

Secreto y transmisión generacional. El cine documental ante la memoria familiar
Secret and generational transmission. The documentary film before the family memory

Lior Zylberman

CONICET/CEG-UNTREF/FADU-UBA, Argentina

liorzylberman@gmail.com

Resumen

Los vínculos que ligan a cada persona con las generaciones que lo precedieron influyen en esta en una manera compleja. Los psicoanalistas Nicolás Abraham y Maria Torok sugieren que aquello que no ha podido ser elaborado puede conformar una cripta, un elemento impregnado por secretos o duelos no realizados. Para estos autores, el o los secretos que se encuentran en la cripta pueden ser transmitidos a la siguiente generación. Esta perspectiva teórica ha resultado de interés tanto para pensar los efectos de la experiencia de atravesar y sobrevivir un genocidio como también para analizar los de la tortura y el confinamiento bajo dictaduras.

Será a partir de dicho eje que este artículo se propone analizar la problemática del secreto y de la transmisión generacional de experiencias de genocidios y dictaduras en el cine documental. Para tal fin se tomará *New Year Baby* (Socheata Poeuv, 2006), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011), y *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017). Aunque cada uno presenta casos históricos y experiencias diferentes, los tres títulos poseen ciertas características que los emparentan, volviéndose sugerentes herramientas para indagar no solo en la transmisión del trauma entre generaciones sino también en la dinámica de la memoria familiar.

Abstract

The bonds that link each person with the preceded generations influence him in a complex way. Psychoanalysts Nicolás Abraham and Maria Torok suggests that what has not been elaborated can form a crypt, an element impregnated by secrets or unrealized duels. For these authors, the secret (s) found in the crypt can be transmitted to the next generation. This theoretical perspective has been of interest to think about the effects of the experience of going through and surviving a genocide as well as that of torture and confinement under dictatorships.

It will be from this axis that this paper intends to analyze the problem of secrecy and the generational transmission of experiences of genocides and dictatorships in documentary cinema. For this purpose, the following titles will be taken: *New Year Baby* (Socheata Poeuv, 2006), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011), and *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017). Although each one presents different historical cases and experiences, the three titles have certain characteristics that relate them, becoming suggestive tools to investigate not only in the transmission of trauma between generations but also in the dynamics of family memory.

Palabras clave: transmisión de memoria; cripta; generaciones; cine documental; genocidio; dictadura.

Keywords: Memory transmission; Crypt; Generations; Documentary Cinema; Genocide; Dictatorship.

1. Introducción

Los vínculos que ligan a cada persona con las generaciones que la precedieron influyen en esta en una manera compleja tanto con “aspectos positivos como negativos”, ya que además de garantizar “la conservación de las adquisiciones y del potencial espiritual de la humanidad” también transmiten “la carga de superar las cuestiones que quedaron en suspenso en el inconsciente de sus padres y ancestros” (Tisseron, 1997, p. 13). En ese marco, los psicoanalistas Nicolas Abraham y Maria Torok (2005) diferenciaron entre la *introyección*, es decir, lo que el sujeto ha hecho propio por mediación del juego, la fantasía, la proyección y otros mecanismos inconscientes, y la *inclusión*, aquello que no ha podido ser elaborado quedando incorporado como un cuerpo extraño, permaneciendo estas últimas experiencias silenciadas incluso para el propio sujeto. A este tipo de configuración la denominaron cripta, elemento impregnado por secretos –secretos que en ocasiones constituyen vergüenza para la familia– o duelos no elaborados, depositándose allí lo traumático. Para estos autores, el o los secretos que se encuentran en la cripta pueden ser transmitidos a la siguiente generación, apareciendo en esta como fantasma en los actos, signos o síntomas del sujeto, resultando para este incomprensibles ya que no está en condiciones de descifrar el secreto. La cripta, entonces, resulta un indecible, incluso si el familiar que lo ha vivido está vivo. Luego, si la cripta no es abierta, el fantasma será transmitido a la siguiente generación como innombrable ya que el contenido de la cripta no ha podido ser objeto de representación verbal. Así, a pesar de ignorar la existencia del contenido del secreto, el mismo puede ocasionar desórdenes psíquicos. Finalmente, lo innombrable pasará a ser impensable para la siguiente generación, ignorando la existencia del secreto pero que sigue alterando la vida psíquica familiar.

Esta perspectiva teórica ha resultado de interés tanto para pensar los efectos de la experiencia de atravesar y sobrevivir un genocidio como también para analizar los de la tortura y el confinamiento bajo dictaduras. Yael Danieli (1998, pp. 1-17), al estudiar la dinámica del legado del trauma en sobrevivientes del Holocausto, sugirió pensar no solo en el vínculo familiar

sino también en el social; es decir, la conclusión a la que llegaron numerosos sobrevivientes es que al finalizar la guerra nadie los escuchaba y nadie podía entenderlos a menos que hubieran atravesado la misma experiencia. Eso condujo a lo que la autora denominó “conspiración de silencio” entre los sobrevivientes y la sociedad, incluyendo a trabajadores de la salud mental y otros profesionales. En efecto, dicha conspiración repercutió negativamente en la familia, dificultando la transmisión de las experiencias pasadas y los duelos por las pérdidas como también la intensificación de aislamiento, desconfianza y, por supuesto, del silencio.

Será desde los ejes recién planteados que me propongo estudiar en este texto la problemática del secreto y de la transmisión generacional de experiencias de genocidios y dictaduras en el cine documental. Para tal fin analizaré *New Year Baby* (Socheata Poouv, 2006), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011), y *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017). Aunque cada uno presentan casos y experiencias diferentes, los tres títulos también poseen ciertas características que los emparentan, volviéndose interesantes herramientas para indagar no solo en la transmisión del trauma entre generaciones sino también en la dinámica familiar.

El secreto como cripta y la memoria familiar construida a partir de allí son los temas principales de estos tres títulos; *New Year Baby*, alrededor del genocidio camboyano, *The flat* en torno al Holocausto, y *El color del camaleón*, sobre la dictadura chilena. Los tres títulos también poseen una estructura narrativa de viaje: en forma esquemática, se podría decir que en estos documentales tiene lugar un suceso desestabilizador que hace posible que el realizador-protagonista del documental se atreva a descifrar el secreto, y para poder elaborarlo será necesario un viaje familiar para recoger información y documentación o bien a los lugares donde sucedieron los hechos. Los viajes también resultan ser verdaderas expediciones en busca de la identidad, ya que en ellos, al poner en juego la memoria familiar, también se arriesga la propia identidad del realizador.

