

Punto y coma La película *Hermanas* (2004), de Julia Solomonoff (Arg)¹, «Callar está prohibido, hablar es imposible»

Patrick Bégrand

Université de Franche-Comté. Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles, EA 3224.

Es profesor titular en la Facultad de Letras y Ciencias del lenguaje de la Universidad de Franche-Comté, (Besançon, Francia), donde enseña literatura clásica, lingüística y semiótica de la imagen. Es director del Máster Universitario en formación del profesorado de educación secundaria, bachillerato, formación profesional y enseñanza en idiomas (Alemán, Español, Inglés, Italiano). Investigador de la unidad «Centre de Recherche Culturelle et Transdisciplinaire (CRIT)», es director de la colección Recherche Interculturelle et Transdisciplinaire de las publicaciones de la Universidad de Franche-Comté (PUFC). Publicó varios libros sobre civilización española del siglo XVII y numerosos artículos sobre el análisis del discurso hagiográfico y el cine español y argentino.

Artículo recibido:

Versión en Francés: 5 de marzo de 2013

Versión en Español: 10 de septiembre de 2013

Aprobado: 15 de octubre de 2013

Punto y coma La película *Hermanas* (2004), de Julia Solomonoff (Arg)², «Callar está prohibido, hablar es imposible»

Resumen:

La película *Hermanas* (2004) de la directora argentina Julia Solomonoff plantea la temática del secreto y del silencio sobre los cuales se apoyó la dictadura argentina para llevar a bien la eliminación de cualquier oposición política. Las dictaduras siempre escamotean la Historia para volver a escribirla. En el caso argentino,

¹ Julia Solomonoff es una actriz, guionista y directora de cine argentina que nació en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1968; dirigió varias películas, *Hermanas* 2004 y *El último verano de la Boyita*, 2009.

² Julia Solomonoff es una actriz, guionista y directora de cine argentina que nació en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1968; dirigió varias películas, *Hermanas* 2004 y *El último verano de la Boyita*, 2009.

ya no quedaba nada por escribir, el secreto estuvo permitiendo la creación de una anti-Historia, una especie de agujero negro de la memoria. Solo la palabra de los que saben puede liberar a los familiares de las víctimas del secreto. Julia Solomonoff elige a dos hermanas para plantear la dolorosa temática del secreto que roe como un cáncer a la víctima reducida a la nada. El film no juzga, muestra... y se concluye con la posibilidad de una reconciliación, una reconciliación que solo es posible con la memoria recuperada.

Palabras clave: Dictadura argentina, secreto, silencio, censura, desaparecidos, Ley del olvido

The film *Hermanas* (2004) by Julia Solomonoff, « remaining silent is forbidden, but speaking is impossible »

Abstract:

Director Julia Solomonoff's 2004 film *Hermanas* revolves around the theme of silence and secrecy and the crucial role both played in the Argentinian dictatorship's successful elimination of all political opposition. Dictatorships always magic away History so as to better re-write it. In the case of Argentina, nothing more remained to be written, secrecy had instated Anti-History in its place — a sort of black hole where memory once was. Only the words of people "in the know" still retained the power to liberate from secrets. Julia Solomonoff has chosen two sisters to explore the painful issue of this particular form of secrecy, which cancer-like, eats away at its victims and reduces them to nothingness. The film does not presume to judge but rather shows and if it ends on the promise of reconciliation, it is a reconciliation predicated on need to recover memory.

Keywords: Silence, secrecy, censorship, Argentine dictatorship, the disappeared, the Law of Oblivion, Julia Solomonoff.

Le film *Hermanas* (2004) de Julia Solomonoff, "se taire est interdit, parler est impossible"

Resumé

Le film *Hermanas* (2004) de la metteuse en scène Julia Solomonoff développe la thématique du secret et du silence sur lesquels s'était appuyé la dictature argentine pour mener à bien l'élimination de toute opposition politique. Les dictatures escamotent toujours l'Histoire pour la réécrire. Dans le cas argentin, il ne restait rien à écrire, le secret avait permis la création d'une anti-Histoire, une sorte de trou noir de la mémoire. Seule la parole de ceux qui savent peut libérer les proches des victimes du secret. Julia Solomonoff choisit deux soeurs pour poser le problème douloureux du secret qui, tel un cancer ronge la victime réduite au néant. Ce film ne juge pas, il montre... et se termine avec la possibilité d'une réconciliation, une réconciliation qui n'est possible qu'avec la mémoire retrouvée.

