

Apropiación-restitución: marcas subjetivas a través del cine

Lucía Amatriain

Resumen:

El plan sistemático de apropiación de hijos de personas víctimas de la desaparición forzada corresponde al accionar propio del terrorismo de Estado durante la última dictadura militar argentina. El autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” transgredió el orden de parentesco y el sistema filiatorio al desarticular la cadena generacional. La categoría de apropiación psicológica se adiciona al secuestro y desaparición de personas, ya que desde la usurpación de los lugares paternos y de las marcas que desde esa posición se transmiten, se aportaron las condiciones para estructurar un sujeto. El cine, entendido como vehículo de un real traumático inabordable y las herramientas teóricas que aporta el psicoanálisis respecto de la filiación del viviente, posibilitan la indagación del cambio de posicionamiento de las personas apropiadas y de la restitución de la identidad.

Abstract:

The systematic plan of child appropriation from victims of enforced disappearance corresponds to the actions of state terrorism during the last argentine dictatorship (1976-1983). In order to avoid the "transmission of subversion influence" the self-proclaimed "National Reorganization Process" transgressed the family relationship order and the filiatory system. The category of psychological appropriation is added to kidnapping and physical disappearance of children, since replacement and usurpation of paternal figures and the marks transmitted from that position, provided the conditions for structuring a subject. Cinema, understood as a vehicle of an unapproachable traumatic real and the theoretical tools that psychoanalysis provides with respect to the filiation of a person, make it possible to investigate the identity restitution.

El arte en la encrucijada de la filiación:

El presente trabajo parte de la visualización y el abordaje de dos películas: *El día que no nací* (Cossen, 2010) y *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001). Mediante el análisis cualitativo de ambos escenarios, se propicia la indagación de aquellas marcas

subjetivas que dan cuenta de la vulneración de la identidad en los casos de apropiación de hijos de personas víctimas de la desaparición forzada durante el terrorismo de Estado en la última dictadura argentina. A partir del estudio de las singularidades plasmadas en los films mencionados, se realizará una lectura sobre el cambio de posicionamiento de las mismas.

La narrativa cinematográfica posibilita desplegar las coordenadas que se presentan en una situación e indagar cuáles son los efectos subjetivos que se manifiestan. En este sentido, se entiende al cine como una vía de acceso al campo de la subjetividad que con sus recursos invita a pensar y complejizar una situación. Por otro lado, a través del artificio ficcional y con la potencia de elaborar un trauma histórico que insiste en el entramado social, el séptimo arte se presenta como pasador de un real impensable, inimaginable, como mediador entre lo real y lo simbólico, en el esfuerzo de capturar en imágenes lo imposible de representarse (Laso y Michel Fariña, 2019).

Las películas seleccionadas exponen cómo irrumpen en las protagonistas el recuerdo de una canción y cuáles son los efectos que produce en relación al desarrollo de sus respectivas identidades. Se iniciará el análisis a partir de un aporte de Heidegger acerca de la obra de arte ya que lo que revelan estas narrativas es el valor de una canción como huella imposible de borrar. ¿Qué obra en estas canciones? ¿Qué tienen para ofrecer? ¿Qué conlleva su aparición?

Las canciones surgen en ambas películas como elementos novedosos que exigen ser escuchados y que se imponen incluso más allá de la voluntad de la persona que ha sido apropiada. Se trata de pensar cómo el recuerdo de una canción produce distintos efectos subjetivos y qué es lo que descansa en cada obra musical. Por otro lado, será relevante detenerse en la impresión de extrañamiento que emerge como retorno ominoso en las protagonistas ante el recuerdo de las melodías y en el lugar que ocupa este impacto en el proceso hacia la restitución de la identidad.

Aletheia y des-ocultamiento del ser:

En *El origen de la obra de arte* (Heidegger, 1935), Heidegger analiza la fuente de la esencia de la obra de arte. En primer lugar, sostiene que todas las obras poseen índole de cosa y que lo que diferencia a la “mera cosa” de la obra de arte es su carácter

añadido, es decir que esta última lleva consigo algo. Sostiene que para dar con la esencia de la cosa no se deberá apuntar a la descripción o explicación de la misma, como tampoco a la observación de su uso, sino al arte en tanto este introduce algo que traspasa lo representado.