Los tres son documentales en primera persona donde el/la realizador/a arriesga no solo los lazos familiares sino también su propia subjetividad. Es

por eso que, siguiendo a Michel Renov (2004, pp. 216-229), estos títulos pueden ser pensados como “etnografías domésticas”, una modalidad de la práctica autobiográfica que combina la auto interrogación con la preocupación de la etnografía por la documentación de las vidas de los demás, siendo los Otros en este caso un miembro de la familia –o la familia entera– que sirve menos como fuente de investigación científica que como un espejo o contraste para el yo.

Los tres documentales también presentan un choque entre la documentación encontrada, las voces de testigos y la relación afectiva con los padres, poniendo en tensión “lo que se sabe y se aprende” con “lo que se siente”, transitando así el camino que Harald Welzer y su equipo sugirieron al investigar la memoria familiar del nacionalsocialismo, que la conciencia histórica no solo es resultado de las diversas fuentes de información –como por ejemplo la escuela o los medios de comunicación– sino también de los relatos de experiencias pasadas que circulan en las memorias familiares, concluyendo así que existen dos dimensiones respecto a la conformación de dicha conciencia: una cognitiva y otra emocional (Welzer, Moller, & Tschuggnall, 2012).

Finalmente, es en la propia primera persona en la que resulta de interés también reparar. Al pensar los diversos actores que conforman el elemento humano de un genocidio, el cine documental puede aportar actores que no han sido pensados en el marco de los estudios sobre genocidio (Zylberman, 2018). Uno de ellos son los hijos de los sobrevivientes-víctimas, los descendientes que no se conforman con la versión oficial recibida sobre los hechos, con los secretos familiares o con la injusticia. A esta figura, que comúnmente se encuentra en los documentales en primera persona, la he denominado “inconformista”¹. No solo porque no se conforma con el estado de cosas recibido, sino porque es quien se siente capaz de abrir la cripta, siendo la cámara, y por ende el cine documental, una importantísima herramienta para elaborar el trauma causado por la violencia estatal.

¹ Sostengo que esta figura resulta crucial ya que sus acciones permiten comprender que un genocidio no culmina con la etapa de exterminio, sino que luego de esta comienza otra de disputa por sus efectos y consecuencias. Al respecto, véase Feierstein (2012).

2. *New Year Baby*

El documental de Socheata Poeuv inicia con una sugerente frase atribuida a los principios del Jemeres Rojos: “Si conservas el secreto, se gana la mitad de la batalla”. Ese enunciado hace referencia a la lógica con la que actuó el régimen de Pol Pot durante los años en los que estuvo en el poder (1975-1979) pero también al tema principal que recorrerá toda la película: Socheata, desde la otra mitad, batallando hasta alcanzar un triunfo. Asimismo, se puede inferir que la batalla que llevó adelante la familia Poeuv tuvo como objetivo olvidar el pasado camboyano o, de manera más precisa, el origen mismo de la familia.

La directora del film es una joven que nació en un campo de refugiados en Tailandia, durante la caída del régimen de los Jemeres Rojos en Camboya. Como consecuencia, su familia, como tantos otros camboyanos, emigraron luego a los Estados Unidos, dejando atrás un pasado marcado por el genocidio y el hambre. En su nuevo hogar la familia logró llevar adelante una vida de bonanza a lo largo de los años, conformando una memoria y relato familiar particular. Esa memoria se inicia en el campo de refugiados donde toda la familia Poeuv estuvo asilada: los padres y los tres hermanos mayores. Después de una breve contextualización histórica del período de los Jemeres Rojos, vemos a Socheata regresando a la casa paterna para Navidad; por los adornos y la decoración del hogar podemos percibir cómo la familia ha asimilado las costumbres estadounidenses. Socheata es recibida por toda la familia asegurando que los festejos que vendrán serán más que radiantes. Misteriosamente la madre convoca a una reunión familiar y le revela una serie de secretos que le había ocultado: primero, que se había casado previamente antes de hacerlo con el padre de Socheata; luego, que sus dos hermanas no eran realmente sus hermanas sino sus primas, y, tercero, que su hermano es en realidad su hermanastro, nacido del primer matrimonio de su madre. Cuando los miembros de la familia de la madre fueron asesinados durante el genocidio ella quedó a cargo de los niños, y fue en un campo de trabajo de los Jemeres Rojos donde conoció a su actual esposo.

Esta revelación no es vista en imágenes, para narrárnosla la directora apela a un *travelling* por un pasillo donde al fondo vemos una puerta cerrada². Aunque no llegamos a saber por qué la madre cuenta eso en ese momento, para el film esto implica un punto de giro que dará lugar a la apertura de la cripta familiar. En este caso el secreto fue ocultado por todos, toda la familia ha sido partícipe de la construcción de una memoria familiar ilusoria, donde lo emotivo –el deseo de borrar el pasado para darse un nuevo origen– se tensionó con el pasado vivido –el genocidio–. Una vez revelado el secreto, los padres deciden viajar a Camboya junto a Socheata y su hermano. De este modo, el proyecto documental cobra forma; para la directora, la película funcionará como herramienta para descifrar el secreto.

En el viaje que la familia lleva adelante, resulta sugerente reparar en la propia figura de la directora, sobre todo en su posición generacional. En las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Freud sugirió que “la posición de un niño dentro de la serie de los hijos es un factor relevante para la conformación de su vida ulterior, y siempre es preciso tomarlo en cuenta en la descripción de una vida” (Freud, 1991, p. 305) retomando esa idea, Luis Kancyper (2011) señala que con frecuencia suele ser el hermano menor el que intenta “descubrir, conquistar y cultivar los nuevos territorios, mientras que el mayor suele asumirse como el epígono de la generación precedente, sobrellevando el ambivalente peso de actuar como el continuador y el defensor que sella la inmortalidad de sus predecesores”. Así, el hermano menor suele estar “eximido de ser el portador y garante responsable de la tradición familiar imperante. Mientras que él suele ser el cuestionador y el creador, el primogénito es el epígono y el conservador”.