Mots-clés: Dictature argentine, secret, silence, censure, disparus, Loi de l'oubli

Punto y coma La película *Hermanas* (2004), de Julia Solomonoff (Arg)³, «Callar está prohibido, hablar es imposible»

Al tomar como objeto de estudio la película argentina realizada en 2004 por la directora Julia Solomonoff, nos asignamos un objetivo contextual e histórico (la Argentina de la fórmula Perón-Perón de los años 73-76), y analítico. El análisis semiótico del discurso fílmico y las teorías de Flavia Ravazzoli (1991, 176) sobre el secreto y el silencio contituyeron la base metodológica de este trabajo. El primer paradigma de silencio al cual nos referimos es el silencio impuesto por la coercición de los militares o paramilitares. Este silencio llamado dispático es la negación del otro en el diálogo y el síntoma de una disforia discursiva. Luego, derivando del primero aparece el silencio de la autocensura, el silencio de lo no dicho, de lo oculto. En este caso se hablará de silencio patémico, de índole pasional y pulsional y cuyos polos extremos son la empatía y la dispatía (el "sufrimiento psíquico"). Este silencio patémico corresponde a lo no dicho del que sabe pero no quiere decir, la mayoría de las veces por miedo. En esta demostración, más exactamente en la demostración fílmica de Julia Solomonoff, el silencio patémico, lo no dicho y el callar están ligados. Lo no dicho es a la literatura lo que el silencio es a la música, pero en el cine, la mirada, el fuera de campo, una sombra metonímica en una fotografía son otros tantos indicios que «desambigüizan» lo no dicho, orientan al espectador que se encuentra frente a un personaje cuya estrategia de «evitación» ha llegado a tomar la forma de la negación según la terminología psicoanalítica. Una negación que la lectura de un texto disimulado en un desván, símbolo de la memoria oculta, va a transformarse en aceptación de la realidad, en un movimiento de anamnesis catártica. Unica condición para la reconciliación.

«Callar está prohibido, hablar es imposible», esta fórmula de Elie Wiesel sobre la Shoah, nos sirve de punto de partida para este estudio de *Hermanas* de Julia Solomonoff. La película se inscribe en la problemática del secreto y del silencio que cubrieron la suerte de los desaparecidos argentinos. El periodo 73-76 fue marcado por la acción del grupo paramilitar Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) creado por López Rega en 1973, bajo el mandato del general Perón para eliminar a la oposición de izquierda⁴. Los militares tomaron el poder

³ Julia Solomonoff es una actriz, guionista y directora de cine argentina que nació en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1968; dirigió varias películas, *Hermanas* 2004 y *El último verano de la Boyita*, 2009.

⁴ Un periodista Joaquín Morales Solá cita al presidente Raúl Alfonsín, dando valor de definitiva afirmación a su declaración, interpretando que Juan Perón fue responsable último de la creación de la Triple A: "Tuvo razón

en marzo de 1976, instaurando una dictadura bautizada PRN (Proceso de Reorganización Nacional), eufemismo cuya finalidad era disimular la verdadera identidad de un régimen considerado como genocidiario por muchos argentinos.

La frase del premio Nóbel de la paz de 1986 ilustra nuestra problemática sobre el silencio y la memoria. La palabra en Argentina se había vuelto imposible por la censura y la represión feroz. Uno de los personajes de la película, Elena, lo dice claramente: «no se podía decir una palabra, lo lamento»⁵ para justificar precisamente su silencio, silencio que Elie Wiesel comprende y condena.

Además de la fuerza, la dictadura necesitaba también el secreto sobre ciertos aspectos del funcionamiento de la eliminación de los opositores. Se recordará la frase pronunciada el seis de mayo de 1977 por el general Alfredo Oscar Saint-Jean, gobernador militar de la Provincia de Buenos Aires, en una entrevista con el periódico inglés *The Guardian* «Primero eliminaremos a los subversivos; después a sus cómplices; luego a sus simpatizantes; por último, a los indiferentes y a los tibios». A pesar de este cinismo, manifestado, los métodos necesitaban el silencio de la población. Un testigo de aquella época escribe a propósito de esta Argentina esquizofrénica, que presentaba al mundo una cara de dictadura militar clásica y una cara oculta de la que nadie podía denunciar ya que no existía oficialmente:

Los secuestros, las torturas ocurrían mayoritariamente fuera del registro de los ciudadanos. Los fusilamientos eran escondidos, los cadáveres arrojados al río, al mar o sepultados en secretas fosas comunes. Entonces Argentina era el país donde “nada” pasaba, “nadie” era responsable de las desapariciones y, en la mayoría de los casos, no se volvió a tener noticias de los desaparecidos, lo que servía para mantener la farsa. En este sistema deforme las desapariciones debían ser denunciadas frente a los autores de las mismas, que cínicamente se comprometían a comenzar la búsqueda⁶.