Para introducir la idea, el autor presenta un famoso cuadro de Van Gogh. Esta obra que representa las botas de un campesino conlleva “*en la oscura boca del gastado interior del zapato*” la fatiga de los pasos del campesino, “*la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo*”. Heidegger señala que ha sido la obra de arte la que ha permitido develar lo que es de verdad un zapato y se pregunta por qué y qué es lo que obra dentro de la obra.

“*El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza*”, el autor alemán refiere que este ente sale a la luz en el des-ocultamiento de su ser y señala que esto ha sido llamado por los griegos *aletheia*. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente, ésta permite atisbar lo que es y cómo es. En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente, el “acontecimiento de verdad”, Heidegger pone en cuestión qué será la verdad misma para que a veces acontezca como arte y cómo es que ocurre en tanto que des-ocultamiento.

El término *aletheia*, *a* (sin) *letheia* (ocultar), traducido del griego como verdad, enuncia aquello que es evidente y hace referencia al des-ocultamiento del ser. Más que expresar algo novedoso, la obra de arte posibilitaría el recuerdo, el develamiento de aquello verdadero que ha sido olvidado y que permanece a la espera.

Numerosos escritos abordan diversas problemáticas a partir del arte, incluso aquellos sobre la filiación falsificada y la restitución de la identidad en los casos de apropiación. En esta ocasión, el arte concierne tanto desde el cine, que porta las viñetas a analizar, como desde las canciones que surgen en el mismo. El arte es un medio imprescindible para acceder a la complejidad del problema y la encrucijada de la filiación se constituye en un inesperado analizador de las relaciones contemporáneas entre ciencia y arte (Michel Fariña, 2008).

Los pasos -no- perdidos y la ruedita de la fortuna:

Los pasos perdidos es un film argentino-español que narra la historia de Mónica Erigaray, una maestra jardinera de veintidós años que vive en una pequeña ciudad de España a orillas del Mediterráneo, adonde llegó cuando era muy pequeña. Inspirada en la historia de Juan Gelman, se centra en la vivencia de la joven ante la llegada de un conocido escritor argentino, Bruno Leardi, que la reclama como su nieta biológica, hija de su hijo y nuera, desaparecidos durante la última dictadura argentina.

Desde un principio el espectador asiste a las diversas situaciones en las que la protagonista percibe detalles que ponen en cuestión su filiación y ante los cuales no se interpela. En una escena, se observa a los apropiadores discutir en su habitación acerca de las noticias que comunican las declaraciones de Bruno Leardi, al mismo tiempo Mónica se molesta por los ruidos y en lugar de intentar oír de qué trata la discusión, se coloca unos auriculares para escuchar música y se duerme.

Al comienzo del film, suena una canción infantil recitada por la madre biológica de la protagonista que dice “*Quién dirá que es sólo una, esa ruedita de la fortuna*”. El significante “ruedita de la fortuna”, como aquello que propicia el azar, acerca al espectador algo que excede lo calculado. En otra escena, el padre apropiador le pide a Mónica que cante la canción que tanto les gustaba cuando ella era pequeña, ella dice que no la recuerda y luego tararea la melodía de la fortuna, aquella que hizo mella en su cuerpo pero él no tarda en corregirla y cantan juntos la “Marcha a la bandera”. Si bien en ese momento Mónica tapona rápidamente el recuerdo de esa melodía, esto la commueve y a continuación puede observarse cómo comienza a operar en ella un cambio de posicionamiento.

El título de la película hace referencia al Salón de los Pasos Perdidos que se encuentra en la antesala de la Cámara de Diputados del Congreso Nacional y en otros Palacios y edificios gubernamentales de diferentes ciudades del mundo. Existen diversas consideraciones acerca del nombre del salón, una de ellas refiere a que cuando los legisladores pasaban por allí mientras repasaban sus discursos, iban y venían, y sus pasos, como a veces también sus ideas, se perdían en la mullida alfombra. Sin embargo, el nombre original se remonta al reinado de Luis XVIII en Francia donde la expresión

“pas-perdus” designaba a los representantes que no habían perdido, aquellos que renovaban sus bancas y, en consecuencia, volvían a cámara.