Es importante entonces contrastar la actitud de Socheata y la de sus hermanos. Mientras las dos hermanas –ahora primas– narran para la cámara lo que saben de la historia y con lágrimas en algunas oportunidades, la presencia e intervenciones del hermano, el único varón de la familia, resultan más bien menores y débiles, su voz casi no es escuchada a lo largo del documental. Las

² En varias secuencias la película también emplea animaciones para dar cuenta de momentos violentos. Los dibujos, más próximos a un trazo naif o aniñado, funcionan como visiones de Socheata de niña ante los hechos.

hermanas, a su vez, debido a sus atuendos, a su modo de hablar, e incluso por haberse casado con hombres blancos estadounidenses han cumplido con el mandato de realizar “el sueño americano”. A Socheata, en cambio, no se le ve pareja alguna y su condición de hermana menor es la que pareciera permitirle llevar adelante las acciones de descubrimiento, ya que para ella no se trata de revelar el secreto sino de efectivamente descriptarlo, de descifrarlo. El carácter de hermana menor es también lo que la constituye como inconformista ya que además de ser el motor del documental, interrogando y cuestionando, no acepta las negativas a dejar de filmar. En efecto, la gente con la que se encuentra en Camboya le pregunta cuál es la necesidad de interrogar sobre el pasado; pero son sobre todo sus padres lo que en numerosas ocasiones, a veces con cierto tono enervado, le reclaman dejar de filmar o deciden no acompañarla a los sitios que propone.

La presencia de la cámara no pasa desapercibida, todos saben que están siendo filmados, ya sea con Socheata detrás de cámara o por un camarógrafo. En este documental, como también los otros que analizaré, la cámara parecería funcionar como la herramienta, la llave, para descriptar el secreto; no porque efectivamente lo haga sino debido a que permite hacer visible lo que se silencia, a cierta incomodidad cuando se lo rodea. En una de las primeras entrevistas que Socheata le hace a sus padres ello resulta evidente (F1).



F1 *New Year Baby*, Socheata Poeuv, 2006 © Broken English Productions

Aquí los padres hablan sobre las diferencias entre ellos y sobre porqué se casaron: las respuestas son evasivas, murmullos, “porque es un buen oyente”

afirma la madre. Se denota cierta incomodidad en la cual los padres no quieren profundizar y el encuadre parecería confirmar ello: cada padre en la punta del sillón, con cierta distancia entre ellos, remarcada por la separación de los cuerpos del sillón. La madre mira a cámara, el padre a veces también pero su mirada es esquiva, evita tanto a su hija como a su esposa. ¿Por qué, entonces, se produce esa distancia? Parecería así que la cámara ha identificado algo del contenido de la cripta.

El viaje que realizan actúa como método para verbalizar el secreto, funcionado así en una manera doble: el viaje a Camboya propiamente dicho, siendo la primera vez que Socheata visita ese país y que sus padres regresan luego del genocidio; y los viajes por el interior del país, a los lugares donde estuvieron sus padres. El trabajo de memoria que lleva adelante Socheata resulta así sumamente interesante en varios niveles: en términos de lenguaje, ya que los padres vuelven a hablar en jemer como idioma principal; en términos corporales, ya que los lugares y la gente con la que compartieron el pasado reactivan una memoria corporal; y en términos de posición de testigo se genera un sutil cambio, el testimonio pasa de ser “yo estuve ahí” a “yo estuve aquí”, el testimonio, sobre todo el del padre, será dado en los mismos sitios donde vivenció lo que relata.

En Camboya ambos padres visitarán a sus familiares, y aquí se vislumbrará una tensión singular. La madre tiene una procedencia urbana mientras que el padre una rural, hay así una diferencia de clase que quedará sobre todo contrastada al visitar a la familia del primer esposo en una casa bien acomodada –la del padre reside en una aldea–. En la F2 se puede observar al padre a un costado de la conversación, totalmente marginado. Socheata se percata e indaga sobre ello, la madre le dirá que su padre es “un camboyano de verdad. Yo una mezcla”; Socheta parece no entender, la madre le aclara en consecuencia que la “mezcla china es mejor. Más educación, clase alta. Y ricos”. En contraste, el padre se considera oscuro, y él “odia lo oscuro” dirá la madre.



F2 *New Year Baby*, Socheata Poeuv, 2006 © Broken English Productions

Con estas diferencias, Socheata vuelve a preguntarse por la razón por la que se casaron sus padres y será al visitar la aldea donde funcionó el campo de trabajo cuando el secreto comience a develarse. En el campo de trabajo, fue internada la madre junto a su primer marido y el resto de su familia; allí mataron a su marido, su hermana murió de hambre y su cuñado también fue asesinado; en consecuencia, la madre de Socheata adoptó a las hijas de su hermana. Esa parte del secreto, en cierto sentido, ya había sido contada; lo que no había sido narrado es que el casamiento entre los padres de Socheata fue producto de un matrimonio forzado³. En los sitios, las revelaciones siguen: luego de la caída de los Jemeres Rojos, Mala y Leakhena, las hermanas/primas, fueron separadas de sus padres adoptivos. Después de buscar durante meses, el padre de Socheata las encontró, y, arriesgando su vida, las llevó a ellas y a otros miembros de la familia de su esposa de contrabando, atravesando los campos minados en la frontera entre Tailandia y Camboya, hasta el campamento de refugiados en Tailandia donde nació Socheata.

Junto a su padre, Socheata visita el lugar donde nació para ir luego a un templo budista y llevar adelante el ritual por el nacimiento de un nuevo hijo que su padre no pudo completar en el campamento de refugiados. Con los secretos

³ Práctica común durante el régimen de Pol Pot, se calcula que durante el régimen de los Jemeres Rojos unas 250.000 mujeres fueron forzadas a casarse con cuadros del partido. A fin de crear una generación de trabajadores leales, la utopía de una sociedad revolucionaria escondía en su interior una brutal violencia de género. Al respecto véase, De Langis, Strasser, Kim, & Taing (2014).

revelados, la película concluye nuevamente en Estados Unidos, donde Socheata organiza una celebración por el casamiento que los padres no pudieron tener. Hacia el final, su madre describe lo orgullosa y agradecida que está por lo que el padre de Socheata hizo para salvar a su familia y amigos.

La fiesta tardía por el casamiento funciona como una forma de reparar y superar el pasado, pero a pesar del final feliz que el documental presenta como también su nueva lectura del pasado familiar –y en consecuencia una nueva manera de narrarlo– estimo que la pregunta por lo indecible persiste. Si bien el casamiento forzado quedó expresado, haciéndole frente así al fantasma, sugiero que la cripta no fue descifrada en su totalidad, quedando para Socheata y su familia algunos aspectos aún sin nombrar. Desde ya que el núcleo de todo ello es el casamiento, pero estimo que hay dos cuestiones que, al menos en el documental, no se han planteado ni resuelto. Por un lado, aunque se menciona la pertenencia del padre al “ejército camboyano”, no se especifica si fue este parte de los Jemeres Rojos ya que en los años de Pol Pot no había otro ejército nacional y la caída del régimen provino con la invasión de Vietnam en 1979. Es decir, no hay una contextualización histórica respecto al padre que sea expresada con claridad como sí lo hay respecto a la madre. Quizá la reconfiguración de la figura del padre, que pasa de ser un hombre superfluo a un *pater familias* temerario, un héroe, no le permite indagar en la historia. Por otro lado, como sugieren los diversos estudios sobre el tema, los matrimonios forzados tenían como obligación la rápida concepción de hijos, siendo la “noche de bodas” un momento de especial interés para el Partido ya que se reservaba la potestad de “fiscalizar” la concepción; en ese marco, en ocasiones la noche de bodas se volvía un verdadero acto de violación⁴. Si bien Socheata nació en un campo de refugiados, no se sabe nada respecto a su concepción ¿será ese, entonces, el verdadero secreto familiar? ¿no será la violencia de ese casamiento lo que no se puede verbalizar y expresar? Así, siguiendo a lo planteado por Welzer y su equipo (2012), *New Year Baby* opta seguir un trayecto más emotivo que cognitivo, no parecería haber una

