



CI NE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 21



II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

DEL GUION A LA NOVELA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA DE LOS HIJOS EN *KAMCHATKA*

María Soledad Paz-Mackay
St. Francis Xavier University, Canadá

Diana Pifano
Dalhousie University, Canadá

Resumen: el filme *Kamchatka* (Piñeyro, 2002) aborda la memoria de la última dictadura militar argentina desde la mirada infantil. La novela del mismo título (Figueras, originalmente publicada en 2003), presenta un interesante caso de análisis pues fue escrita a partir del guion. La diferencia esencial entre ambas es el punto de vista de la narración. Mientras que el filme representa el recuerdo de un niño que acompañó a su familia en el paso a la clandestinidad, la novela introduce uno de los primeros ejemplos del hijo de desaparecidos como figura literaria al ser narrada por el mismo personaje, quien ya adulto se refiere a los eventos de su infancia después de treinta años.

Palabras clave: memoria, identidad, hijos de desaparecidos, última dictadura militar argentina, novela, cine

El devenir familiar a lo largo de los siglos ha demostrado estar más cerca de las diferencias que de las coincidencias, más próximo a los antagonismos que a los acuerdos incondicionales. Antes que una afinidad sentimental plena, suele ser la violencia el signo de la perpetuación de los linajes y las sucesiones.

Amado y Domínguez (2004, p. 20).

Desde el retorno a la democracia en 1983, los estragos causados por la última dictadura militar argentina han sido un tema central en la producción cultural del país. La fluidez y vigencia del diálogo, a lo largo de tres décadas, indudablemente están ligadas a los esfuerzos de las organizaciones que defienden los derechos humanos y aún continúan luchando por la verdad y la justicia. Sin embargo, el año 2003 marcó

un cambio en la forma de acercarse al diálogo con el pasado cuando el recién elegido presidente de Argentina Néstor Kirchner le dio un nuevo ímpetu al movimiento al anunciar su política sobre derechos humanos¹. Gracias a esta nueva agenda política se derogaron las leyes conocidas como «Punto Final» y «Obediencia Debida» que habían protegido a aquellos involucrados directamente en los delitos cometidos durante el régimen². Este nuevo ambiente sociopolítico alentó a una generación de artistas que habían sufrido en carne propia la tragedia de la detención-desaparición de un ser querido, y surgió una nueva figura en la literatura y el cine argentinos, el «hijo(a) de desaparecidos», que desde entonces resalta en la producción cultural por sus particulares rasgos. Hoy en día, el corpus producido por escritores y cineastas que buscan su identidad rastreando las huellas de su familia ha aumentado considerablemente. Asimismo, también es notoria la producción de autores que, sin haber vivido la experiencia, desarrollan tramas en las que un personaje central es hijo de desaparecidos. Es importante señalar que todas estas obras negocian la ausencia física y emotiva de padres y hermanos, y plantean nuevas interpretaciones de esa experiencia marcadas por la distancia temporal y emocional con la dictadura, lo que rompe con el modelo previo centrado en el afán de denunciar los horrores del régimen³. Por el contrario, estas nuevas producciones se ubican a medio camino entre la historiografía, la defensa de los derechos humanos, el testimonio y la ficción.

Entre las producciones emblemáticas, que representan el inicio de ese cambio y nutren una larga lista de obras posteriores, destaca *Kamchatka* en su versión fílmica y literaria producidas en los años 2002 y 2003 respectivamente, justamente cuando el presidente Kirchner anunciaba las nuevas políticas sobre derechos humanos. El filme fue dirigido por Marcelo Piñeyro quien participó, junto a Marcelo Figueras, en la escritura del guion. Poco después el guionista Figueras escribió la novela. Tanto la novela

¹ El proceso a favor de los derechos humanos iniciado por el presidente Néstor Kirchner incluyó la búsqueda de «Memoria, Verdad y Justicia» como políticas de Estado en relación con los crímenes cometidos durante la última dictadura.

² Durante la presidencia de Raúl Alfonsín, se dictó la ley de Punto Final (1986), con la que se establecía una fecha de prescripción para la apertura de las causas por represión ilegal. Como consecuencia de esta ley, se produjo el levantamiento militar de la Semana Santa de 1987, lo que precipitó la sanción de la ley de Obediencia Debida (1987), por medio de la cual se estableció que los oficiales y suboficiales de menor rango actuaron cumpliendo órdenes y, consecuentemente, no podían ser perseguidos ni sometidos a juicio por los delitos cometidos en el «cumplimiento» de sus funciones. Ambas leyes tuvieron un gran impacto social en los comienzos de la posdictadura porque impidieron la iniciación de nuevos juicios y, además, desestimaron la responsabilidad penal de los militares de rangos menores.

³ Esta tendencia a alejarse del modelo previo centrado en el testimonio y la denuncia se observa tanto en la literatura como en el cine. Rita de Grandis señala que, por su parte, el filme también se desliga del modelo previo del «Nuevo Cine Latinoamericano: «una tradición orientada hacia la crítica de las estructuras de poder establecidas, en cuanto a lo político, sexual, racial o de género» (2011, p. 251, mi traducción).

como la versión cinematográfica de *Kamchatka*⁴ —que tuvieron una amplia difusión, dentro y fuera de Argentina— anticipan, y dan inicio, a esta nueva manera de tratar el tema al proponer el protagonismo del hijo y su punto de vista. En este artículo buscamos indagar, en ambas producciones, la formación de la mirada del hijo de padres militantes en el filme, y la recuperación de la memoria de los eventos políticos que llevaron a la desaparición de sus padres, en la novela. Al considerar el contexto de producción de *Kamchatka*, destacan como sus coetáneas *Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán (2002), y *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (2002), novelas protagonizadas por hijos que exploran el pasado. Posteriores a *Kamchatka*, *La casa operativa*, de Cristina Feijoó (2006); *Presagio*, de Susana Cella (2007); *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2007); *76 y Los topos*, de Félix Bruzzone (2008); y *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez (2013), indagan en el pasado desde perspectivas similares. En el ámbito cinematográfico, el referente principal es el filme *Los rubios*⁵, de Albertina Carri (2003), celebrado no solo por la manera innovadora en que presenta a las víctimas de la violencia de Estado, sino también por su creatividad⁶. Por su parte, *(H) Historias cotidianas*⁷, de Andrés Habegger (2001); *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschstein (2005); *Papá Iván*⁸, de María Inés Roqué (2006); *M*⁹, de Nicolás Prividera (2007); e *Infancia clandestina*¹⁰ (2011), de Benjamín Ávila, son otros filmes que tratan el tema. El punto común de estas obras es que se centran en la pérdida catastrófica sufrida a causa de la detención-desaparición de los padres que marcó a todas las generaciones posteriores de la posdictadura¹¹. Sus temas centrales son la (re)construcción de la identidad,

⁴ *Kamchatka*. Guion Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras. Dir. Marcelo Piñeyro. Act. Ricardo Darín, Cecilia Roth, Tomás Fonzi, Matías del Pozo, Milton de la Canal, 2002. Película.

