



Artikel

Infancia y militancia en el cine latinoamericano de las generaciones segundas *Postales de Leningrado*, *El premio*, *Diário de uma busca*

Cecilia González (Université Bordeaux Montaigne)

HeLix 10 (2017), S. 169-192.

Abstract

This paper aims to study the cinematic reworking of 1960s and 70s revolutionary militancy in a corpus of early 21st century Latin American films (*El premio* (2011) by Paula Markovich, *Postales de Leningrado* (2007) by Mariana Rondón, and *Diário de uma busca* (2006) by Flavia Castro).

Our main objectives are: (1) to study the mechanisms of (re)constructing identities and genealogies typical of post memory generations; (2) to analyze the intersections and interferences between the familiar paradigm and the militant paradigm in these stories of the recent past; (3) to reflect on the construction of a generational narrating instance that articulates the private and the public in a statement that explores new forms of political films; (4) to think about bridges linking this film production with other narrative genres, like novel, visual arts, theater, and about the relations between militant commitment and figures of the past and of the present.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Infancia y militancia en el cine latinoamericano de las generaciones segundas

Postales de Leningrado, El premio, Diário de uma busca

Cecilia González (Université Bordeaux Montaigne)

Los años de emergencia, auge y derrota de la nueva Izquierda latinoamericana vienen suscitando desde mediados de los años noventa un vasto conjunto de novelas, muestras de arte, películas de ficción y documentales. Dentro de esta producción se recorta una serie de relatos elaborados desde la perspectiva de quienes no vivieron aquella experiencia como protagonistas, ya sea porque todavía no habían nacido o porque eran niños en aquellos años. El papel que han tenido estas intervenciones plásticas, literarias o cinematográficas de lo que se ha dado en llamar segunda generación¹ en la redefinición de los regímenes memoriales de la postdictadura ha sido ya abundantemente destacado desde diversos horizontes críticos y disciplinarios, sobre todo, aunque no exclusivamente, en el caso argentino, debido a la relativamente precoz producción de la generación de los hijos de desaparecidos y sobrevivientes que se inició en este país desde mediados de los años noventa y se prolongó a lo largo de las dos décadas que siguieron². Suele reconocerse a esta producción el haber contribuido a desarmar figuras de ejemplaridad y heroísmo, al interrogar la militancia desde ámbitos poco transitados como el de la afectividad y los vínculos familiares y personales. Por aquellos años comenzó a generalizarse en Argentina una narrativa memorial que repolitizaba la figura del desaparecido al recuperar una

¹ Diversos términos han sido acuñados para remitir a la perspectiva de las generaciones segundas. Como lo recuerda Marianne Hirsch: “The particular relation to a parental past described, evoked, and analyzed in these works has come to be seen as a ‘syndrome’ of belatedness or ‘post-ness’ and has been variously termed ‘absent memory’ (Fine 1988), ‘inherited memory’, ‘belated memory’, ‘prosthetic memory’ (Lury 1998, Landsberg 2004), ‘mémoire trouée’ (Raczynow 1994), ‘mémoire des cendres’ (Fresco 1984), ‘vicarious witnessing’ (Zeitlin 1998), ‘received history’ (Young 1997), and ‘postmemory’” (HIRSCH, “The Generation of post-memory”, 105). No entraremos aquí en un debate teórico sobre el alcance y la pertinencia de estas nociones, tan solo cabe insistir en la importancia de la dimensión inter-generacional presente en los relatos de las generaciones segundas, de la afiliación familiar sobre otras formas de afiliación (política, nacional, de clase, de género, por ejemplo) y de la imaginación del pasado sobre la voluntad de reconstrucción o representación.

² Sobre la producción literaria y cinematográfica de la segunda generación en América Latina, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de AGUILAR, AMADO, LOGIE/ WILLEM, OBERTI/ PITTALUGA y ROS, mencionados en la bibliografía.

memoria de la dimensión militante, de la mayor parte de los desaparecidos y sobrevivientes del terror de Estado: estos dejan de ser percibidos exclusivamente en su calidad de víctimas de aquel cruento dispositivo represivo para adquirir, en el espacio público, un estatuto de militantes derrotados o “caídos”.³

Dentro de la producción de la generación de los hijos, sean o no hijos de desaparecidos, es decir a partir de un lugar de enunciación que comprende pero desborda la problemática de la elaboración del trauma y el procesamiento del duelo, es posible recortar un corpus más restringido: el de las infancias clandestinas que recuerdan e imaginan el lugar de los niños en casas, operativas o no, de los militantes en situación de clandestinidad. La narrativa cinematográfica las aborda abundantemente. Ya *Historias cotidianas (h)*, de Andrés Habegger (2001), adoptaba este punto de vista. Siguiéron otros documentales y ficciones: *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *Papá Iván* de María Inés Roqué (2004), *Encontrando a Victor* de Natalia Bruchstein (2004), *M*, de Nicolás Prividera (2007), *Infancia clandestina* de Benjamín Avila (2012) y *La guardería* de Virginia Croatto (2015). La producción novelística llegó más tarde que la cinematográfica, pero fue igualmente profusa. Entre sus principales títulos pueden mencionarse *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2011), *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez (2012) y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles (2013). Dos de las novelas de Laura Alcoba, *La casa de los conejos* (2008) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) –que presenta una forma singular de reescritura del testimonio, porque la narradora “testigo” era un bebé recién nacido–, *Una muchacha muy bella* de Julián López (2013), también forman parte de este corpus. Desde las artes plásticas, Lucila Quieto propone dos exposiciones en diálogo, *Arqueología de una ausencia* (1999-2001) y *Filiaciones* (2013) para recomponer tramas genealógicas gracias al collage fotográfico y a su experiencia de superposición de tiempos. Lola Arias estrena sus biodramas basados en las infancias vividas durante los años de plomo en *Mi vida después* (2009-2013).⁴

³ Cfr. CRENZEL, *La historia política del Nunca más* y FRANCO/ LEVIN, *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* para una visión de conjunto.

⁴ Sobre la producción de la generación de los hijos en una perspectiva comparada pueden consultarse los trabajos de ROS (2011) y de LOGIE/ WILLEM (2015), citados en la bibliografía. Sobre el caso argentino, cfr. GONZÁLEZ, *Figuras de la militancia*.

