Aires.

Disponible en:

http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html

Pittaluga, Roberto y Oberti, Alejandra (2006), *Memorias en montaje*. El cielo por asalto, Buenos Aires.

Pollak, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Al Margen: La Plata.

Raggio, Sandra (2006), "En torno a la Noche de los lápices. La batalla por los relatos", en *Revista Puentes*, Año 6, N° 18, La Plata, Octubre de 2006. 32- 35.

Rancière, Jacques (2007), *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago de Chile.

Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

Villalta, Carla (2012), *Entregas y secuestros. El rol del Estado en la apropiación de niños*, Editorial del Puerto, Buenos Aires.

Yerushalmi, Yosef (1989), "Reflexiones sobre el olvido", en AA.VV., *Usos del olvido*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Notas

¹ Benjamín Ávila es director, guionista, editor y productor de cine. Nació en 1972 en la Provincia de Buenos Aires. Su madre fue secuestrada en 1979, durante la última dictadura militar, y permanece desaparecida. Trabajó en la producción de diversos largometrajes. Como director, sus películas más importantes son el documental *Nietos (identidad y memoria)* y la ficción *Infancia Clandestina* (2011), en la que retoma muchos elementos autobiográficos para narrar, desde el punto de vista de un chico de 12 años, la historia de una familia montonera que vive en la clandestinidad tras regresar a la Argentina en el marco de la llamada "Contraofensiva Estratégica".

² Entre las películas estrenadas que abordan esta temática se encuentran los documentales *Botín de guerra* (David Blaustein, 1999); *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004), *¿Quién soy yo?* (Estela Bravo, 2007), *Victoria* (Adrián Jaime, 2008), *Chicha, esperanza y dolor* (Guillermo Kancepolsky y Rosa Teichmann, 2008), *Estela* (Silvia Di Florio y Walter Goobar, 2008), *Hermanos de sangre. La búsqueda continúa* (Fabián Vittola, 2008), *Verdades verdaderas* (Nicolás Gil Lavedra, 2011) y *La parte por el todo* (Andrés Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera y Roberto Persano, 2015). También se produjeron varios películas de ficción sobre la temática, entre ellas *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003), *Figli/Hijos* (Marco Bechis, 2005), *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007), *Adopción* (David Lipszyc, 2009), *El recuento de los daños* (Inés de Oliveira César, 2010), *Eva & Lola* (Sabrina Farji, 2010) y *Verdades verdaderas* (Nicolás Gil Lavedra, 2011).

³ En *Ni el flaco perdón de Dios*, de La Madrid y Gelman, la primera compilación de testimonios y "ficciones autobiográficas" de y sobre hijos, una historia narrada por Adriana Calvo marca la estructura primaria del relato canónico del "viaje del hijo". El relato cuenta la historia de una joven argentina criada en Francia que vuelve al país a reconstruir la historia de su padre, desaparecido por la dictadura. La chica es simbólica y materialmente una extranjera hasta que, en esa búsqueda, logra encontrar a su padre (tanto su historia personal como sus restos mortales). En ese encuentro y en ese duelo algo ha cambiado en ella: ha encontrado su verdadera identidad. Cfr. La Madrid y Gelman, 1997, p. 15.