⁵ *Los rubios (The Blonds)*. Guion de Albertina Carri y Alan Pauls. Dir. Albertina Carri. Act. Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jessica Suarez y Marcelo Zanelli, 2003. Película.

⁶ Beatriz Sarlo discute *Los rubios* en su libro *Tiempo presente* (2001), Martín Kohan lo hace en su artículo «La apariencia celebrada» (2004) y Gonzalo Aguilar, en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2010). Para una discusión sobre el rol del filme en el diálogo social el histórico en que se inserta, refiérase al artículo de Gabriela Nouzeilles (2005).

⁷ *H) Historias cotidianas*. Guion de Lucía Puenzo y Andrés Habegger. Dir. Andrés Habegger. Act. Juan Pablo Bermúdez, María José Méndez, 2001. Película.

⁸ *Papá Iván*. Guion de María Inés Roqué. Dir. María Inés Roqué, 2004. Documental.

⁹ *M*. Guion de Nicolás Prividera. Dir. Nicolás Prividera. Act. Guido Prividera, Nicolás Prividera, 2007. Película.

¹⁰ *Infancia clandestina*. Guion de Benjamín Ávila, Marcelo Müller y José Luis Nacci. Dir. Benjamín Ávila. Act. Natalia Oreiro, César Troncoso, Cristina Banegas, Ernesto Alterio, 2011. Película.

¹¹ El concepto de catástrofe en el marco de la detención-desaparición se debe atribuir a Gabriel Gatti, quien lo ha desarrollado en una serie de textos. El más exhaustivo de ellos es *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (2001).

lo cual cobra un sentido mayor en el marco de relatos sobre la vida clandestina como *Kamchatka*; también la memoria, que se trata de manera diferente en las dos versiones que estudiaremos; y las representaciones de la pérdida.

Entre estas obras, *Kamchatka* se destaca porque es una ficción, que se apoya en las vivencias de ambos escritores: Marcelo Figueras comparte un vínculo generacional con el protagonista, y Marcelo Piñeyro, que estudiaba cine en marzo de 1976, se exilió en Brasil durante la dictadura (Tal, 2005, p. 141). Otra singularidad es que la escritura de esta obra parte del guion, pues la novela se escribió después del filme, y se publicó recién a un año del estreno cinematográfico¹². Así, por operar en dos medios, *Kamchatka* se presta a una reflexión sobre el proceso de escritura, en especial dentro de su entorno de producción, y como obra que marca la evolución del diálogo sobre la dictadura militar y la figura del personaje del hijo de desaparecidos. En particular, analizaremos la perspectiva narrativa representada por esos personajes «niños», y el recuerdo de esos años de temor y posterior ausencia, que son parte esencial de sus pasados, pero también de su presente. Asimismo, abordaremos las diferencias más importantes presentadas en ambos textos, y sus efectos sobre la construcción de la memoria considerando que, mientras que el filme narra la historia desde la perspectiva de un niño de 12 años, la novela muestra el proceso de rememoración de un narrador-protagonista que ya es adulto, a partir de los mismos eventos traumáticos. Estas narraciones se alejan del relato del terror impuesto durante la dictadura para centrarse en la intimidad de la vida clandestina de esta familia. Son a la vez narraciones sobre la unidad familiar y la pérdida sufrida por ellos: sus nombres, sus amigos, la escuela, el trabajo.

Antes de comenzar el análisis, es importante destacar que la crítica ha estudiado *Kamchatka* desde otras perspectivas. Tzvi Tal propone que el filme «infantiliza la memoria y despolitiza la historia» (2005, p. 135) y lo considera una alegoría que refleja los procesos hegemónicos de construcción de la identidad¹³. Nuestra propuesta es que los textos en cuestión representan una figura histórica, los integrantes de la

¹² Si quedase alguna duda sobre la razón de ello, Figueras aclara, en la sección de agradecimientos del libro, su deseo de ver el guion convertido en novela desde su concepción.

¹³ En su análisis de *Los rubios*, Martín Kohan determina que la directora Albertina Carri despolitiza la historia al representar el secuestro de sus padres usando recursos infantiles y fantasía. En ese caso, se trata de una secuencia hecha con figuras de Playmobil en la que aparece una nave espacial para llevarse a los padres de Carri. La lectura de Kohan puede verse en paralelo con el análisis de Tal, ya que ambos consideran que la perspectiva infantil implica un vaciamiento de la cualidad política del filme. Coincidimos con Gonzalo Aguilar y María Celina Ibazeta quienes afirman que, si bien esta mirada circunvala la denuncia explícita de los crímenes de la dictadura, que formó parte esencial de la producción cultural sobre el tema en décadas anteriores, no por ello está libre de contenido político. La enunciación infantil y el empleo de recursos alternativos para representar los elementos centrales de la tragedia son algunas de las cualidades centrales de la producción cultural de la generación de hijos de desaparecidos. Para una discusión más detallada sobre la incapacidad de representar plenamente la tragedia de la detención-desaparición, véase la obra de Gatti,

segunda generación de víctimas del régimen que, a casi diez años de la publicación de ese artículo, es mucho más fácil de reconocer y cuya contribución es precisamente el punto de vista de aquellas víctimas que fueron niños, cuya memoria es necesariamente infantil. No se trata entonces de infantilizar la memoria, sino de (re)producir una memoria infantil. También diferimos con Tal en su propuesta de que, al no abordar el tema político de manera explícita, Figueras y Piñeyro lo omiten y, por tanto, despolitizan la historia. Nuestra postura es que estos temas sí están representados en los textos, aunque de manera implícita, mediante las repetidas alusiones al régimen, con lo cual lo mantienen siempre en la mente del lector/espectador. Asimismo, los personajes comunican una constante tensión que preserva el contenido político de la trama, aunque no lo coloquen en el centro del relato. El foco de *Kamchatka* no es lo histórico sino lo personal, como explica Figueras:

Para cumplir esta reconciliación con el ayer, *Kamchatka* no hace política partidaria. Al fin y al cabo, el marco ideológico de aquella etapa, transcurridos ya veintiséis años, es intransferible a la actualidad, y ello impide que, fuera de contexto, pueda ser cabalmente comprendido. Por esta vez, la película opta por reflejar a aquellas personas con sus contradicciones, miedos y alegrías, pero destacando en especial ese motor que las ponía en marcha: el amor por los suyos (2013, p. 49).