A pesar de su carácter no exhaustivo, esta enumeración permite hacerse una idea de la amplitud de esta producción cultural que se inicia en Argentina pero se extiende también a Chile y Uruguay. Beatriz Tadeo Fuica recuerda en tal sentido los documentales en primera persona producidos por representantes de la segunda generación en estos dos países: “De Chile podemos nombrar –precisa– documentales tales como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010); y de Uruguay, *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) y *DF: Destino Final* (Mateo Gutiérrez, 2008)”.⁵

La experiencia de la clandestinidad contada desde la perspectiva de los niños está presente también en un corpus latinoamericano más amplio que muestra la dimensión continental de esta producción emergente y permite poner en perspectiva los marcos nacionales locales. Para entender qué operaciones de reelaboración de un pasado reciente llevan a cabo estas narraciones y cómo trabajan los recortes de lo latinoamericano y lo nacional, de la afiliación política y la afiliación genealógica, del ámbito público y la esfera privada, este artículo toma como punto de partida tres películas estrenadas a finales de la primera década del 2000. *Postales de Leningrado* (2007), de Mariana Rondón, es un relato de rasgos autoficcionales que reelabora elementos de su infancia como hija de dos combatientes de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), brazo armado del Partido Comunista venezolano creado en 1962. *El premio* (2011), de Paula Markovitch –directora mexicana y argentina–, retoma, también bajo un formato autoficcional, un episodio de la infancia de la cineasta: la experiencia del exilio interior en San Clemente, una localidad balnearia de la provincia de Buenos Aires. El sistema de mediaciones que propone la película convierte a Paula Markovitch en Cecilia Edelstein y omite el nombre de la población costera donde madre e hija han encontrado refugio en el film. La tercera película del corpus es un documental subjetivo,⁶ *Diário de uma busca/ Lettres et révolutions* (2010), de la realizadora franco-brasileña Flávia Castro, en el que vuelve

⁵ TADEO FUICA, “Presencias y ausencias. Uruguay y los documentales de hijos (des)aparecidos”, s/p.

⁶ Sobre el giro subjetivo del documental latinoamericano, Valeria Valenzuela propone una reflexión que corresponde a la perspectiva adoptada por Flávia Castro en *Diário de uma busca*: “La subjetivación en el documental se manifiesta con el resurgimiento del autor, pero ahora desde un nuevo lugar. El autor se desplaza hacia el centro del relato, para elaborar un discurso desde la experiencia testimonial; experiencia que acontece tanto en relación a sus vivencias en el mundo histórico como en relación al proceso de realización del filme” (VALENZUELA, “Giro subjetivo”, s/p).

sobre las huellas del recorrido militante de sus padres, miembros del Partido Operario Comunista (POC), escisión del PC brasileño, fundado a finales de la década del sesenta-sesenta.

Estos tres films tienen en común el hecho de haber sido dirigidos por mujeres que se vuelven hacia el pasado para tejer una trama familiar rota por duelos, separaciones y exilios. El lugar de la relación madre-hija es central en ellos: el dispositivo de enunciación de la narradora construye un “nosotros” íntimo entre ambas en *Postales de Leningrado*; el vínculo madre-hija, sometido a la situación extrema de la clandestinidad, se explora con lucidez y crudeza en *El premio*; Flávia recurre al testimonio oral de su madre, Sandra Macedo, en *Diário de uma busca*. Pero esta también la acompaña durante el viaje a Chile en el que visitan la casa y el barrio donde vivieron.

A pesar de este marco común, estas tres miradas desde la infancia sobre situaciones de clandestinidad ligadas a la militancia de los sesenta y setenta presentan opciones estéticas particularmente diferenciadas, y se sitúan de manera igualmente dispar en el marco de las narrativas memoriales de sus respectivos países. La apuesta llevada a cabo por cada una de estas películas es indisociable de sus opciones estéticas y poéticas, que vamos a describir brevemente a continuación.

Postales de Leningrado. En la selva de los mitos nacionales

Postales de Leningrado fue filmada en 2005 y estrenada en 2007, en un momento en el que, dentro y fuera de Venezuela, se vivía un giro de oposición a las políticas neoliberales de los noventa que generó una activa relectura del proyecto político de la Nueva Izquierda revolucionaria latinoamericana de los años sesenta-sesenta y setenta y, en particular, una relectura a partir de la experiencia de los hijos de aquellos militantes y combatientes. Tal es el caso de Mariana Rondón, que no solo rememora libremente en la película la infancia de una hija de dos combatientes de las FALN, sino que filmó simultáneamente un documental, *Hijos de la guerrilla*, estrenado en Telesur en septiembre de 2007, en el que recogía testimonios de otros miembros de su generación y el suyo propio.

Las secciones documentales que abren y cierran *Postales de Leningrado* cumplen precisamente la función de enmarcar la historia personal y familiar narrada por la niña en una temporalidad histórica más amplia. “This is Caracas”, anuncia en el inicio de la película el locutor de un reportaje de archivo de los años sesenta-sesenta, narrado

enteramente en inglés, que muestra profusamente las imágenes de una Venezuela urbana y próspera ostentando los signos de su modernidad: rascacielos, coches americanos y jóvenes de aspecto hollywoodense que participan en el desfile del carnaval caraqueño. Se trata de otras postales, distintas de las que recibe Teo de Leningrado: son las postales de un paraíso en tecnicolor, en perpetua fiesta –“happiness invades minds and spirits” (1’29”)–, al que el país entero habría accedido gracias a la explotación de sus recursos naturales. El relato de la narradora empieza exactamente en ese punto: mostrando las fotos del álbum familiar, con niños disfrazados, comentando el Carnaval, pero su historia dará cuenta, por el contrario, de los conflictos que desmienten, en pleno contexto de guerra fría y efervescencias revolucionarias, la lisura del mito oficial.

Las secuencias que acompañan los créditos de cierre, por su parte, presentan el testimonio de dos viejos campesinos que recuerdan, ya en pleno siglo XXI, a aquellos jóvenes, bellos como “ángeles del cielo” (1h18’01”), a quienes vieron pasar en su juventud por la selva y el monte, y que nunca regresaron a pesar de que “iban ganando” (1h18’50”) su guerra contra el ejército. Contrapuesta al mito modernizador de los sesenta-sesenta, la memoria oral cuenta así otro relato, de ribetes míticos también, sobre el pasado reciente: en la Venezuela de comienzos del siglo XXI, la guerrilla de los sesenta-sesenta puede volverse nuevamente visible e integrarse en una historia nacional de oposición al imperialismo anclada en el pasado y retomada en el presente.

Enmarcada por estas dos secuencias documentales, la voz de una narradora niña cuenta la historia de sus padres, guerrilleros de las FALN, la suya propia, la de su primo Teo, que recibe postales de Leningrado de otra madre guerrillera en realidad ya desaparecida. A esta narradora se atribuye también la manipulación de las imágenes mismas que son dibujadas, coloreadas, animadas, escritas, en un gesto que reúne la mano de la niña y la de la directora. En los dos fotogramas que siguen puede percibirse este trabajo formal que instaura de manera humorística la pertenencia de la narradora al colectivo “guerrilleras”.



(5'01'')



(1h03'35'')

Si ya el discurso había instaurado un “nosotras” que no solamente engloba a la madre y a la hija sino también a las mujeres combatientes, el tratamiento de la imagen refuerza esta continuidad. Los anteojos dibujados funcionan a la vez en un plano paradigmático y sintagmático. En el plano paradigmático remiten a una moda de época, a la sofisticación de cierto tipo femenino presente en las películas y series de espionaje, retomadas paródicamente en la estética y la música de *Postales de Leningrado*. La mujer de los anteojos camufla con ese disfraz su identidad de guerrillera, en el marco de un operativo.