En francés, “pas” es a la vez “paso” y patícula negativa, como en “pas tout” (no todo). En este caso, la acepción correcta es la negación y refiere a la sala de aquellos que no perdieron. Los pasos -no- perdidos son aquellas marcas subjetivas que acompañaron a la protagonista a lo largo de su vida y que posibilitaron el develamiento de lo oculto y el armado de su propia versión.

La canción que habita en mí:

El día que no nací es una co-producción argentina-alemana cuyo título original es *Das lied in mir* y si bien una traducción más próxima sería *La canción que me habita* o *La canción que habita en mí*, se propuso aquel nombre probablemente a fines comerciales. Este film presenta la historia de María Falkenmayer, una joven deportista alemana que decide viajar a Chile para participar en una competencia de natación. A la espera de su vuelo en una escala en Buenos Aires, María escucha a una mujer cantarle a su hija la conocida canción de cuna *Arrorró mi niño*.

La escena exhibe lo contingente de la escucha ya que además del complejo entramado de situaciones que se presentaban en ese momento, la protagonista se encontraba escuchando música con auriculares y recién a partir de la pregunta “¿Trasborda?” de un encargado del aeropuerto, se los quita y se detiene en la canción: “*Arrorró mi niño, arrorró mi sol, arrorró pedazo de mi corazón. Este niño lindo se quiere dormir y el pícaro sueño no quiere venir*”. Mientras María escucha, observa un cartel publicitario *Buenos Aires is waiting for you*. Algo de esa melodía le resulta familiar y a medida que transcurre, comienza a cantarla.

El efecto que se produce en este re-conocimiento es de una gran commoción ya que la protagonista evidencia que porta un saber que desconoce, en un idioma que no habla. Esta sensación de extrañeza se manifiesta en María como una fractura constitutiva de su intimidad (Miller, 2010). Lacan introduce el término extimidad para referirse a aquello que está más próximo, que es lo más interior sin dejar de ser exterior. Esta formulación paradójica sostiene que lo éxtimo es lo más íntimo, entendido como lo profundamente interior ligado a la esencia (Epsztein, 2013).

En la escena siguiente, se observa a María atravesar una angustia desmedida que concluye en la pérdida del vuelo hacia Chile. Por este motivo decide quedarse en Buenos Aires e iniciar la búsqueda de su identidad. Algo habitaba en María, algo que se expresa más allá de la melodía, la canción de cuna la despierta develando una verdad que se impone y abre camino para que un cambio de posición subjetiva pueda advenir.

A modo de conclusión:

Para concluir, es interesante señalar que la palabra *aletheia* se emparenta con *lateo* y que de allí proviene la palabra latente. Lo verdadero se presenta en ambas películas como la acción de develar aquello oculto, de hacer patente lo latente. También *letheia* se acerca a *lethe* (olvido) que da nombre a un río mitológico, el Leteo -beber de sus aguas provocaba un olvido completo-, de tal modo que la verdad constituiría aquello olvidado y conocerla no sería más que recordarla.

El azar y la contingencia se expresan a través del arte que pone en jaque lo calculado del ocultamiento. Las canciones marcan un punto de no retorno que posibilita a las protagonistas enfrentar el develamiento de lo oculto y la recuperación de su identidad y del orden legal de parentesco. El encuentro con la verdad es el comienzo de un recorrido que será singular y que implicará cuestionarse aquellas marcas que se imprimieron en su historia.

Referencias:

- Epsztein S. (2013) Extimidad y oposición del analista. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigación en psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-054/700>
- Heidegger M., (1935) El origen de la obra de arte del libro Arte y Poesía. Fondo de Cultura Económica, México.
- Laso, E. y Michel Fariña, J. J. (2019) El cine como pasador de lo real.

MÓDULO MULTIMEDIA

Apropiación-restitución y derecho a la identidad a través del cine

<https://www.elicayderechoshumanos.org/restitucion>

Journal Ética y Cine. Recuperado de: <http://journal.elicaycine.org/El-cine-como-pasador-de-lo-real>

Michel Fariña, J. J. (2008) Apropiación y restitución: La filiación como pregunta epistemológica y como acto creador. Volumen 4 / Número 1 de Aesthethika. Recuperado de: <http://www.aesthethika.org/Apropiacion-y-restitucion>

Miller J. A. (2010) Extimidad. Buenos Aires: Paidós.