Por su parte, Rita de Grandis estudia el filme *Kamchatka* a través del lente de la crisis económica que atravesaba Argentina en 2001, específicamente en lo referente a las condiciones que influyen en la producción cultural del cine y las maneras como este medio sirve para informar sobre la historia. Nuestra perspectiva de análisis es diferente, aunque no necesariamente contradictoria, pues enfocamos el filme y la novela como productos tempranos de una nueva etapa en el registro de los estragos de la última dictadura militar y como un producto artístico centrado en la segunda generación afectada por la tragedia. Coincidimos con De Grandis cuando establece que el filme saca a la luz un nuevo sujeto de aquel periodo —el hijo de desaparecidos— pero nuestras perspectivas divergen cuando agrega que el relato, si bien se presenta a través de Harry, corresponde en realidad a la voz de otros:

El film trata la niñez desde la perspectiva de los padres —predominantemente la del padre—. Los niños son meros espectadores que no desarrollan una voz propia capaz de expresar desacuerdo o curiosidad/duda. El niño protagonista es un mecanismo retórico que da voz al discurso del adulto, del director, del guionista y a una generación que crece durante la dictadura (2001, p. 250, mi traducción).

quien explora el ejemplo específico de las dictaduras del Cono Sur dentro del marco más amplio del debate iniciado por Adorno al señalar la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz.

Ocurre que, si bien el relato presentado en el filme reproduce la memoria de eventos pasados, los cuales están indudablemente teñidos por el discurso oficial y la memoria colectiva de aquellos hechos, la novela, en cambio, presenta un nuevo punto de vista dotado de una cualidad retrospectiva que expande sobre aquella interpretación de los eventos. Consideramos que esta nueva visión de los textos es precisamente nuestra contribución al diálogo en cuestión.

DEL GUION A LA NOVELA

En una entrevista para Casa de América, Marcelo Figueras responde directamente a la pregunta sobre cómo convirtió el guion de *Kamchatka* en una novela. Explica que, junto a Piñeyro, se había propuesto buscar una idea original y durante una de sus charlas surge el germen de lo que luego sería *Kamchatka*. Agrega que lo «primero que yo escribí fue una suerte de relato largo de 60 a 70 páginas [...] y después escribí el guion, y después escribí la novela. Lo cual es todo lo contrario de lo que se suele hacer» (Casa de América, 2011). Al haber escrito en ese orden, Figueras considera que llegó a conocer más abiertamente a los personajes y esto le dio una libertad narrativa en el momento de escribir la novela. Este conocimiento se evidencia al comparar el texto literario con el cinematográfico, pues la novela sobrepasa la (re)presentación de la tragedia e incorpora una cualidad reflexiva al introducir una segunda voz narrativa que corresponde al mismo protagonista que narra el filme, ahora adulto, quien asume la distancia temporal que lo separa de los eventos trágicos de su pasado familiar, y recurre a su memoria para contarlos con mayor experiencia y perspicacia.

A rasgos generales, la trama del film y la novela presentan pocas variaciones. Narran los avatares de una familia argentina, un matrimonio de profesionales con dos hijos varones, días después del golpe militar. El padre es un abogado que representa a familias de desaparecidos. Cuando su socio desaparece, deciden entrar en la clandestinidad para protegerse. Se instalan en una finca del interior de Buenos Aires con un nuevo nombre: son «Los Vicente» y mantienen reglas estrictas de protección a su identidad: por ejemplo, no pueden usar el teléfono para hacer llamadas y solo pueden contestarlo luego de que haya sonado tres veces. Viven esta nueva vida hasta que su situación empeora cuando comprueban que los militares les pisan los talones y, por lo tanto, no pueden seguir escondiéndose en la finca. Los padres deciden dejar a sus hijos en manos de los abuelos paternos para protegerlos del peligro que los acecha. La conclusión implícita de la historia es que ellos son detenidos y desaparecidos.

A pesar de las similitudes en la trama de los textos, el narrador cinematográfico difiere marcadamente del literario. En el filme, la historia es narrada por una voz infantil, perteneciente al protagonista, conocido únicamente por su nombre clandestino: «Harry Vicente». A pesar de que los eventos que describe han quedado en el pasado, el narrador sigue siendo niño y podemos identificarlo como tal porque su voz, que enmarca los eventos del filme a manera de voz en *off*, pertenece al actor Matías del Pozo, quien hace el papel de Harry. Esto introduce cierta anacronía, pues este narrador describe la pérdida de sus padres como un evento pasado y, sin embargo, él parece haber quedado suspendido en el tiempo: «La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka y esa vez entendí, y cada vez que jugué mi papá estaba conmigo, y cuando el partido vino malo, me quedé con él y sobreviví porque Kamchatka es el lugar donde resistir». En el filme, el espectador debe hacer el trabajo de memoria requerido para completar el sentido del relato; es necesario que relacione lo que ocurre con los hechos históricos.