Pero esos anteojos ya han aparecido antes en la película para hablar de las múltiples identidades y nombres (de guerra) que ha conocido la niña desde su nacimiento, como “el bebé de Maicao” o “el paquete” (5'01''). Gracias a esta repetición se establece, en un plano sintagmático, un vínculo entre la niña y la combatiente. El dibujo infantil acompaña a lo largo de la película el texto de la narración, pero establece, como lo hace aquí, relaciones entre secuencias en principio distantes entre sí. En el plano verbal, esta identidad “niña”/ “guerrillera” se verifica a través de la asunción de un “nosotros” intergeneracional, en el que los pequeños combatientes, por retomar el título de la novela de Raquel Robles, se incluyen, al menos en su discurso.

Este rasgo es recurrente en los relatos de infancias clandestinas: de hecho, aparece en la novela de Robles –“Yo sabía que estábamos en guerra”,⁷ declaran sus primeras

⁷ ROBLES, *Pequeños combatientes*, 11.

palabras—, en *La casa de los conejos* y *Los pasajeros del Anna C.*, de Laura Alcoba, en *Infancia clandestina*, de Benjamín Avila. Flávia Castro recuerda, en *Diário de uma busca*, que mientras otros chicos juegan a la maestra, su hermano y ella jugaban “a las reuniones”, en un departamento operativo de la ciudad de Buenos Aires en el que convivían niños, armas y combatientes. También en una de sus identidades falsas la protagonista de *Postales de Leningrado* ocultaba armas entre las mantas de su cochecito.

Aunque no dejan de recordar las situaciones extremas a las que los chicos estaban expuestos, estas secuencias apelan fundamentalmente al humor. Este recurso no se limita a yuxtaponer el trazo del dibujo infantil y el trazo de la cineasta que fabrica y modela sus imágenes: también retira al tratamiento de las figuras de los padres y de sus compañeros la solemnidad y la gravedad de la conmemoración épica. Algo semejante sucede con el uso del dibujo infantil en la novela, inspirada del blog *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez, de clara función autoirónica y distanciadora. En *Postales de Leningrado*, el alejamiento del tono solemne y la celebración épica, no llegan a poner en entredicho la ejemplaridad de esos padres militantes: la mirada y la voz infantil los asocian sistemáticamente a personajes de películas, los transforman literalmente en superhéroes o en superespías, de temible eficacia.

La distancia irónica se instaura, sin embargo, a través de la reelaboración paródica de géneros cinematográficos que imprimen el sello de una ficcionalidad generalizada a los componentes factuales del relato, incluida la tortura: el cuerpo torturado del padre, sometido al “submarino”, emerge invencible e incólume del agua gracias a un disfraz de hombre rana. La película de Mariana Rondón se caracteriza por este tipo de transiciones rápidas entre secuencias humorísticas, paródicas, incluso nostálgicas, y secuencias que ponen de manifiesto la extrema violencia de la situación. La yuxtaposición está en parte motivada por la propia perspectiva infantil, que elabora los datos de la realidad de manera fragmentaria, gracias a una ficcionalización de carácter lúdico, mientras el espectador, tanto como la directora adulta, sitúan los acontecimientos en un marco de una mayor gravedad.

También los programas televisivos, los noticieros, el material de propaganda de la doctrina de la seguridad nacional,⁸ la presentación de las secuencias guerrilleras del

⁸ Rondón afirma en una entrevista que la mayor parte de estas secuencias, pero no su totalidad, son imágenes de archivo (Cfr. EL CINESCOPIO, “Entrevista a Mariana Rondón”, s/p.).

monte como parte del rodaje de una película, subrayan el acceso siempre mediado a un pasado que se piensa como un gran archivo de imágenes, incluidas las imágenes privadas del álbum familiar.

Como en otras ficciones de las generaciones segundas, este archivo se exhibe permanentemente. Sin ir más lejos, *Diário de uma busca* comienza con una secuencia de varios minutos que muestra un montaje rápido de materiales de archivo, policiales y periodísticos: textos de prensa, fotos, documentos oficiales. Pero al mismo tiempo, la directora venezolana recurre a otro tipo de archivo: un repertorio de géneros como las películas y series de espionaje, de aventura o de guerra, o de procedimientos del cine de la época, como la división de la pantalla, el coloreado o las técnicas de punteado de la imagen. A pesar del artificio de la narradora niña, para la cual el tiempo de la diégesis se remonta a pocos años, desde su nacimiento hasta el momento final en que la niña se queda con su padre a esperar la salida de la madre de la cárcel, la película propone una distancia temporal mucho más amplia, al recordar al espectador del presente, los procedimientos, los géneros, la estética de un cine que cuenta ya varias décadas.



(58'55'')

Cabe destacar, para concluir, que desde el comienzo del film los destinos individuales de los padres de la niña se encuentran insertos en la vida de la comunidad.

Los niños en esta película son al menos dos, lo que extrae la narración de una dimensión exclusivamente íntima, por un lado, circunscripta a la relación de la niña con sus padres, y contribuye además a suscitar una lectura generacional de estas infancias marcadas por la clandestinidad, la cárcel o la muerte de los padres. Estos dos primos hacen por otra parte aparecer otra dimensión, intergeneracional, en la que el colectivo social integra a los padres y a los abuelos, pero se amplía también al pueblo de la familia de los niños. La familia directa está incluida en la comunidad, es cierto, pero no coincide totalmente con ella: el lazo social excede los lazos de sangre, lo que contribuye a reforzar

una reconstrucción del pasado venezolano reciente en el que lo público y lo privado están imbricados. En el pueblo de Teo, abuelos, tíos, vecinos, refugian a los clandestinos que están en el monte o que vienen de la ciudad, colaboran con sus estrategias de evasión, cobijan sus actividades clandestinas y crían a sus hijos.

De la misma manera que el pueblito campesino integra a sus hijos guerrilleros, la película propone alianzas máximas en el espacio de la gran ciudad, donde las mujeres guerrilleras aparecen formando parte de un colectivo mayor, las mujeres, que las protege. Todas ellas, incluida la presentadora de la publicidad de mayonesa en el programa de la moderna televisión caraqueña, participan en operativos guerrilleros contra un enemigo común relativamente difuso, identificado con el ejército. Estos operativos presentan un carácter particularmente incruento: aunque la presentadora lleve, de hecho, armas en el baúl, estas armas no llegan a tiempo, no pueden usarse, son inofensivas. Por falta de armas, las mujeres que atacan un *shopping* en pleno centro de la ciudad recurren a otro artificio de comedia ligera: soltar ratas que llevan en sus coloridos bolsos. La violencia política queda así sistemáticamente asociada a la violencia de Estado y el espinoso problema de la violencia insurreccional se omite en la película a través del recurso a una ficcionalidad generalizada, que transforma a los guerrilleros en actores de películas de género y a sus armas en inofensivos objetos de utilería.