⁴ Además de la referencia bibliográfica de la nota anterior, la temática ha sido abordada en el documental *Noces rouges* (Lida Chan y Guillaume Suon, 2012).

búsqueda histórica o documental en torno al contexto de su origen sino a una exploración de los sentimientos de sus padres.

3. *The Flat*

El documental de Arnon Goldfinger se inicia con una situación familiar común en la sucesión de generaciones: la muerte de su abuela y lo que conlleva la posterior limpieza del departamento. Es una tarea necesaria para transitar el duelo y para ello gran parte de la familia se aboca a ella. Sus abuelos, nacidos en Alemania y emigrados a Palestina en 1936, tuvieron una activa participación en la vida judía-sionista alemana hasta el ascenso del nazismo; su abuelo peleó en la Primera Guerra Mundial, recibiendo una Cruz de Hierro, y fue Juez hasta la sanción de la Ley para la Restauración de la Función Pública en 1933. Como afirma el realizador, ir al departamento de sus abuelos era como estar en Alemania, no solo porque ellos seguían hablando el idioma, sino porque la biblioteca poseía una cuantiosa cantidad de volúmenes en alemán y la casa estaba decorada con numerosos objetos germanos. Un entrevistado más adelante en el documental dirá que sus abuelos vivieron más años en Palestina que en Alemania, pero se siguieron considerando alemanes hasta el final de sus días. Lo cierto es que los abuelos resultan una verdadera incógnita no solo para Arnon sino también para el resto de la familia ya que luego de entrevistar a varios miembros en torno a qué sabían sobre ellos, la respuesta fue la misma: no saben nada.

Al continuar la limpieza, entre varios objetos, encuentran una edición de *Der Angriff*, el periódico publicado por Joseph Goebbels, de 1934 donde presenta un capítulo de la crónica por entregas *Un nazi viaja a Palestina*. El artículo muestra fotografías de agricultores y relata cómo se lleva adelante el sueño sionista; los lectores, además, recibían como premio una moneda con la estrella de David de un lado y la esvástica del otro. El interrogante que surge es qué hace un diario nazi en casa de sus abuelos. El historiador Avraham Barkai actúa como un catalizador al preguntarle si el abuelo le contó alguna vez sobre ello. Cuando Goldfinger le responde que no, Barkai le cuenta sobre el proyecto nazi de forzar la emigración judía a Palestina como también el apoyo dado por

la comunidad judía a dicho proyecto, un proyecto donde “ambas partes saldrían ganando”. El historiador le da algo más a Goldfinger, le brinda la información que su abuelo ofreció para Yad Vashem: que fue él quien acompañó a Leopold von Mildenstein en abril de 1933 a un viaje a Palestina con el fin de organizar dicho proyecto y que el nazi regresó como un “sionista entusiasta”. Con ello, Barkai cumple una función más en esta historia: es aquel que pone en palabras el secreto de sus abuelos.

Goldfinger inicia así un viaje para ir más allá de su familia, entrevistando a diferentes personas que le puedan contar la historia desde otro punto de vista. El viaje llevará a que Goldfinger tenga que tensar sus emociones –la memoria familiar hasta ese momento– con la evidencia documental. Se entera así que cuando Leopold von Mildenstein iba a viajar a Palestina, la Federación Alemana Sionista comprendió que el viaje era importante enviando así a Kurt Tuchler, el abuelo del director, con él. En su periplo, y como sugiere Brad Prager (2015, p. 171), el realizador actuará como un detective, pudiendo comprender al departamento del título no solo como el escenario dramático de la película sino también como una escena del crimen. La pregunta detectivesca sería qué pasó aquí y cómo se puede hacer hablar a los objetos cuando los principales testigos ya no están.

La primera parte de la película se estructura en torno a la recolección de evidencia “dura”; mientras que la segunda gira en torno a la confrontación con su madre y la hija de von Mildenstein. En su pesquisa, Goldfinger contacta a los autores de una vieja revista que publicó un artículo sobre von Mildenstein, ellos recuerdan la nota y haber entrevistado a su abuela, quien además de recibirlos con hospitalidad alemana les facilitó varias fotografías, entre ellas la de un viaje que los Tuchler hicieron con los von Mildenstein. La evidencia es precisa y demuestra una amistad que duró después de la guerra. Goldfinger queda azorado, cómo es que sus abuelos pudieron mantener una amistad con un (ex) nazi luego de la guerra cuando su bisabuela fue asesinada en los campos nazis: lo innombrable de la generación de su madre, comienza a verbalizarse a pesar de ser impensable para el realizador.

Goldfinger también encuentra un artículo sobre von Mildenstein en una vieja *Der Spiegel* y logra dar con el periodista que lo escribió. Su encuentro le permitirá aclarar que el alemán fue el primer jefe de Adolf Eichmann como también sobre el proyecto nazi de migración de los judíos a Palestina, teniendo como principal problema que no todos los judíos estaban dispuestos a abandonar Alemania por Palestina. Lo cierto es que desde 1937 no hay indicios sobre la actividad de von Mildenstein: ¿fue acaso un nazi “bueno”? ¿un alemán que las circunstancias históricas lo obligaron a tomar ciertas decisiones? Parte de las respuestas serán encontrada en el Archivo Federal de Alemania, allí hallará, entre otra documentación, un currículum escrito por el propio von Mildenstein donde afirma que entre 1935 y 1936 trabajó en la *Sicherheitsdienst* (SD), el servicio de inteligencia de las SS, a cargo de la Oficina Judía. Efectivamente, durante esos años von Mildenstein favoreció una política de alentar a la población judía de Alemania a emigrar a Palestina. Pero en el mismo documento encuentra que desde 1938 trabajó como consultor en el Ministerio de Propaganda alemán y que durante esos años también publicó dos libros sobre Medio Oriente, libros quizá escritos durante algún viaje con los Tuchler.