Por su parte, el narrador literario es el mismo protagonista, quien en este caso se ha hecho adulto con el pasar del tiempo. A diferencia de su contraparte cinematográfica, se sitúa mucho después de que los eventos narrados han terminado. Esta distancia se demuestra no solo en su vocabulario, sino también en los conocimientos que posee y las reflexiones *a posteriori* que hace. Por ejemplo, habla de su encuentro, muchos años después de su desaparición, con la familia de Lucas, un joven que se refugió en la finca habitada por la familia Vicente. Menciona también sus conversaciones con la abuela materna, quien sufrió mucho por la desaparición de su hija. Inclusive insinúa que, en el presente narrativo de la novela, ella se dedica a la lucha por los derechos humanos: «quizás sea el momento para decir que, aunque no la hayan reconocido en el listado de sus miserias, de todas formas la conocen. Han sabido de ella, leído de ella, la han visto en la televisión y aplaudido su lucha» (Figueras, 2013, p. 152). Así, el narrador de la novela introduce una estructura metanarrativa, en la cual encontramos dos niveles: el primero, que reproduce los recuerdos de Harry durante aquella época, y el segundo nivel, entrelazado al primero, en el que reflexiona, comenta y juzga lo ocurrido. Aquí, algunas veces, se presenta una perspectiva verdaderamente infantil, mientras que otras, encontramos una voz adulta que reconstruye el pasado de manera analítica.

Al referirse a la escritura de la novela, en una entrevista al diario español *El País*, Figueras expresa que «[e]l guion fue como un primer borrador. La película es más seca y está más próxima a la tragedia humana. En el libro trato de contar una gran aventura humana» (Mora, 2003). Esta gran tragedia es la pérdida de la célula familiar, con la desaparición de sus padres, a lo que se suma la pérdida de identidad de todos los personajes. El destino de sus padres parece ser inevitable y, con ello, el de la familia.

La célula familiar se ve amenazada en todo momento y, a pesar de las medidas que toman los padres para proteger a sus hijos, les resulta imposible escapar del peligro. Ana Amado y Nora Domínguez exploran la idea de «lazos familiares» porque intentan resaltar «el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar...» (2004, p. 14). En *Kamchatka* este doble funcionamiento del lazo familiar que une a la familia «Vicente» se observa en la relación entre Harry y su padre, quienes sienten y demuestran un inmenso cariño el uno por el otro y, sin embargo, se enfrentan como rivales repetidamente al jugar al TEG, Plan Táctico y Estratégico de la Guerra, su juego de mesa favorito; alrededor del cual se construye una de las metáforas centrales de ambos textos. Igualmente, Harry desarrolla una importante amistad con Lucas, quien lo ata usando sogas para ayudarlo a desarrollar sus habilidades de escapista y con quien, en la novela, tiene contiendas serias sobre la superioridad de un superhéroe sobre otro.

Nos interesa llamar la atención sobre la cualidad paradójica de la relación familiar descrita por Amado y Domínguez en lo que respecta a la violencia de la dictadura a la que se ven sometidos: el evento del paso a la clandestinidad y la posterior pérdida de los padres. Estos eventos los unen y a la vez los separan de manera permanente, pero es importante notar que el énfasis de los textos es el cariño y la solidaridad con que los «Vicente» enfrentan su situación. El foco de estos relatos no es la tragedia ni el ángulo político, aunque están siempre presentes en la mente del espectador y el lector, sino más bien la intimidad de los últimos recuerdos que posee Harry de su familia. Inclusive, considerando la diferencia de pensamiento y opinión entre el padre y el abuelo, la unión familiar y la solidaridad prevalecen cuando, al final del filme, este recoge a los dos niños para llevarlos a su campo a modo de protección, a pesar de que no aprueba las acciones del matrimonio.

El nombre como signo de identidad es otro de los elementos que, a la vez, enlaza y separa a la familia protagonista de estas ficciones, porque al entrar en la clandestinidad se ven obligados a inventarse una nueva historia sobre su pasado. En particular, es esencial para nuestro estudio considerar el cambio de nombre de todos los personajes, el cual va unido indefectiblemente a la cuestión de la identidad individual y familiar. Los «nuevos» nombres aún perduran en la novela en donde el narrador, ya de cuarenta años, continúa identificándose como Harry; señal de que su identidad está atada a la vivencia de esa época y que aún no ha resuelto su duelo. En el filme la escena en la cual los padres anuncian a sus hijos la necesidad del cambio de nombres es medular, ya que va ligada a la necesidad del «borramiento» de los rastros de su identidad anterior y el nacimiento de una nueva. En la intimidad de una cena familiar, el padre les explica a los niños que se deben cambiar los nombres porque «nadie debe saber que estamos acá, si alguien viene a preguntar por nosotros o llaman por

teléfono». La madre aparece muy nerviosa en esta escena e intenta resaltar la importancia de ocultar su verdadera identidad. Para cortar el tono dramático, el padre les informa que desde ahora él se llama «David Vicente», y es «arquitecto»; lo que le causa mucha gracia al hijo mayor porque se da cuenta de que ese es el nombre del protagonista de su serie televisiva favorita «Los invasores». La complicidad entre padre e hijo aparece como una constante en el relato del niño y se ubica en el centro del recuerdo de ambos narradores.

Joël Candeau sostiene que la identidad es una construcción social que se encuentra en permanente redefinición en una relación con el «otro» (2008, p. 9)¹⁴. Expresa que «[e]l nombre propio —y más en general, toda nominación de un individuo o de un conjunto de individuos— es una forma de control social de la alteridad ontológica del sujeto o de la alteridad representada de un grupo» (pp. 64-65). Candeau opina que esa forma de control no pretende reducir la alteridad sino tenerla en cuenta. La importancia del nombre se torna efectiva en cuanto reconoce la existencia del otro. Este no fue el caso de lo ocurrido en la Argentina durante el Proceso de Organización Nacional. Puesto en estos términos, la sustitución de nombres e identidades por parte de los militares fue una evidente forma de control del enemigo —los militantes de izquierda—; sin embargo, las consecuencias de ese delito se extienden en el tiempo y continúan el perjuicio en el presente posdictatorial. Gabriel Gatti explora la devastación impuesta por la detención-desaparición en el caso de los restos humanos recuperados por el Equipo Argentino de Antropología Forense que aún no se han identificado, y explica cómo el aparato represor del Estado logró disociar a los cuerpos de sus nombres y, por ende, de su identidad y su ciudadanía, dejando huellas que sobrepasan la víctima directa ya que afectan a los familiares que aún los buscan (2001, p. 52).

Kamchatka nos presenta otra situación de pérdida de identidad, el caso de cambio forzado de nombres como una forma de protección personal, y la imposibilidad de reconocerse con el nombre original, que presenta la novela. Cabe notar que esta nueva construcción de identidad familiar es presentada siempre como una narración construida en relación con un locus externo: la figura del interrogador que los acecha. Los Vicente solo existen debido a que una entidad externa los está persiguiendo. Ahora bien, la huella que ha dejado esta violencia se representa gracias a que la identidad ficticia ha sobrevivido, aun tras la desaparición o muerte de David Vicente y su esposa.