En ambos espacios, el campo y la ciudad, el relato está enmarcado por las fiestas que ritman el calendario de la comunidad. Si la película empezaba con las imágenes de archivo del carnaval caraqueño, también en el pueblo el relato empieza con una celebración: es año nuevo y se carnea un cerdo, Pedro. La fiesta no está exenta de crueldad, lleva todavía inscripta la marca del rito y el sacrificio. Pedro es repartido entre las distintas familias, que van a preparar las piezas para el banquete comunitario. En la violencia cruda del carneo del animal –cuyo nombre a la vez humano y bíblico, lo sitúa precisamente fuera del plano de la animalidad pura– se insinúa otra víctima, la del gran banquete nacional: otro cuerpo crístico, el del guerrillero, y más precisamente el cuerpo torturado. El paralelismo entre la persecución del cerdo y la de los guerrilleros por parte del ejército, el isomorfismo entre las imágenes, anticipatorias, del cerdo carneado, y las imágenes del cuerpo torturado del padre de la narradora permiten avanzar en este sentido:



(6'12'')



(28'01'')

Dentro de este marco doblemente comunitario y nacional se insertan las relaciones intergeneracionales, que no se autonomizan, entonces de procesos políticos englobadores: bajo la forma de una fábula acorde con los géneros de la literatura infantil, ellos y nosotros, buenos y malos de película o novela, siguen enfrentándose. En tal sentido puede leerse el diálogo final de la narradora con su padre como un combate que redefine cada vez los nombres de “ellos” y “nosotros” en una lucha que es siempre la misma y siempre diferente y que atraviesa las generaciones, como lo indica la presencia de *Bella chao* como banda musical de las últimas secuencias:

- Papá, ¿por qué mejor no nos quitamos todos los nombres? Así nadie puede preguntar por nosotros.
- Está bien. Ya no tenemos ningún nombre.
- Ahora ya van a pensar que no estamos. Pero nosotros sabemos que sí estamos (1h16'39’’).

Además de cumplir con esta función de transmisión y de vínculo entre generaciones de combatientes o de resistentes, el pasado imaginado propio de las generaciones segundas se presenta en esta película como una memoria visual de los géneros y procedimientos del cine y la televisión de los años sesenta-sesenta, de un banco de imágenes que estructuran el recuerdo, lo reemplazan a veces, se vuelven indistinguibles de él.

El premio, *una poética de la devastación*

El premio propone un acercamiento radicalmente distinto de la experiencia de la clandestinidad en la infancia. El relato está centrado en un conflicto que manifiesta la violencia del proceso dictatorial argentino y su impacto en la relación entre una madre, que vive escondida en una localidad del litoral marítimo argentino y su hija, Cecilia, de siete años. La centralidad de este conflicto es tal que da su nombre a la película: los militares organizan un concurso de redacciones sobre el ejército nacional en las escuelas. Cecilia escribe un primer texto, de denuncia, que la madre consigue recuperar *in extremis* de manos de la maestra. Como parte de su estrategia de supervivencia, la madre le pide que escriba otro texto, favorable al ejército esta vez. Pero esta redacción falsa gana el premio. Contenta por el reconocimiento de la maestra y los chicos de su grado, decide ir a recibirlo, lo que termina de agudizar el conflicto ya presente con la madre.

Filmada en México, donde la directora creció en el exilio y donde vive y trabaja, la película se caracteriza por el laconismo de sus diálogos y por la importancia que cobran el tratamiento del paisaje, la banda musical y los ruidos ambientales y la actuación misma. El anclaje referencial es mínimo también, solo se libra la información indispensable para la comprensión de las claves del conflicto: a diferencia de lo que sucede en *Postales de Leningrado* y en *Diario de una busca*, no se mencionan la afiliación política de los padres de la niña, la organización o el movimiento al que pertenecen, si se trata de militantes o de combatientes. Solo sabemos que se teme por la vida del padre, y que el ejército mató a una prima de la familia, Ernestina, lo que refuerza la pertenencia generacional de los padres de Cecilia. A diferencia de lo que podía verse en *Postales de Leningrado*, la película de Paula Markovitch evita la construcción de una fábula militante tanto como la enunciación generacional o colectiva, la construcción de un nosotros que asuma la transmisión de un relato del pasado para las generaciones futuras.

Estos procedimientos le confieren cierta dimensión universal al conflicto planteado por la película, dimensión que resulta del problema ético que tiene que enfrentar, precozmente, una niña pequeña. La violencia de la dictadura –que entra como el viento y el agua en la cabaña de la playa donde viven– amenaza con devastar también la relación entre la madre y la hija, con sumergirlas también en un plano subjetivo.

El cine de los hijos ha contribuido a desarmar la figura del guerrillero heroico, que subsumía otras formas de militancia radical y tensaba la reflexión hacia una oposición

rígida entre héroes y traidores. *El premio* se coloca en esta línea y, podría decirse, la acentúa: los personajes de la madre militante y de su hija están más cerca del agonismo trágico que de la ejemplaridad épica. La ambivalencia caracteriza al conjunto de los personajes, incluso a los chicos: la madre encarna la subjetividad militante, tenaz, infatigable en su lucha cotidiana contra unos elementos totalmente adversos (la inundación, el viento, el frío), pero es implacable con la niña. Cecilia cede a las sirenas de un reconocimiento culpable, porque acepta un premio basado en una mentira, de manos de quienes persiguen a su familia, en el momento en el que se teme por la vida del padre. La maestra ensalza al ejército y aplica su disciplina, pero salva a Cecilia y a su madre al devolverles la primera redacción.

A diferencia de *Postales de Leningrado* y *Diario de una busca*, ninguna voz asume aquí la narración. Y sin embargo, la evaluación y aun el comentario no están ausentes en *El premio*. Aparecen desplazados al tratamiento filmico del paisaje y de la banda sonora, tanto de la música, atonal, como de los ruidos ambientales del mar y del soplido del viento. Los personajes se mueven en un entorno hostil, siempre en un marco de extrema tensión y de peligro.

La primera secuencia de la película anuncia de entrada este recurso: un plano general permite ver a una niña en una playa inmensa, en un día gris y ventoso de invierno. La construcción del plano separa en dos partes casi equivalentes la arena y el gris de fondo del mar y el cielo. La niña ocupa el centro exacto de este paisaje desolado.



(0'13'')

A medida que la cámara se va acercando a ella, hasta llegar al primer plano, la presencia del mar se vuelve más y más importante hasta llegar a un plano de detalle de los pies: Cecilia está tratando, inútilmente, de patinar en la arena, con las zapatillas y los pantalones mojados.



(0'23'')

La misma inutilidad va a signar los intentos de la madre por evitar que el viento se cuele en la cabaña de la playa donde viven y llega a su punto culminante cuando el mar entre literalmente en la casa, inundando todo, llevándose las pocas cosas que tienen. Este tratamiento alegórico del ambiente se refuerza a través de la banda de sonido. La música atonal acentúa el carácter inquietante de las escenas, trabaja incluso en contrapunto con las imágenes, resignificando por ejemplo secuencias de juego y risas infantiles. El ruido constante del viento refuerza el eje semántico de la desolación que afecta el paisaje y la situación que viven los personajes.