Para continuar con su búsqueda, Goldfinger viaja a Alemania nuevamente para visitar a la hija de von Mildenstein, Edda. En esta oportunidad no lo hace solo, sino que lo acompaña su madre. Para ella implica volver al país donde nació; sin embargo, eso no parece resultarle significativo. De este modo, como apunta Prager, a partir de aquí emerge uno de los principales temas del documental, ya que Goldfinger ve a su madre “como el eslabón débil de la cadena de la memoria: no está dispuesta a pensar en el pasado y se siente desconectada de ello” (Prager, 2015, p. 181). En varias escenas el director le pregunta y cuestiona a su madre por el accionar de sus abuelos/padres, y la respuesta será siempre la misma: “no sabía, nunca pregunté”; es más, según su madre, su deber como hija era no preguntar. En sus palabras se hace presente la conspiración de silencio aludida en la introducción al presente texto, y será la cámara la que permitirá reparar en qué manera se reproduce dicha cuestión. Además de la palabra, también podemos ver las actitudes de la madre y sus gestos corporales/ faciales de desinterés. Ante la novedad, ante la

apertura del secreto familiar, la madre no reacciona ni en forma pasiva ni activa, no se sorprende ni lo niega⁵. Su rol en el viaje resulta frío y ante Edda quien llevará la conversación e indagación será Arnon.

Si bien no es la intención del documental, la aparición de Edda también resulta sugerente para pensar la transmisión generacional en los hijos de nazis. Ella recibirá a los Goldfinger con mucha generosidad –en última instancia son amigos de la familia– y demostrará estar orgullosa de su pasado, sobre todo de su genealogía aristocrática, que por alguna razón se corta en el siglo XX, y le presentará también su propio archivo en el cual se confirma la calidez y grandeza de su padre. A diferencia de sus visitantes, ella sí sabía de la amistad con los Tuchler; es más, es en esa misma casa donde ambas familias compartieron momentos juntos. En consecuencia, resulta interesante observar que dos personas que en un principio podrían ser ubicadas en las antípodas, no lo están: Hannah –la madre del director– y Edda poseen más elementos en común que diferencias. A su manera, cada una de ellas construyó una memoria familiar en base a silenciar los elementos ríspidos y traumáticos del pasado. Incluso las amistades de Edda confirman esa visión, uno de ellos, al preguntarle Hannah sobre el pasado de von Mildenstein durante la guerra, le responde que “no ha encontrado nada, al menos en los [libros] que he leído”, menciona a su vez un libro de referencia donde se lista a todos los “alemanes relevantes” y, por lo que recuerda, von Mildenstein estaba enlistado como periodista, en consecuencia, afirma que él estaba “limpio” y que con respecto a ese tema “todo está bien”. A pesar de la amabilidad en el trato se puede llegar a apreciar cierta incomodidad debido a que hay otro innombrable que sobrevuela en las conversaciones: se trata de “ese tema”. Es decir, lo innombrable es también el Holocausto. Resulta sugerente reparar que, a lo largo del film, tanto en la familia de Goldfinger –recordemos que Hannah

⁵ Prager también apunta que el título en inglés del documental puede ser comprendido en un doble sentido. En hebreo, su idioma original, la película se titula *החלום* (Ha-dira), que en español significa “El departamento”; pero su traducción en inglés, *The Flat*, además de significar departamento, también tiene otros sentidos ya que como adjetivo puede ser traducido como plano, liso, chato, desinflado. En consecuencia, es con esas acepciones que puede referenciarse el título de la película a las actitudes de la madre (Prager, 2015, p. 170).

perdió a su abuela en un campo de concentración— como en la von Mildenstein no se habla de ello, tan solo se refiere a “lo que sucedió en aquellos años”.

Si bien a diferencia de Hannah se ve a Edda con un mayor conocimiento sobre el pasado de su padre, Goldfinger nota que ella desconoce —o eligió desconocer— ciertos aspectos nodales del pasado paterno, como por ejemplo que fue mencionado por Eichmann en su juicio en 1961. Cuando le presenta una nota del *Daily Mail* de 1956 en la cual se lo acusa de trabajar para el gobierno de Egipto presidido por Gamal Abdel Nasser, Edda rápidamente la desestima, afirmando que su padre fue difamado durante años y que aquel periódico tuvo que pagar por los daños infringidos. Con todo, el momento más álgido en la relación entre ambos sucede cuando Goldfinger la confronta con la documentación encontrada en el Archivo alemán sobre su pasado en la SD y en el Ministerio de Propaganda. Ofuscada, ya que en cierto sentido esa información puede poner en tela de juicio la memoria construida en torno a la figura paterna, le responde que es como “un secreto familiar”, como un rompecabezas que si encuentra las piezas “podría reforzar esto, pero nada más. Francamente e incluso queriendo hacerlo, no sabría dónde empezar en este momento”. Luego de un silencio incómodo, Goldfinger le pregunta si le gustaría saber sobre el pasado, a lo que ella le responde, tratando de salvar la imagen creada de su padre, “quiero aprender, pero me gustaría, preferentemente, ver, los diferentes lados también, si es posible”. La escena finaliza, y quizá no solo la escena sino también el vínculo entre ambos, cuando ella le pregunta con cierta antipatía “¿algo más?”.

Con la información recogida en torno a von Mildenstein, Goldfinger podía haber confrontado aún más con Edda. Sin embargo, no tomó esa dirección ya que la película medita en torno a la construcción de la memoria familiar antes que a las formas en que esta puede ser contrastada con evidencia documental. Es, como señala Prager (2015, p. 183), una película sobre cómo se abordan problemáticas sobre las que nadie quiere hablar. Mientras que Hannah, educada en el “aquí y ahora” no desea mirar al pasado, Arnon, el último eslabón de la cadena familiar, entiende que indagar sobre este hace a su identidad. Así, mientras que la madre parecería no exponer conexión alguna

con sus predecesores, Arnon, el menor de su generación, necesita preguntar, descryptar el secreto. La película, entonces, se vuelve una interesante herramienta para que la madre tome conciencia de su silencio, de su vinculación con el pasado y lo que ello implica.