¹⁴ Candeau explica que «[l]a memoria colectiva aparece como un discurso de la alteridad, donde la posesión de una historia que no se comparte da al grupo su identidad» (2008, pp. 44-45).

Para Candéau, «[t]odo deber de memoria pasa en primer lugar por la restitución de los nombres propios» (2008, p. 65). En Argentina, la restitución de los nombres y de la identidad se convierte en un imperativo de la memoria en el periodo de la posdictadura, específicamente, en el caso de los bebés apoderados ilícitamente durante la última dictadura; y, a su vez, ese deber de memoria se transforma en las exigencias de la restitución de los cuerpos de los desaparecidos, de las propiedades robadas, entre otras. En relación con esta restitución, Candéau añade que «no alcanza nombrar para identificar, es necesario también conservar la memoria de esa nominación» (p. 66). Esto es un punto de inflexión en *Kamchatka* porque en ninguna versión se mencionan los nombres verdaderos de los cuatro miembros de la familia «Vicente», incluso en el filme, ni siquiera se da un nombre ficticio a la madre. En ambas versiones de *Kamchatka* se destaca este borramiento de la identidad familiar anterior al paso de la clandestinidad, y para el personaje central «Harry» es esa imposibilidad de nombrar lo que guía su trabajo de memoria.

Amado y Domínguez insisten en que «[e]l legado familiar refuerza, a la vez la idea de la sucesión cronológica con los avatares de una nominación: el nombre propio como sello de la genealogía, como marca de una filiación» (2004, p. 17). Si el nombre propio es la marca de la familia «Vicente» y sabemos que es ficticio, entonces ¿cuál es el verdadero legado familiar en un relato que preserva el anonimato de los protagonistas? En este punto coincidimos con Rita de Grandis quien refiere al *leitmotiv* de los textos, centrado alrededor de su título compartido. *Kamchatka* es una referencia que nace del juego de mesa TEG, donde se plantea un conflicto bélico y los jugadores deben poner en práctica estrategias para lograr un objetivo secreto, desconocido por el resto de los participantes. En un episodio desarrollado en ambas narraciones, se describe el «partido histórico» en el cual Harry casi le gana al padre, que hasta entonces permanecía invicto. Después de varias horas, David se encuentra en posesión de un único territorio, Kamchatka, y está a punto de ser vencido. Sin embargo, no se rinde, y al final se recupera y vence. Así, este territorio simboliza «el lugar donde resistir». Esta metáfora se introduce la noche antes de que la familia tenga que poner en práctica el plan «zafarrancho de combate» para huir de la finca, y el simbolismo se retoma al momento de la separación final, cuando David susurra «Kamchatka» al oído de Harry, quizás para comunicarle que seguirá resistiendo y vencerá. Este mensaje se convierte en el legado que recibe el narrador, cuando ya todo lo demás se ha desmoronado.

EL LEGADO DEL DESORDEN FAMILIAR

Una de las diferencias más importantes entre el filme y la novela es la expresión de las emociones de los personajes, las cuales son evidentes para el espectador, mientras que para el lector son mediadas por un narrador intradiegetico. Las actuaciones de la madre (Cecilia Roth) y del padre (Ricardo Darín) comunican la angustia que sienten los personajes adultos en la gran mayoría de las escenas del filme. Además, el espectador puede ver cómo el hermano menor comienza a orinarse en la cama, y de alguna manera en todos los personajes se expresa el ambiente de tensión en el que viven. Por otra parte, en la novela, Harry mediatiza toda la información incluyendo las inquietudes y temores de sus familiares. Debido a que él es la voz narrativa única, su punto de vista y su código moral son componentes esenciales del texto, y determinan la percepción del lector y su apreciación de los eventos. Su mirada es el filtro a través del cual se nos presenta el recuerdo de esos momentos claves de su infancia. Como ejemplo, consideremos el episodio cuando la madre recoge a Harry de la escuela para comenzar el paso a la vida clandestina en la casa del interior, y en el camino, se tropiezan con un control militar. En el filme, el uso de la cámara resalta los nervios de la madre ante la presencia de los militares. Se pone el foco en su mano sobre la palanca de cambio del carro con la que intenta retroceder para evitar pasar por el control, y en su búsqueda frenética del documento de identidad cuando se ve atrapada. El espectador puede observar que ella desecha su carnet que la identifica como empleada de la universidad. Al mismo tiempo, Harry está disgustado porque no va a poder ver su serie televisiva favorita con su amigo Bertuccio, y le reclama a su madre. En la novela, el mismo episodio se narra en un capítulo llamado «Ciego ante el peligro», de la siguiente manera:

Mamá miraba hacia adelante, los nudillos blancos sobre el volante del Citroën. Por el rabillo del ojo yo registraba a los policías en el pico del embudo, y aunque fuera por vía infusa ya me disgustaban (policía federal la vergüenza nacional) todavía no me daban miedo, y para disgusto yo estaba ante todo disgustado con mamá.

Esa inconciencia nos salvó.

Imagino que el policía que nos tocó en suerte miró hacia adentro del Citroën, vio la mujer de tez cetrina y gesto desenchajado soportando los gritos de sus hijos, pensó pobre mina y nos hizo señas de que pasáramos de largo (Figueras, 2013, p. 55).

Como podemos observar, en la novela el recuerdo se construye por, y a partir del narrador. Claramente los narradores cinemáticos y literarios difieren con base en las características de los medios, pero, además de ello, este narrador literario enmarca

el relato de manera singular. Su percepción da lugar a la diferencia fundamental entre ambos textos, ya que él permite que la novela vaya más allá de la simple construcción del recuerdo, y haga trabajo de memoria. Nos presenta la visión del hijo, ya adulto, de padres desaparecidos, dándole así un lugar y una voz a este personaje que apenas tomaba fuerza en el 2003 al momento de su publicación. Además, dota al texto de una cualidad reflexiva que trabaja no solo la tragedia, sino la búsqueda de esta nueva identidad como víctima secundaria de la detención-desaparición; compone un relato que construye e intenta comprender las circunstancias que llevaron a la separación de padres e hijos, e intenta darle sentido a la tragedia. La voz narrativa de este Harry adulto describe sus memorias de aquella época como una serie de recuerdos, fluidos y cambiantes, unidos para formar una narración continua: «A veces hay variaciones dentro del recuerdo... Los cambios no me preocupan. Estoy acostumbrado a ellos. Significan que estoy viendo algo que antes no vi; significan que no soy exactamente quien era la última vez que los recordé» (Figueras, 2013, p. 14).