A la ausencia de una voz que tome a cargo el relato se suma el extremo laconismo de los diálogos, lo que explica la preeminencia que se les da en la película a los lenguajes no verbales y, en particular, a los juegos de la protagonista. Los mismos inapropiados patines de la primera secuencia anuncian ya la importancia del juego infantil en la película. La literatura teórica suele distinguir diversos tipos de actividades lúdicas: los juegos de vértigo (correr, rodar, girar, hamacarse), los juegos de imitación (jugar a la maestra, a la guerra), los juegos de oposición (el ajedrez, el fútbol, la mancha), los juegos de azar, los juegos con el lenguaje (charadas, adivinanzas, trabalenguas).⁹ De todos ellos, la película privilegia claramente los primeros, los juegos que “marean” hasta llevar la situación lúdica a un extremo de tensión intolerable: los chicos ruedan por los médanos, se emborrachan, corren hasta quedarse sin aliento. Cecilia gira hasta marearse cerca del borde de una cornisa. La madre la rescata justo a tiempo. Del mismo modo que el tratamiento visual y sonoro del paisaje o la música, estos juegos dicen lo que ninguna voz narrativa viene a decir: la tensión y el riesgo permanente en el que viven los personajes.

También es a través de un tratamiento desplazado del juego como se manifiesta la tensión creciente entre madre e hija. Este enfrentamiento puede verse con claridad en dos secuencias. La primera es el momento en que la madre decide enterrar en la arena unos

⁹ Esta clasificación de los distintos tipos de juego está tomada de CAILLOIS, *Les jeux et les hommes*, 50-75.

libros comprometedores. La nena la imita, jugando a la mamá clandestina, y quiere enterrar su libro, uno de los pocos bienes que ha traído de su vida anterior.

- Ma, ¡mirá!
- ¿Qué?
- ¿Puedo enterrar mi libro?
- ¿Para qué?
- ¡Para jugar!
- ¡Dejate de joder! ¡Dejate de joder! (21’53’)

La tensión se supera a través del juego mismo, cuando Cecilia le propone a su mamá juegos verbales que la hacen reír: “las gaviotas gritan porque tienen miedo de caerse” (24’18’’) o, al despertar al día siguiente, con una sesión de cosquillas.

El segundo momento de tensión es el que se produce cuando Cecilia anuncia a su madre que ha decidido ir a buscar el premio. El juego se convierte en medio para provocar la reacción de la madre. Empieza mimando los aplausos sin fin que va a recibir (“Así me van a aplaudir”, 1h14’27’’) y se pone luego a mover un cajón de botellas, haciendo un ruido intolerable (1h16’47’’) hasta que el conflicto estalle.



(1h15’45’')

A pesar del carácter extremo de estas situaciones, no hay condena moral de los personajes. La dureza de la madre se entiende tanto como la necesidad de la niña de ser aceptada por la maestra y los chicos. Como en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, la relación madre-hija es ambivalente y en ambas se convoca una segunda y “buena” figura materna: Diana en la novela de Laura Alcoba,¹⁰ la maestra, en la película de Paula Markovitch.

Al mismo tiempo que el relato evita el maniqueísmo, presenta la dificultad de madre e hija con respecto a sus propias decisiones: los zapatos de la hija de la maestra le

¹⁰ Sobre la ambivalencia y la reversibilidad de estas figuras maternas de sustitución, cabe recordar la secuencia narrativa de *La casa de los conejos* en la que Diana y la niña van a cocinar juntas un conejo al que tienen que matar. Hablando sobre el parecido entre gatos y liebres, Diana le dice a la nena: “por lo menos acá vas a estar segura de que no te sirvieron tu gatito [...]. Lo matamos juntas. Tan pronto como dijo estas palabras, yo solté el conejo [...]”, recuerda la narradora (ALCOBA, *La casa de los conejos*, 78). Aunque mucho menos ambivalente que la maestra de *El premio*, esta secuencia sirve para introducir sutilmente la aparición de la violencia en el interior de las relaciones domésticas de la casa operativa.

duelen a Cecilia, que no entra en ellos. Designan metonímicamente el dolor de la niña que va finalmente a recibir el premio de manos de quienes persiguen a sus padres. La dureza de la madre se compensa a través de una extrema fragilidad en la que los roles del adulto y el niño se acercan e incluso, en algún momento, se invierten. Es el propio ejercicio de la supervivencia, la tenacidad, la capacidad para mantenerse en pie lo que designa, en todo caso, cierta forma de estoicismo cotidiano. En la película de Markovitch los personajes no son ni ejemplares ni abyectos. Sobreviven a una violencia política que penetra hasta las relaciones más íntimas.

Pero tal vez el signo más claro de la radicalidad del planteo de la directora aparezca en el final de la historia. Las secuencias posteriores a la entrega del premio presentan el momento de tensión más agudo entre madre e hija. Cecilia pide perdón, la madre lo acepta verbalmente, pero le niega un abrazo que la niña va a buscar finalmente en su perro. En este momento Cecilia ha dejado, por completo, de jugar: se sienta a llorar en el médano, en medio de un viento que levanta nubes de arena y aparece después simplemente de pie, sin hacer nada, delante de la casa (este es el fotograma, por otra parte, elegido para el afiche de la película). El montaje deja ver a continuación que una silueta se acerca caminando por la playa. Es el padre. Madre e hija corren a abrazarlo y la imagen se nubla antes de disolverse en el fundido de un final feliz. Feliz, ciertamente, pero que nada dice del estado de las relaciones entre Cecilia y su madre. Las heridas no se suturan imaginariamente en esta película. El espectador no asiste a una reconciliación o a una resolución interna al propio conflicto, que queda, por así decirlo, simplemente, en suspenso.

Las dos búsquedas de Flávia Castro

Diário de uma busca es, por su parte, una ficción documental que pone en escena, sirviéndose de una matriz narrativa más que frecuente en los relatos de las generaciones segundas, la investigación que Flávia Castro realiza sobre las circunstancias oscuras en las que murió su padre, Celso Castro, periodista, representante parlamentario y excombatiente del POC brasileño.¹¹ Esta investigación de un caso policial da lugar a otro

¹¹ El documental presenta al espectador las circunstancias de la muerte de Celso Castro y los desarrollos de la investigación policial que tuvo lugar luego. El periodista y antiguo militante brasileño fue encontrado muerto, aparentemente suicidado, durante un robo en Porto Alegre, en 1984. Según la policía, era uno de los dos asaltantes al departamento de un ciudadano de origen alemán y antiguo cónsul de Paraguay en Brasil

tipo de búsqueda, de carácter familiar y personal, sobre el pasado de los padres de Flávia y Joca, su hermano, y sobre los años en los que compartieron su vida de militantes revolucionarios en distintos países del Cono Sur. El documental está estructurado por el recorrido y el pasaje de Flávia por distintos espacios –Porto Alegre, Rio de Janeiro, Paris, Buenos Aires, Santiago de Chile– y por distintas lenguas: el portugués, el francés, el castellano. La película, de hecho, tiene dos versiones y dos títulos: *Diário de uma busca* y *Lettres et révolutions*.