Finalmente, es a través de Susanne Lehmann, la bisabuela asesinada durante el Holocausto, que Arnon intentará movilizar a su madre. Susanne, no solo es la abuela de su madre sino también la pérdida nunca reconocida en la familia, la persona por la que nadie elaboró un duelo. Cuando leen una carta escrita por ella, donde pide no ser olvidada, parecería producirse un cambio: “Cuando empiezas a hablar sobre el pasado, es imposible detenerte” afirma Arnon, “¿Quién habría imaginado que mi madre y yo visitaríamos la tumba de Heinrich Lehmann, el esposo de Susanne, mi bisabuelo?” Así, la última secuencia de la película resulta sugerente ya que funciona como metáfora del silencio y del secreto. En ella, el director y su madre visitan un cementerio alemán, buscando la tumba de Heinrich; el sitio no solo resulta ser el escenario de los últimos diálogos de la película, sino que también funciona como un laberinto concreto y simbólico a la vez: bajo la lluvia, madre e hijo darán vueltas para tratar de encontrar la tumba, pero nunca la hallarán. En las vueltas, Arnon confronta a su madre –y también a sus abuelos–, sugiriendo que la abuela pudo haber escrito algo en la tumba de su padre en memoria de su madre que ni siquiera tiene una tumba. “¿Qué creés que diría la abuela si supiera que viniste a visitar?”, pregunta Arnon; “Creo que diría: ¡Qué descaro!... esto no es de tu incumbencia”. De este modo, mientras que en *New Year Baby* el viaje y la visita a los sitios implica efectuar un trabajo de elaboración del secreto, en *The Flat* ese trabajo queda trunco. Mientras buscan la tumba, el hijo le reprocha a la madre su actitud, y dándole la razón ella sugiere que en retrospectiva quizá hubiera preguntando más seguido, concluyendo, sin embargo, que todo esto no la conmueve; a Arnon, empero, le molesta que su madre no se conmueva. Así, al afirmar que para ella dicha conmoción “se tiene o no” y que no se puede adquirir, confirma su negación a elaborar el pasado con el gesto de negación que repitió a lo largo de la película (F3); incluso, en cierto sentido, rebate el trabajo de elaboración llevado adelante por su hijo. En consecuencia, mientras que Arnon elige no ser parte

de la conspiración del silencio, su madre no acepta salir de esta, arrastrando, en cierto sentido, a su hijo a dicha trama.



F3. *The Flat*, Arnon Goldfinger, 2011 © Arnon Goldfinger Productions

Aunque los realizadores de *The Flat* y *New Year Baby* interrogan y cuestionan a sus padres, lo hacen desde una posición generacional diferente respecto al secreto. En *New Year Baby*, es la hija que enfrenta a los padres, mientras que en *The Flat* es el hijo que afronta a su madre respecto al secreto de sus abuelos, exponiendo de manera precisa las diferencias entre las segundas y terceras generaciones frente al secreto. Las últimas palabras de Hannah resultan entonces sugerentes; en el cementerio, al no encontrar la tumba de su abuelo, afirma que “solían haber muchas tumbas aquí y ahora ya no existen”. Sus palabras, entonces, sugieren que el costo de la negación es que el secreto nunca se podrá develar.

4. El color del camaleón

Como sugiere Claudia Bossay (2017), la historia que presenta el documental de Andrés Lübbert resulta sorprendente por varias razones. No solo por presentar lo vivido por un chileno en el exilio durante la dictadura de Augusto Pinochet, sino por exponer cómo la Central Nacional de Informaciones (CNI) entrenaba forzosamente a civiles para convertirlos en asesinos. Empleando torturas y amenazas, este “grupo encubierto de los servicios secretos buscaba convertir a personas estratégicas en soldados y cómplices de los servicios de

inteligencia. Un entrenamiento tipo comando (...) para convertirlos en ‘salvajes’ capaces de recibir y dar violencia”.

Pese a dicha revelación, la película de Lübbert no se presenta como un documental expositivo, que brinda información y datos duros, sino que se encuentra en las antípodas, un documental en primera persona donde un hijo intenta reconectar su vínculo afectivo con su padre; pero entre uno y otro hay algo que los distancia: un secreto que el hijo intentará develar. La película, con cierto tono intimista, sirve de excusa para conversar y confrontar con el padre, un exiliado durante el régimen de Pinochet.

Las primeras imágenes provienen del archivo familiar, una situación de felicidad donde el niño Andrés juega en la nieve y su padre le habla detrás de cámara. Esa posición del padre detrás de, o junto a, una cámara es el inicio de un círculo que se cerrará al final de la película. Estas imágenes, idílicas en cierto sentido, pronto serán interrumpidas por un off del Andrés contemporáneo que, aunque sigue siendo joven ya es adulto. Este hijo, el menor, se preguntará en un español con acento francés⁶ por la difícil relación entre ambos, preguntando por qué no tienen el vínculo que a él le hubiera gustado tener. En la segunda escena vemos a Andrés en una habitación, con diversos papeles en torno a su padre –cartas, fotografías– en el suelo: su padre es un rompecabezas y el propósito de Andrés será “armarlo” (F4). En las siguientes escenas, vemos a su padre en la actualidad, que contrasta con las fotos vistas antes, que sigue siendo un camarógrafo de televisión en zonas calientes. Vemos también a Andrés relatando cómo llegó su padre a su exilio en Berlín del Este junto a su hermano y a la Berlín actual, lugar donde comenzará el viaje entre padre e hijo. Esta odisea no solo permitirá bucear en la historia paterna y en su sufrimiento, sino que es un viaje en torno a la identidad y al amor. Para el padre, la exploración que llevará adelante le permitirá conocerse; para el hijo, conocer a su padre le permitirá conocerse a sí mismo. *El color del camaleón* puede ser pensada como una historia griega, ya que siguiendo dicha tradición Andrés deberá hacer trizas la imagen de su

⁶ Andrés Lübbert nació en Lovaina, Bélgica, en 1985, pasando su infancia prácticamente desconociendo su vínculo chileno como la historia del país. Allí, sus idiomas principales fueron el francés y el alemán.

padre para erigir una nueva; en efecto, como señala Luigi Zoja, esta es el recorrido de la imagen de un padre fuerte y bueno, en ella “el sentimiento central del alma no era la relación entre hombre y mujer (...) sino la relación entre padre e hijo” (Zoja, 2018, p. 156).