En textos como la versión literaria de *Kamchatka*, en los que hay un único narrador interdiegético que actúa, juzga y opina sobre los eventos de la trama, se puede trazar su influencia a lo largo del texto, y en lo que sigue veremos cómo este narrador adulto expande el sentido de la novela. En primer lugar, debemos considerar que ambos textos presentan un claro contenido ideológico, aunque no son abiertamente políticos, como ya hemos explicado. En el filme se alude a la opinión política de los padres en un episodio en que David está mirando las noticias en la televisión de la casa en donde se esconden, mientras arregla un reloj antiguo. En el programa se habla de cómo el gobierno combate la subversión y construye una paz duradera, a lo cual el padre responde «hay que blanquear a todos los presos políticos, eso tienen que hacer...», y sale enojado de la sala. El hijo mayor lo va a buscar y en ese momento su padre le hace preguntas directas para confirmar que el niño se ha aprendido de memoria la nueva versión de la historia familiar: que el padre es arquitecto y la madre es ama de casa, lo cual responde correctamente, aunque se olvida de la parte de la pantalla en la que sus padres se conocieron mientras eran estudiantes en la universidad¹⁵.

La novela difiere de su contraparte cinematográfica debido a que el universo narrativo viene determinado por la percepción del narrador y, en ese contexto, la escala de valores de Harry cobra importancia, pues es el portal a través del cual al lector tiene acceso al relato. Este aspecto se resalta en un episodio de la novela cuando Harry discute con Lucas sobre la superioridad de Superman o Batman. En realidad,

¹⁵ Este es un ejemplo de la manera en que la identidad ficticia se construye alrededor de la figura del interrogador que los acecha.

Harry está aprendiendo sobre la ideología de sus padres¹⁶. Lucas introduce una reflexión de índole social al defender a Batman, diciendo que Superman no es un superhéroe del pueblo: «¿Alguna vez viste un pobre en la historieta? ¿O un negro? ¿Alguna vez lo viste combatir con un dictador latinoamericano? ¡Y eso que trabaja en un diario!» (Figueras, 2013, p. 231). En otro ejemplo, Simón, el hermano menor, que está fascinado con la idea de ser santo, les dibuja halos a los personajes de los libros y las historietas, pero solo a aquellos que considera buenos. Lex Luthor, el villano de las historias de Superman, por ejemplo, no los merece. Estas distinciones básicas entre el bien y el mal, y la conciencia social van creando un sustrato ideológico sobre el cual se representan los eventos históricos a los que alude la novela. Sin embargo, el ejemplo más claro viene al final de la novela, en un episodio que no aparece en el film, cuando Harry reflexiona sobre la historia de *Robin Hood*, que le ha atraído durante años. Una de las versiones de la historia que lee Harry, después de separarse de sus padres, contiene una especie de epílogo menos conocido donde Robin Hood enviuda, y acaba la vida enfermo y deprimido. Entonces el narrador dice: «Por primera vez entendía que estar del lado del bien no garantizaba un final feliz» (Figueras, 2013, p. 337). Este epílogo no forma parte del filme y si intentamos transponerlo al contexto de la dictadura, vemos que verdaderamente sobrepasa la capacidad reflexiva de un narrador infantil cercano a la tragedia; es más, podríamos suponer que requiere cierta distancia temporal y emotiva. Mediante esta reflexión, el narrador no solo da cuenta de la ideología política, sino también de una postura moral y emotiva. Es una reflexión propia de un narrador adulto que comparte las inquietudes de la generación de autores y cineastas que en la última década ha ampliado el diálogo sobre las atrocidades del régimen y sus efectos casi cuarenta años después.

Al trazar los valores de Harry y, por extensión, del grupo familiar en términos sencillos, tan sencillos que se presentan desde la mirada de un niño, el lector o espectador puede crear una verdadera afiliación con la voz de Harry e identificarlo como víctima. Este elemento es mucho más prevalente en la versión literaria del relato que en la cinematográfica, donde el narrador no tiene la misma capacidad introspectiva. En la novela, Figueras lo presenta en detalle:

Si uno registra que sus mayores sufren por falta de trabajo o por destratos o por sueldos de miseria, traduce por empatía y concluye que el mundo exterior es cruel

¹⁶ Vale notar que en este texto, el contenido ideológico se presenta en términos infantiles, tal y como los pudiera entender un niño de la edad que tenía el narrador en aquel momento. Mientras que en el filme, el trabajo reconstructivo queda en manos del espectador y el contenido ideológico es presentado, a menudo, en términos adultos, tal como el ejemplo anterior del noticiero, en el cual Piñeyro recurre a la imagen de Videla en el noticiero para indicar al espectador que debe activar su conocimiento histórico y así completar el sentido de lo que ve.

y violento. (Eso es política). Si uno registra que sus mayores maldicen a ciertos funcionarios y dan la razón a ciertos opositores, traduce por empatía y concluye que los unos son malos y los otros, buenos. (Eso es política). Si uno registra la incomodidad y el miedo físico que produce en sus mayores la simple visión de soldados y policías, traduce por empatía y concluye que, así como cada niño tiene sus monstruos, los nuestros visten uniforme. (Eso es política) (2013, p. 57).

Este narrador es contundente con el sentido individual que le asigna al concepto de política. Su definición, si bien es algo general, se basa en la experiencia individual de sus padres y de su familia. Así, el miedo, la violencia y el peligro físico se ponen en el centro de la pérdida de las libertades. El acecho o persecución hacia su familia indefectiblemente termina en la desaparición de los padres, lo que implica para los hijos un desdibujamiento de su identidad familiar. En este nivel, se hace evidente el contenido político del filme que, si bien se plantea en términos de una simple filiación afectiva, pone en evidencia que en medio de este conflicto se encontraban niños incapaces de comprender la complejidad del entramado político que los rodeaba.