El desdoblamiento rige no solamente el título o las versiones del documental sino la construcción de la propia trama: una primera investigación, cinematográfica, está destinada a elucidar un caso policial dudoso y a rehabilitar la memoria del padre; la segunda, intenta encontrar las claves de un pasado familiar y personal. Esta duplicación contribuye a aumentar el efecto de ficcionalización del documental y permite desplegar una importante dimensión metanarrativa presente en los diálogos de Flávia con su hermano sobre la construcción de la película. Induce también un desdoblamiento del estatuto de la narradora (directora-investigadora y testigo, investigadora e hija), y entre dos protagonistas: Celso Castro, muerto en un departamento de Rio de Janeiro, en 1984, y Flávia Castro, que lo busca y se busca, a través de la rememoración de la historia familiar y latinoamericana.

La primera investigación trae al documental una masa de materiales de archivo: archivos de prensa y archivos policiales, declaraciones de testigos: policías, periodistas, cuadros políticos. En sus entrevistas con la policía, Flávia no dice que es la hija de Celso Castro, lo que refuerza la construcción de una instancia autoral desdoblada.

Otro tipo de archivos son los que moviliza la investigación sobre el recorrido vital de los padres: el álbum familiar que sigue estando en Porto Alegre, en casa de los abuelos, el testimonio de la esposa, de los familiares, de los compañeros de militancia, el de los propios hijos, Flávia y Joca. “Durante mucho tiempo, cuando pensaba en mi padre – recuerda la narradora en el comienzo de la película– era su muerte lo que recordaba. Como si, por su enigma y su violencia, hubiera borrado su trayectoria, su historia, y la mía también, o por lo menos la que compartí con él” (4’1”). Este recorrido vital se va

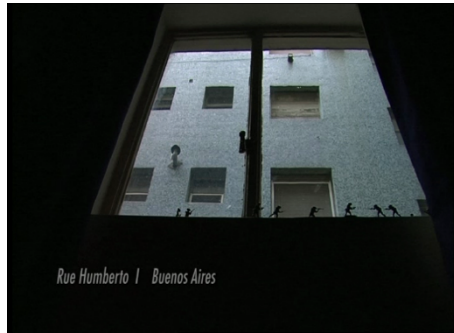
y partidario nazi. El padre de Flávia se habría suicidado, junto con su cómplice, después de matar al alemán, al ver que la policía los cercaba. Esta versión es desmentida, con apoyo de indicios y testimonios recogidos en el documental. No fueron suficientes para reabrir la causa.

convirtiendo en tema fundamental de la película, un recorrido que va desde el POC brasileño hasta el exilio europeo y venezolano, pasando por las escalas de Buenos Aires y Santiago de Chile, con su mujer y sus hijos, como militante de una revolución continental.

De las tres películas, efectivamente, es esta la que mejor contribuye a volver visible ese momento de construcción de un proyecto político latinoamericano, y la que mejor pone el acento, también, en la experiencia, compleja, de esas infancias itinerantes entre distintos países y distintas lenguas. De hecho, no solamente Celso y Sandra se instalan en Buenos Aires después del golpe de Estado de Chile, en 1973, sino que integran una célula de combatientes y participan en los operativos. Celso piensa seriamente en la posibilidad de enviar a los chicos a Cuba, a criarse junto con otros hijos de combatientes latinoamericanos. En su estadía en Santiago, se encuentra a su vez clandestinamente con milicianos cubanos. Los chicos recuerdan como un juego la sábana que separaba a su padre de sus visitantes durante estas entrevistas, destinada a que los compañeros de armas no pudieran reconocerse si caían.

La estadía de la familia en Buenos Aires es la etapa caracterizada con mayor dureza. La represión policial era intensa, el departamento donde vivían guardaba un armario lleno de armas. Sandra recuerda en la película el miedo que tenían de los operativos “pinza” realizados por el ejército. Los chicos no iban a la escuela y las imágenes –reales o ficticias– del departamento de la Calle Humberto Primo de Buenos Aires, donde pasaban el día encerrados, muestran apenas una ventana, filmada en contrapicado y a contraluz, en la que se percibe la pared de otro edificio enfrente, y en el marco, una fila de soldaditos, juguetes infantiles y metáfora de un juego de niños que había dejado de serlo.¹² La situación de encierro se muestra como una experiencia extrema. El fotograma que recoge el recuerdo del departamento muestra, por efecto de contraluz, un rectángulo negro que encierra un marco de ventana que recorta a su vez un rectángulo gris donde se ven otras ventanas rectangulares.

¹² Sobre el lugar central del juego en las ficciones y documentales de la segunda generación en Argentina, puede consultarse GONZÁLEZ, *Figuras de la militancia*, 300-315.



(21'05'')

La directora investigadora se vuelve, aquí, a su vez, testigo que recuerda su infancia clandestina en Buenos Aires:

Pasamos todo el tiempo en un departamento oscuro de un ambiente dividido por un armario. Entre dos reuniones reales, mi hermano y yo agarramos cada uno una libretita y jugamos “a las reuniones”. Nuestro vocabulario se enriquece con “ismos” de todo tipo: internacionalismo, leninismo, marxismo, foquismo. Otros chicos juegan a la maestra; nosotros conocemos mejor las reglas para el buen funcionamiento de las reuniones. Nos prestábamos al juego con ganas: “Te quedan cinco minutos, compañero” (21'00”, la traducción es nuestra).

Durante la estadía de la familia en Chile, bajo el gobierno de la Unidad Popular y hasta el golpe de Estado que los lleva a refugiarse en la embajada argentina, la vida había sido más llevadera. Los chicos iban a la escuela, tenían amigos, la niña aprende el castellano y quedan fotos para el álbum familiar.

La película de Flávia Castro puede pensarse como un intento por vincular esos espacios y lenguas gracias al viaje retrospectivo. Los retornos se filman: la familia está reunida en torno a la abuela en Porto Alegre, donde la abuela toca el piano y se muestran abundantemente las fotos del álbum familiar. Los hermanos se encuentran y hablan sobre Celso o sobre el rodaje. Flávia vuelve con su madre a la casa donde vivió durante su infancia en Santiago de Chile, conversa con los vecinos, visita la embajada de Argentina donde estuvo refugiada. El viaje en avión a Santiago se muestra.