F4. *El color del camaleón*, Andrés Lübbert, 2016 © Off World/Blume Producciones

La película posee varios niveles con los cuales construye su relato. La voz en off de Andrés, en un español acentuado, interviene en varias ocasiones presentando una serie de “cartas al padre” que, más que una crítica como lo hiciera Franz Kafka, son reclamos, meditaciones, reflexiones sobre y hacia su padre que no puede expresarlos de la misma manera ante él. Estas intervenciones son también como una carta de intencionalidad por las cuales Andrés explicita lo que busca y lo que no comprende acerca de su padre. Otro recurso es el viaje compartido como estrategia de observación y confrontación; así, padre e hijo recorren los sitios donde su padre vivió, sirviendo este recurso como disparador de su memoria: los sitios no solo harán que su padre recupere sus recuerdos, sino que tendrán un efecto particular sobre su cuerpo, permitiendo así activar su memoria corporal. El tercer recurso importante es la entrevista; es allí donde hijo y padre confrontan, donde se “midan”, donde Andrés lleva a su padre hacia los límites para intentar que se mueva un paso más. Un último recurso de importancia serán los fragmentos en off del testimonio que el padre escribió al salir al exilio en 1978, que serán leídos por un actor.

En otras palabras, el documental le permite a Andrés desarrollar diversas estrategias para abrir la cripta paterna, para que su padre pueda enfrentar al fantasma y juntos nombrar aquello que no puede hacerse palabras. De este modo, cada secuencia, cada sitio que visitan funciona como una sesión de análisis, pero no será fácil para Andrés; ante cada intento de ir un poco más, el padre se molesta con la cámara – “ya estás filmando” dice en ocasiones– o corta su intervención con un “es muy complicado” o un “ça suffit” expresando así un reto paterno. Pero ante sus respuestas, Andrés intentará nuevamente, ya que está dispuesto a batallar contra el secreto paterno: “Si no te impulsara para hablar, esta sería una película muda”, afirmará Andrés en una de sus notas en off.

La película lleva la marca de varios años de producción siendo *El color del camaleón* la decantación de exploraciones llevadas adelante por el director a lo largo de su carrera. Por ejemplo, en *Mi padre, mi historia* (2004), viaja a Chile para encontrarse con diversos familiares que puedan relatarle la historia de la dictadura chilena, en *Búsqueda en el silencio* (2007) narró la experiencia de diversas generaciones de exiliados chilenos –entre ellos él y su padre– y en *La realidad* (2009) continuó explorando la relación con su padre. *El color del camaleón* parecería ser su primer esfuerzo por hacer finalmente frente al silencio de su padre, y será así, a fuerza de insistencia que la cripta se irá abriendo en forma escalonada.

¿Cuál es el secreto de su padre? ¿Qué es lo que impidió que padre e hijo no pudieran tener el vínculo que el hijo reclama? ¿Por qué el hijo nunca tuvo “la oportunidad de conocer[lo] realmente”? Una de las primeras escenas en Berlín es en los archivos de la ex Stasi, el Comisionado Federal para los Archivos de la Stasi. Allí surge una situación ambivalente: según los registros del órgano de inteligencia Jorge Lübbert era agente de los servicios de inteligencia chilenos. ¿Es ese el secreto, que estamos ante un perpetrador? La respuesta desde ya que es negativa, Jorge Lübbert es una víctima de la máquina dictatorial y su historia llevará a desentrañar una modalidad poco conocida de la dictadura chilena. La vuelta a Chile de ambos creará en el padre un marco emotivo para que sus recuerdos emerjan, pero eso no garantizará que se abra

a contarle todo al hijo. En el transitar por los diversos sitios donde Jorge circuló resulta interesante reparar cómo se transforma el padre, de un hombre animado a uno suspicaz y aprensivo. Para él, esos sitios, hoy lugares abandonados o en desuso, se vuelven siniestros; ante ellos, la memoria corporal del padre hace que se cierre a toda posibilidad de hablar, sobreviniendo así las evasivas.

Lentamente se va desplegando la historia de Jorge, que el estoicismo de Andrés intenta reconstruir. Su padre trabajaba a fines de la década de 1970 para la Compañía de Teléfonos de Chile, por sus conocimientos –dicha compañía resultó ser un objetivo preciado para la CNI, ya que valoraban las capacidades técnicas de sus apresados– fue secuestrado y trasladado a la casa del hermano de un amigo, José Pávez, una figura particular de la inteligencia chilena que recibió instrucción en la Escuela de Las Américas. Ambientado el lugar con imágenes nazis, Jorge Lübbert fue torturado con picana, marcando el inicio de un proceso de deshumanización que duró unos cinco meses; con ello, el objetivo de la central de inteligencia era entrenar a personal civil para llevar a cabo diversos tipos de operaciones militares. Como recuerda Jorge a medida que avanza con su rememoración, parte del proceso de destrucción de su personalidad fue hecho a partir del visionado de una selección de películas. Investigando sobre el tema, Andrés trae a la pantalla un libro nodal para comprender los usos militares de la psiquiatría y la psicología; en efecto, en su libro, Peter Watson menciona uno de los entrenamientos llevados a cabo por el Ejército de los Estados Unidos para reducir el stress ante situaciones violentas como también “reprimir cualquier tipo de escrúpulo ante el hecho de matar” emparentándose con las técnicas de *La Naranja Mecánica* (Watson, 1982, p. 147). Pese a la violencia infligida sobre él, Jorge logró escapar de la maquinaria represiva y se exilió en Berlín Oriental para luego ir a Lovaina y rehacer allí su vida.

Desencriptar el secreto no será tarea sencilla, llegado un momento Andrés nota que su padre no puede contarle más. Es por eso que acude al periodista Javier Rebolledo, especializado en la investigación de temas relacionados con violaciones sistemáticas a los derechos humanos en Chile; su participación

será vital ya que hacia el final de la película ocupará un rol importante tanto en relación al padre como al hijo. Respecto a Andrés, lo ayudará a comprender el lugar de víctima de su padre; y respecto a Jorge, Rebollado será la escucha terapéutica que su hijo no pudo efectuar; para Jorge, resultará más afable dialogar con un otro que con su propio hijo. Esta cuestión no es menor y sugiero que en ese movimiento está la clave para terminar de comprender el secreto de Jorge.

Stanley Cohen expresó que la represión es el mecanismo de defensa arquetípico “ya que obliga a mantener fuera de la conciencia la información que evoca los dolores físicos del trauma, la culpa y la vergüenza” (Cohen, 2005, p. 139). Efectivamente, dar cuenta de los diversos vejámenes que Jorge sufrió llevan a que ello quede reprimido y encriptado; y es la vergüenza por lo vivido lo que impide al padre establecer algún vínculo afectivo con su hijo: todo padre no quiere que su hijo lo vea humillado y denigrado. Las negativas son el signo de la vergüenza, y aquí se podría emparentar el film de Lübbert con el de Poeuv; sin embargo, *El color del camaleón* expresa un nivel más, un elemento que fue característico de las dictaduras chilenas y argentinas: el terror. La represión de los recuerdos y de la vergüenza es producto del terror generado por la maquinaria pinochetista y absorbido en forma capilar por Jorge, y que persiste en él aún a cuarenta años de sucedido. El trabajo de descryptación que Andrés lleva adelante permite observar cómo el terror se manifiesta en el cuerpo de su padre, no solo por los cortes que pide o los cambios de tema sino también por las actitudes, los tonos de voz o sus miradas cuando su hijo intenta profundizar. Una situación paradigmática de ello resulta ser cuando Andrés le presenta la hoja de vida de Pávez, que consiguió en un archivo público; su padre rápidamente entra en pánico, y en forma paranoica le reprocha a su hijo por su accionar, aduciendo que deben estar vigilando su investigación y que seguramente Pávez ya se habrá enterado de lo que están haciendo.