La influencia de la voz narrativa también es evidente en la manera como se trata la muerte en la novela. Este tema no se discute explícitamente en el filme, pero es explorado a fondo por Figueras. En primer lugar, la novela incluye un episodio en que Harry acompaña a su padre al velorio de un amigo. Después de ver el cadáver, Harry asocia una camiseta, que le había regalado el difunto. Dice: «[c]erré el cajón y la borré de mi mente, por lo menos hasta la noche en que soñé que la camiseta salía sola del placard y reptaba hasta mi cama como una serpiente y se enroscaba entorno de mi cuello y me ahogaba. Lo soñé varias veces» (Figueras, 2013, p. 22). Este es su primer encuentro con la violencia de la dictadura pues el tío Rodolfo no ha muerto de causas naturales, «[n]adie muere de viejo a los treinta años» (p. 22). Esa experiencia introduce el miedo que solo se agrava a medida que la situación de su familia empeora¹⁷. Sin embargo, el ejemplo más claro se presenta hacia el final de la trama cuando, en la novela únicamente, Harry y su padre se suben a un bote y comienzan a jugar a ver cuál de los dos mantiene el equilibrio mientras lo zarandean. Jugando, el padre cae al agua y se esconde, pero al poco tiempo Harry se convence de que se ha ahogado y le sobreviene el pánico. Cuando el padre aparece,

¹⁷ A este episodio le siguen varios otros que ilustran el miedo que siente Harry. Uno de ellos es la película *Marcelino, pan y vino* que le da la idea de que el Cristo de madera del filme lo quiere matar. El cuadro *Saturno devorando a un hijo*, de Goya, también viene a simbolizar su temor y finalmente vale la pena mencionar la versión del himno nacional que canta El Enano, hermano menor de Harry. En vez de cantar «O juremos con gloria morir» canta «Ocurrirémos con Gloria Muñiz» (Figueras, 2013, p. 209). El reemplazo resalta, por omisión, la idea de morir gloriosamente en defensa de la patria.

se da cuenta de que Harry está sintiendo mucho más que un simple susto y le pide perdón. Ninguno de los dos habla sobre esto ni cuentan el episodio al resto de la familia. Esta porción de la narración explícita lo que en el filme solo se insinúa, y lo que tanto lector como espectador anticipan, dado un conocimiento mínimo de los eventos históricos. Lo explícito de este episodio y la manera en que el autor dirige las emociones del lector son algunas de las cualidades que se desarrollan en la novela, pero que no son tan evidentes en el filme.

De manera similar, la novela expande el contenido del filme a través de una serie de referencias extratextuales, con la cuales el autor guía cuidadosamente al lector hacia el desenlace de la tragedia. Un ejemplo, menos evidente, son las múltiples referencias a *Moby Dick*, las cuales vinculan a Harry e Ismael, el único sobreviviente del hundimiento del Pequod. Esta relación se establece al comienzo de la novela, y se fortalece con varias menciones posteriores¹⁸. Una de ellas es que el hombre, cuyo nombre lleva la escuela de Harry, se parece a Herman Melville. La alusión ilustra que «las historias las escriben los sobrevivientes» (Figueras, 2013, p. 16), pero más allá de eso, ambas novelas cuentan historias de una lucha entre el bien y el mal, y el nombre de Ismael se relaciona con los huérfanos, los exiliados y los marginados, cualidades que describen al narrador de *Kamchatka*¹⁹. Por su parte, las referencias externas en el filme son visuales. El mejor ejemplo de ello es cuando Harry llama por teléfono a Bertuccio y los dos están viendo el programa «Los invasores» en sus respectivas casas. Bertuccio contesta el teléfono pero Harry no se atreve a hablarle. Mientras tanto, se ve cómo en la pantalla del televisor que está al fondo se evapora uno de los personajes del programa. En este momento es que Harry y el espectador confirman que su vínculo con Bertuccio se ha roto, no era solo la prohibición de sus padres la que los mantuvo separados, los que eran grandes amigos ahora ya no lo son. La imagen de «Los invasores» sirve para representar la manera en que Harry, o la persona que fue antes de pasar a la vida clandestina, deja de existir.

Finalmente, es necesario mencionar la manera en que el filme y la novela presentan la imagen fotográfica. Si bien buena parte de las metáforas del filme están basadas en lo visual —como es de esperarse para este medio— aún es relevante discutir las fotografías que toma la familia cuando van a visitar a los abuelos paternos en el campo. En el filme, Harry y su padre tienen una conversación en un pequeño muelle

¹⁸ La primera aparece en la página 16 y dice: «Cuán interesante sería Moby Dick contada por Queequeg. Pero las historias las escriben los sobrevivientes» y luego, «[s]oy de los que sienten una comezón eterna por las cosas remotas, al igual que el Ismael de *Moby Dick*». En la página 235 usa el ejemplo bíblico de Abraham, padre de Ismael, para reflexionar sobre la figura del padre.

¹⁹ En la Biblia, Ismael es hijo de Abraham y su esclava egipcia, Agar. Cuando Sara, la esposa de Abraham, le da un hijo, a quien llaman Isaac, Ismael y su madre son expulsados al desierto (Génesis 21, 8-14).