Al mismo tiempo que el relato enlaza espacios y tiempos, las voces de los testigos se recogen, antes de que se pierdan en la muerte o el olvido: la de Celso revive a través de la lectura en voz alta que Joca realiza; el proyecto y la experiencia militante se recogen en la voz de la madre, la historia familiar pasa por la voz de la abuela, de las tías. El paso del tiempo vuelve el testimonio precario y aproximativo, y por su misma fragilidad, más valioso aún. La película aparece como un esfuerzo por rescatarlo. Aunque la estrategia narrativa difiere en uno y otro caso, el gesto de Flávia Castro es análogo al de Laura

Alcoba en *Los pasajeros del Anna C.* Sometidos al paso del tiempo, los recuerdos de los testigos se vuelven aproximativos, inseguros, o simplemente erróneos. “No sé qué nombre llevaba por entonces” –recuerda la narradora– “Mi madre ya no puede recordarlo, y suele suceder que mi padre no recuerde mucho más. Y sin embargo, desde hace algunos meses intento reconstruir este retazo de historia”.¹³ Los recuerdos de Sandra, madre de Flávia, también son confusos: le pide a su hija que complete o confirme ciertos datos, que ya han dejado de estar claros en su memoria.

A lo largo de la película, la investigación del caso policial se diluye, puede decirse incluso que fracasa, puesto que si logra poner en tela de juicio convincentemente la versión oficial de los hechos, no consigue en cambio dilucidar el misterio de la muerte del periodista militante en el departamento de un ex oficial alemán. La segunda búsqueda, en cambio, permite reunir tiempos y espacios separados entre sí, unificar la historia familiar y dejar una huella del proyecto juvenil de la generación de Sandra y Celso. Flávia Castro declaró que durante los muchos años que le llevó rodar este documental, iniciado en 2002, la preocupaba el hecho de estar filmando algo que no le interesara más que a ella. Ignoraba tal vez en aquel momento hasta qué punto otros miembros de su generación trabajaban, en el resto de América Latina, por reconstruir las piezas de esos años de infancia marcados por el proyecto revolucionario de los padres.

Conclusión

El análisis de estas tres películas permite confirmar algunos rasgos recurrentes en las narraciones memoriales de las generaciones segundas, dentro y fuera de América Latina: el predominio del paradigma familiar¹⁴ y del vínculo entre las generaciones, por empezar, constituye un eje a partir del cual interrogar el pasado reordenando, descomponiendo y recomponiendo –con diversos grados de distancia o auto-ironía– un álbum familiar. Este rasgo se verifica de manera extremadamente clara en *Postales de Leningrado* y *Diário de uma busca*, aunque su alcance no es el mismo. En efecto, gracias al marco enunciativo construido por la directora venezolana, la historia familiar de la niña se enlaza

¹³ ALCOBA, *Los pasajeros del Anna C.*, 11-12.

¹⁴ El predominio del paradigma familiar y la importancia del álbum familiar en las narraciones memoriales de las generaciones segundas ha sido destacado por diversos autores, entre los cuales se destaca el célebre trabajo de HIRSCH, *Family Frames*. Refiriéndose a un contexto latinoamericano, caben destacarse trabajos como *Lazos de familia* de AMADO/ DOMÍNGUEZ y “Subjetividad y esfera pública” de JELIN.

decididamente a la historia *nacional*. Dentro de ese relato se reubica la acción de las FALN de los sesenta-setenta. Si en los noventa cabe recordarlo, quebrando el silencio y sacando a los sobrevivientes de su “invisibilidad”, es porque ese combate no está terminado. Sus hijos están ahí para seguirlo, sellando un “nosotros” que atraviesa las generaciones.

No ocurre lo mismo en el documental de Flávia Castro, en el cual el relato genealógico permite reunir espacios, tiempos y lenguas heterogéneos. Esta empresa, que a primera vista no tiene una voluntad de intervención política y parece partir más bien de la necesidad de una elaboración del duelo de la muerte del padre, abre sin embargo un ángulo de visión renovado sobre las infancias clandestinas de los sesenta-setenta: su dimensión latinoamericana. La itinerancia de estos niños, marcada por las actividades militantes de los padres y por las experiencias de exilio interno y externo, es lo que Flávia Castro esboza en su relato, sumada a la necesidad retrospectiva de ordenar ese recorrido. Su película se suma, por otra parte, a la voluntad, manifiesta en el cine y en la novela de los hijos de militantes, desaparecidos o sobrevivientes, de explorar no solamente a las circunstancias que explican la muerte de los padres, sino los resortes de sus opciones vitales.¹⁵

Sin embargo, ni *Postales de Leningrado* ni *Diário de uma busca*, a pesar de los numerosos testimonios que esta última recoge, se centran en el propio proyecto político de los padres, sino más bien en la militancia o aun la clandestinidad como modo de vida. Las preguntas pasan mucho menos por los intensos debates ideológicos que suscitaban pasiones en los sesenta –y que parecen haberse vuelto ininteligibles para la generación siguiente– que por la experiencia vital del compromiso militante: la vida con los chicos, la vida con las parejas, la necesidad de huir, el miedo, el compañerismo, el exilio.

El premio, por su parte, elige una entrada totalmente desplazada con respecto a la vida en la clandestinidad. No estamos aquí frente al militante clandestino, sino al militante acechado. También en este contexto hay que adoptar nombres e identidades falsas, hay que simular lo que no se es, pero ningún colectivo exterior, más allá del estrictamente familiar (el padre, la prima Ernestina), es evocado: ni partido, ni organización, ni relato que sea posible legar a las generaciones venideras. El nosotros que despunta en la frase

¹⁵ Cfr. OBERTI/PITTALUGA, *Memorias en montaje* y AMADO, *La imagen justa*.

“nos están buscando” no llega a definir su extensión fuera del círculo familiar. El enemigo, identificado claramente con el ejército, sí tiene detrás de él una fábula mitificadora, un relato nacional que difunde a través de la escuela. La película, como la madre y la hija refugiadas en la cabaña de la playa, dice lo menos posible sobre el relato político revolucionario. La madre se define también por una fabricación de objetos que dejarían adivinar a la artista plástica, pero no se va más allá. A través de esta opción minimalista, *El premio* propone sin embargo una visión particularmente renovadora de las infancias clandestinas al poner en el centro del relato el problema ético, que reintroduce la cuestión de la ejemplaridad de los modelos épicos de la militancia. Propone un tratamiento del personaje de la madre que escapa a la construcción de figuras convencionales de heroísmo al resignificar uno de los rasgos fundamentales de la subjetividad militante, la dureza generada por las situaciones de clandestinidad (que vemos reaparecer en otros textos y películas del corpus como *La casa de los conejos* o *Infancia clandestina*).

Otro rasgo común en las narraciones memoriales de las generaciones segundas que emergen en el espacio público a partir de los años noventa es la dilución de la frontera entre lo documental y lo ficcional y la integración de material de archivo o de fotografías. Esta heterogeneidad semiótica y enunciativa es claramente perceptible en *Postales de Leningrado* y *Diario de una busca*. También se reconoce en estas películas, aunque con diferentes grados, la imbricación asumida entre autobiografía y autoficción.¹⁶ Este rasgo se inscribe por otra parte en las transformaciones que vienen produciéndose en las últimas décadas en las narraciones autobiográficas y, de modo particular, en las memorias de las catástrofes del siglo XX.