No es miedo lo que Jorge siente; de hecho, su trabajo como camarógrafo en zona de conflictos bélicos, casi como una paradoja, demuestra que es una persona temeraria. El terror es diferente al miedo, no es la percepción de un peligro o la aversión al riesgo; el terror es una forma de afecto que tiende a

expresarse como parálisis y no puede ser pensado en forma racional. La vergüenza y el terror resultan ser el secreto inconfesable pero luego de la intervención de Rebollado, la película tomará un giro: Andrés comprenderá cómo ver a su padre –es decir, puede re-hacer la imagen paterna– y, sobre todo, deberá comprender que su padre no puede ser prejuizado por su pasado. Luego, padre e hijo asistirán a un acto en la Villa Grimaldi, dejando un mensaje entre los tantos que se dejan en un mural; esta participación resulta significativa ya que en cierto sentido sugiere que el trabajo de elaboración del terror solo puede ser llevado adelante en forma colectiva.

Las últimas secuencias del film vuelven a las imágenes iniciales, pero en forma modificada, no solo por su contenido sino por la posición de ambos protagonistas. Padre e hijo ahora están detrás de cámara (F5 y F6), filmándose uno a otro, reflexionando sobre los resultados de la película. A pesar de la distancia que parece existir entre cada cámara, nunca padre e hijo estuvieron tan cerca. Las palabras finales los muestran más cercanos, Andrés comprende por qué no era un padre como los otros, entiende sus adicciones y su insomnio de tantos años. La travesía a lo largo de los años fue un viaje de reconocimiento, donde ambos intentaron responder “¿quién es él?” (Andrés, su padre; Jorge, su hijo). Como resultado, los recuerdos de Andrés adquieren otro cariz y la figura del padre se reconfigura; pero Andrés tiene una pregunta más, y siente que es su última oportunidad: “me duele la espalda, ya preguntaste, no exageres”, responde el padre.



F5. *El color del camaleón*, Andrés Lübbert, 2016 © Off World/Blume Producciones



F6. *El color del camaleón*, Andrés Lübbert, 2016 © Off World/Blume Producciones

En el epílogo, padre e hijo quedarán aún más cerca, casi fusionados: ambos, como camarógrafos, se encuentran cubriendo una maniobra militar israelí en la Barrera –el muro– de Cisjordania.

5. A modo de cierre

Los tres documentales expresan diversas formas de secreto y configuración de la memoria familiar desplegando también diferentes estrategias para abrir la cripta y elaborar el pasado. Podrá discutirse hasta qué punto en estas películas los secretos quedan liberados y cuánto aún permanece en lo no dicho; con todo, los tres documentales resultan valiosas herramientas para pensar el lugar del cine como reflexión y elaboración intergeneracional del trauma. Sin la cámara, quizá dicha elaboración en las familias hubiera sido de otro modo, incluso, no hubiera sido posible.

En sus búsquedas, cada película pone en tensión la información documental con la historia familiar, prevaleciendo, en los tres casos, la capa afectiva. Es que los tres documentales expresan los deseos de los realizadores de vigorizar su relación con sus padres, quedando cada realizador en posiciones diversas ante ellos: mientras que *New Year Baby* parece haber resuelto el secreto, en *The Flat* se expresa cierta imposibilidad y un silencio que perdurará; en forma intermedia se coloca *El color del camaleón*, en el cual muchos interrogantes han sido respondidos pero el hijo aún tiene preguntas que hacer.

Es un camino sinuoso el recorrido que hacen los tres documentales ya que la interrogación principal sucede en el corazón de su familia; por lo tanto, los tres títulos transitan un espacio ético particular que se resumen en dos preguntas: ¿cómo mostrar mi historia familiar? y ¿cómo exhibir a y qué imagen muestro de mis padres? Si la representación del otro es quizá una de las problemáticas del cine documental, la representación de un otro que forma parte del nosotros del documentalista implica un riesgo sustancial que los tres realizadores han sabido transitar con pericia, logrando exponer, y sobre todo elaborar, el pasado oscuro y vergonzante de cada familia.

Finalmente, los tres documentales son también demostraciones de la capacidad del cine como forma de explorar la propia identidad: al indagar los secretos y la memoria familiar, al interrogar a los padres y madres los directores no solo se preguntan quiénes son sus antepasados, sino también “quién soy yo”.

Referencias bibliográficas

- Abraham, N. & Torok, M. (2005). *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bossay, C. (2017). El color del camaleón. Si niegas tu pasado, tu presente es falso. *laFuga*. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/el-color-del-camaleon/857>
- Cohen, S. (2005). *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*. Buenos Aires: Facultad de Derecho UBA.
- Danieli, Y. (1998). Introduction: History and Conceptual Foundations. En Y. Danieli (Ed.), *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*. Nueva York: Springer.
- De Langis, T., Strasser, J., Kim, T. & Taing, S. (2014). *Like ghost changes body. A Study on the Impact of Forced Marriage under the Jemeres Rojos Regime*. Phnom Penh: Transcultural Psychosocial Organization.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1991). *Obras completas. Vol. XVI Conferencias de introducción al psicoanálisis, parte III*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kancyper, L. (2011, enero 8). El heredero y el héroe. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/subnotas/159921-51289-2011-01-08.html>

- Prager, B. (2015). *After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film*. New York: Bloomsbury Academic.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tisseron, S. (1997). Introducción. El psicoanálisis ante la prueba de las generaciones. En S. Tisseron (Ed.), *El psiquismo ante la prueba de las generaciones. Clínica del fantasma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Watson, P. (1982). *Guerra, persona y destrucción*. México: Nueva Imagen.
- Welzer, H., Moller, S. & Tschuggnall, K. (2012). *Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo en la memoria familiar*. Buenos Aires: Prometeo.
- Zoja, L. (2018). *El gesto de Héctor*. Barcelona: Taurus.
- Zylberman, L. (2018). Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos. *Journal de Ética y Cine*, 8(3), 33-41.