a la orilla del lago. Harry juega con una cámara e intenta tomar una foto, en plano cerrado, de la cara del padre. Durante un momento la imagen de David se enmarca y el espectador puede ver un encuadre negro como si mirase a través del visor de la cámara. En ese momento la imagen deja de ser un *close-up* del filme y se convierte en una foto que recuerda a las fotografías públicas con las cuales se reclama a las personas desaparecidas durante la dictadura. Esta imagen captura la cara del padre en un momento de intimidad familiar. Sin embargo, David no deja que Harry tome la foto y tanto su imagen, como él y el vínculo que comparte con su hijo, desaparecen. Al referirse a esta escena, Agustín Rubio Alcover señala que de ella expresamente «sale una de las estampas emblemáticas de la película (...), la imposibilidad de escapar, con el elemento líquido como obstáculo físico» puesto que «el niño intenta hacer una fotografía al padre, que se resiste; cuando Harry pregunta por qué no se quedan allí, su progenitor, emocionado, le pide que lo mire a los ojos (él se resiste, parapetado tras la cámara), y emplea todas sus dotes de persuasión para explicarle que es imposible» (2014, p. 151). De manera similar, la madre de Harry les toma una foto a las tres generaciones de hombres en la familia, para conmemorar el cumpleaños del abuelo. Esta imagen marca el vínculo generacional que al poco tiempo se romperá, y deja evidencia de la última vez que los cuatro están juntos. En ambas instancias las fotografías crean una huella de la familia que encapsula el recuerdo alrededor del cual se centra el relato —los últimos días que estuvieron juntos, sus últimas interacciones y las circunstancias que llevaron a los Vicente a separarse de sus hijos—.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Al contrastar filme y novela en el marco de su contexto de producción, hemos destacado diferencias claves relativas a la voz enunciativa, que añade un nivel de complejidad a la novela. La expansión del marco temporal a través del cual se filtra la historia de la familia Vicente, cuya verdadera identidad se desconoce y que, a la vez, representa a tantas otras, trae a colación, si no por primera vez, ciertamente en una de sus primeras representaciones de amplia difusión, una nueva figura que marcaría el rumbo del diálogo sobre la última dictadura militar argentina. La presencia, protagónica en este caso, y autorial en tantos otros textos que le siguen, del hijo(a) de desaparecidos abre la puerta a una nueva perspectiva de análisis. Ya no se busca la denuncia ni la mera problematización del conflicto histórico-político, sino un planteamiento que complementa el trabajo anterior y cuyo foco son las secuelas personales de la tragedia, llevadas al ámbito público. Se trata de resignificar lo ocurrido mediante la inclusión de una víctima infantil desde las coordenadas de su

recuerdo y comprensión, tanto coetánea a los eventos del pasado como al presente de la escritura, con el conocimiento que le ha dado el paso de los años.

Kamchatka, en sus dos versiones, nos ha ofrecido la posibilidad de trazar la influencia de esta figura literaria como instancia narrativa de la pérdida catastrófica que implica la detención-desaparición. A través de Harry hemos explorado la pérdida de la identidad que acompaña la vida clandestina y, paradójicamente, la unión familiar a la cual conlleva. Hemos expuesto que, en la novela, se hace evidente en el narrador la continuidad del vacío y la pérdida de la identidad familiar aún treinta años después. Este narrador continúa identificándose con la identidad ficticia asumida al momento de pasar a la clandestinidad con su familia y mantiene las reglas diseñadas en ese momento para protegerla, y desde su presente se le hace difícil reconstruir el significado de dicha identidad. Uno de los puntos sobresalientes de ambos relatos es cómo, entre los escombros de la violencia, se preserva el legado de David Vicente a su hijo. Este legado, *leitmotif* de los textos, está indiscutiblemente asociado a la emoción y el recuerdo.

En la segunda sección nos centramos en una comparación de las diferencias entre filme y novela, con especial atención en el papel de los narradores como mediadores de la información y como filtros morales e ideológicos del contenido del relato. Hemos yuxtapuesto el trabajo de la cámara al de la memoria para resaltar la riqueza que deriva de un narrador literario intradieгético, capaz de comentar *a posteriori* sobre los eventos; es decir, la riqueza que deriva de la presencia de los hijos como entidades narrativas. Así, resaltamos las diferencias entre ambos en términos de la construcción de la memoria y el trabajo de resignificar la tragedia, (volver a) explorarla y construir una identidad para la segunda generación a partir del vacío. Esa identidad se edifica, finalmente, con los sentimientos de unión y pertenencia a la familia junto a los ideales compartidos, como lo es la ideología mencionada. Si bien *Kamchatka* no es un relato político, hemos descrito universos cinemáticos y narrativos que preservan el violento legado del régimen al aludir a sus efectos sobre el núcleo familiar. Lo hacen trazando las bases de una ideología en términos infantiles que reducen lo narrado a una distinción simple entre el bien —representado por el amor y la unión familiar— y el mal —presente siempre como una figura que acecha a la familia y la amenaza—. Finalmente, *Kamchatka*, a pesar de ser una obra de ficción, emplea la figura del hijo de desaparecidos, víctima y, a la vez, testigo secundario de la violencia del régimen para dotar de profundidad al diálogo sobre el pasado histórico, que ya en el siglo XXI no se compone exclusivamente de testimonios en primera persona, sino que, con el pasar del tiempo, ha adquirido otros matices.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alcoba, Laura (2007). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Amado, Ana (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En Ana Amado y Nora Domínguez, Nora (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. (pp. 43-82). Buenos Aires: Paidós.
- Amado, Ana & Nora Domínguez (comps.). Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. (pp. 13-39). Buenos Aires: Paidós.
- Bruzzone, Félix (2008a). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bruzzone, Félix (2008b). 76. Buenos Aires: Tamarisco.
- Candeau, Joël (2008). *Memoria e identidad*. Trad. Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Casa de América (2011) *Marcelo Figueras: entre guion y literatura*. <https://www.youtube.com/watch?v=aweQOKvvd0> (fecha de consulta: 25-9-2011).
- Cella, Susana (2007). *Presagio*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Grandis, Rita (2011). The Innocent Eye: Children's Perspectives on the Utopias of the Seventies. En Kim Beauchesne y Alessandra Santos (eds.), *The Utopian Impulse in Latin America* (pp. 235-258). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Feijó, Cristina (2006). *La casa operativa*. Buenos Aires: Planeta.
- Figueras, Marcelo (2013). *Kamchatka*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Gamerro, Carlos (2002). *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma.
- Gatti, Gabriel (2001). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gusmán, Luis (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ibazeta, María Celina (2010). El director/personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina. *LOGOS 32 Comunicação e Audiovisual*, 17(1), 70-80.
- Kohan, Martín (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 78(04), 24-30.
- Mora, Rosa (2003). «Kamchatka» narra la triste y tierna historia de un hijo de desaparecidos. *El País*, 16 de noviembre. http://elpais.com/diario/2003/11/16/cultura/1068937204_850215.html (fecha de consulta: 10-8-2014).
- Nouzeilles, Gabriela (2005). Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*. *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 14(3), 263-278.
- Piñeyro, Marcelo (2005). Cine, memoria y política. *Cuadernos hispanoamericanos*, 661-662, 47-50.
- Rubio Alcover, Agustín (2014). Sin lugar en el mundo. Narrativa, puesta en escena y discurso en las películas hispanoargentinas de Marcelo Piñeyro. *Fotocinema*, 8, 133-174.

- Sarlo Beatriz (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tal, Tzvi (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 38, 134-149. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358201> (fecha de consulta: 11-10-2013).