No es casual, en tal sentido, que Leonor Arfuch recuerde en su trabajo *Memoria y autobiografía*, el papel que en este tipo de derrotero tuvieron dos artistas paradigmáticos: W. G. Sebald, por un lado, y el artista plástico francés Christian Boltanski, por otro. El primero recoge en sus ficciones autobiográficas la memoria traumática de unos horrores que no ha experimentado pero que, no obstante, lo atraviesan enteramente. Boltanski, por su parte:

¹⁶ El término autoficción es objeto de debate desde que Serge Doubrovsky en su texto “Prière d’insérer”, ubicado en la contratapa de su libro *Fils*, lo acuñó en 1977. Entre los numerosos trabajos dedicados a la autoficción puede consultarse el ensayo de Vincent COLONNA, *L’autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*.

[...] ironiza sobre lo autobiográfico y la memoria en sus primeras obras [...] y luego trabaja visualmente el concepto de autoficción en una instalación que titula *Diez retratos fotográficos de Christian Boltanski 1946-1964*, que en realidad son fotografías de otros niños y jóvenes, y en *Los sainetes cómicos* (1974), donde, por el contrario, interviene fotografías propias con pintura y aparece caracterizado a la vez como padre, madre e hijo.¹⁷

Por esta razón nos parece pertinente acercar la producción literaria, artística o cinematográfica de la generación de los hijos de militantes sobrevivientes o desaparecidos en América Latina a las producciones de las generaciones segundas en otros contextos históricos, nacionales o continentales. Si nadie puede negar la especificidad de sus modos de intervención en los debates memoriales de sus propios países, es necesario también tomar en cuenta los rasgos que responden a caracteres transnacionales, a modos de circulación de matrices narrativas memoriales que merecen ser integrados en nuestros objetos de estudio para comprender más cabalmente la particularidad de este tipo de producciones culturales.

Para concluir, podemos recordar unas reflexiones de Jacques Rancière, quien pasa revista, al interrogarse sobre los modos en que el arte contó el breve siglo XX, a las diversas acepciones de la historia. Esta puede concebirse, y ha sido concebida según las épocas, explica el filósofo francés, como la constitución de una colección de ejemplos destinados a ser imitados, como la elaboración de fábulas significativas (*muthos* o narraciones), como afirmación de un destino, una orientación, necesaria y común, como entramado historizado de lo sensible.¹⁸

En su acercamiento a la historia latinoamericana reciente el cine de la generación de los hijos suele cruzar estos diversos sentidos y por eso puede hablarse, más allá de su voluntad de intervención en tal o cual debate público coyuntural, de un cine político. En primer lugar, y aun cuando sus producciones desarman, como en *El premio*, la ejemplaridad de algunas de sus figuras del heroísmo, recortan una época a la que juzga digna de memoria. Trabajando a partir de narraciones políticas y memoriales, como lo hacen *Postales de Leningrado* y *Diario de una busca*, toman por objeto fábulas significativas del pasado y miden sus distancias con la concepción de la Historia que fue propio de la narración política revolucionaria. Interrogando los resortes que movieron a

¹⁷ ARFUCH, *Memoria y autobiografía*, 44-45.

¹⁸ Cfr. RANCIÈRE, *Figuras de la historia*.

actuar a sus padres, a veces incomprensibles u opacos vistos desde el presente, señalan la historicidad de la subjetividad militante.

Bibliografía

Fuentes

- ALCOBA, LAURA: *La casa de los conejos*, Barcelona: Edhasa 2008.
 — *Los pasajeros del Anna C.*, Barcelona: Edhasa 2012.
 AVILA, BENJAMÍN: *Infancia clandestina*, Argentina, 2012.
 CASTRO, FLÁVIA: *Diário de uma busca/ Lettres et révolutions*, Brasil/ Francia, 2010.
 LÓPEZ, JULIÁN: *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires: Eterna Cadencia 2013.
 MARKOVITCH, PAULA: *El premio*, México, 2011.
 PÉREZ, MARIANA EVA: *Diario de una princesa montonera*, Buenos Aires: Capital intelectual 2012.
 ROBLES, RAQUEL: *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara 2013.
 RONDÓN, MARIANA: *Postales de Leningrado*, Venezuela, 2007.

Literatura crítica

- AGAMBEN, GIORGIO: *Enfance et histoire*, Paris: Payot 2002.
 AGUILAR, GONZALO: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos 2010.
 AMADO, ANA: *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue 2009.
 AMADO, ANA/ NORA DOMÍNGUEZ: *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós 2004.
 ARFUCH, LEONOR: *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires: FCE 2013.
 CAILLOIS, ROGER: *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard 1991.
 COLONNA, VINCENT: *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, 1989, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette, [<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (última consulta junio 2017)]
 CRENZEL, EMILIO: *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI 2008.
 EL CINESCOPIO: "Entrevista a Mariana Rondón", [<http://elcinescopio.blogspot.fr/2008/03/el-miedo-siempre-est-ah-ms-en-los-das.html> (última consulta en octubre de 2015)], s/p.
 FRANCO, MARINA/ FLORENCIA LEVÍN: *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós 2007.
 GONZÁLEZ, CECILIA: *Figuras de la militancia. Los 70 contados por el cine y la literatura argentinos del siglo XXI*, Tesis postdoctoral de Habilitación, Universidad de París 8, Noviembre de 2013 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01541853v1> (última consulta junio de 2017)].

- HIRSCH, MARIANNE: "The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29.1 (2008) [<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/103.short> (última consulta en noviembre de 2015)], s/p.
- *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard UP 1997.
- JELIN, ELISABETH: "Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión", *Política y sociedad* 48. 3, 2011, 555-569.
- LOGIE, ILSE/ BIEKE WILLEM: "Narrativas de la posmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada", *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales latinoamericanos* 5, 2015, [<http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html> (última consulta en septiembre de 2016)], s/p.
- MIRANDA, ANDRÉ: "No documentário 'Diário de uma busca', Flávia Castro aposta na memória para tratar da vida do militante Celso Afonso Castro", Entrevista a Flávia Castro, *O globo*, 23 de agosto de 2011, [<http://oglobo.globo.com/cultura/no-documentario-diario-de-uma-busca-Flavia-castro-aposta-na-memoria-para-tratar-da-vida-do-militante-celso-afonso-castro-2691539#ixzz4AdESE5px> (última consulta en noviembre de 2015)], s/p.
- OBERTI, ALEJANDRA/ ROBERTO PITTALUGA: *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires: El cielo por asalto 2006.
- RANCIÈRE, JACQUES: *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia 2012.
- ROS, ANA: *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*, New York: Palgrave Macmillan 2012.
- TADEO FUICA, BEATRIZ: "Presencias y ausencias. Uruguay y los documentales de hijos (des)aparecidos", *Cine documental* 15, Año 2015, [<http://revista.cinedocumental.com.ar/presencias-y-ausencias-uruguay-y-los-documentales-sobre-hijos-desaparecidos/> (última consulta en septiembre de 2016)], s/p.
- VALENZUELA, VALERIA: "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara", *La fuga*, [<http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439> (última consulta en mayo de 2016)], s/p.