Por eso, el general Videla se permitía «deplorar», en una declaración pronunciada en Venezuela en 1977:

Alfonsín cuando afirmó ante el juez que la Triple A precedió al gobierno de Isabel, y fue Perón el que precedió a Isabel". Según el Archivo Nacional de la Memoria, un organismo creado por el presidente Néstor Kirchner, en diciembre de 2003, entre el 20 de junio de 1973, el día de la llamada Masacre de Ezeiza, hasta el inicio de la dictadura militar, hubo 900 desapariciones y 1500 asesinatos. Además, estiman que unas 3000 personas fueron apresadas por causas políticas.

⁵ 1 01' 15". La cifra entre paréntesis remite al tiempo del contador del DVD. Épicentre Films Éditions, 2011.

⁶ Gerardo Salinas, hijo de Rubén Salinas,
<http://www.desaparecidos.org/arg/voces/ensayos/salinas.html>.

En nuestro país han desaparecido personas. Esa es una tristísima realidad, pero que objetivamente debemos reconocer. Tal vez lo difícil sea explicar el porqué y por vía de quien esa persona ha desaparecido⁷.

El miedo y la incertidumbre que las desapariciones produjeron fueron multiplicados por los enigmas que rodeaban tales operaciones parapoliciales. En la mayor parte de los casos la identidad de los autores no era revelada, ni los motivos, ni el lugar, ni la duración del arresto. La junta militar no quería perder su papel de guardia de los valores occidentales y cristianos, debía pues, para llevar a cabo su «misión de erradicación de la subversión», recorrer a un *modus operandi* que no descontentara al Vaticano y, para eso, debía integrar en su PRN una interacción continua entre la lógica de guerra -la que llamaban «guerra sucia»- y la autoridad de la ley. Acarreó esto la creación de un universo secreto, «un mundo ilegal y clandestino» de centros de detención, de grupos de acciones paramilitares, de torturas, de secuestros y desapariciones. Un «tiempo para el silencio» era necesario para alcanzar tal objetivo del restablecimiento del orden. El Almirante Massera dijo en aquella época: «hay tiempos donde (*sic*) algunos deben hablar y otros deben permanecer callados, así podremos escuchar a las voces de los justos y al silencio de los pecadores»⁸.

Evidentemente, los verbos «hablar» y «callarse» no tienen el mismo sentido según los pronuncia Elie Wiesel o un almirante argentino.

⁷ Caracas, Venezuela, 13 de mayo de 1977. Declaración frente a periodistas sobre la situación en Argentina. <http://www.youtube.com/watch?v=vtktfinFP1Y&feature=related>.

El dictador Videla Ocupó la presidencia de Argentina entre 1976 y 1981, después de ser Jefe del Ejército Argentino entre 1975 y 1978. Tras la recuperación de la democracia en 1983, fue juzgado y condenado a prisión perpetua y destitución del grado militar durante el gobierno de Raúl Alfonsín por numerosos crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Posteriormente, el presidente Carlos Menem lo indultó en 1990. En 1998 volvería a ser privado de libertad luego de que un juez dictaminara que las causas por sustracción de menores durante la dictadura militar constituían un crimen de lesa humanidad. Sin embargo, luego de pasar 38 días en la cárcel de Caseros le fue concedido el beneficio del arresto domiciliario en atención a su edad. Finalmente, el año 2008 perdió el derecho que le fue otorgado y regresó de manera definitiva a la cárcel, en relación a la gravedad de los hechos por los que fue juzgado. Estuvo encarcelado en la base militar de Campo de Mayo desde octubre de ese año hasta poco antes de su última condena perpetua en junio de 2012.

⁸ Lideró junto con Videla y Agosti el movimiento golpista que derrocó al gobierno de Isabel Perón. El 22 de abril de 1985 fue juzgado por violaciones a los derechos humanos, asesinato, tortura y privación ilegal de la libertad, y condenado a prisión perpetua y pérdida del grado militar por los siguientes delitos: 3 homicidios con alevosía, 12 tormentos, 69 privaciones ilegales de libertad, 7 robos, 17 desnudos públicos y 3 vandalismos pueriles. El 29 de diciembre de 1990 fue indultado por el presidente Menem y recuperó la libertad hasta 1998, cuando fue nuevamente puesto en prisión preventiva por causas relativas al secuestro y denegación de identidad a menores durante su gobierno por la jueza María Servini de Cubría que se basaba en que la apropiación de menores y los restantes cargos imputados por estar considerados delitos contra la humanidad no se prescriben. En 2005 fue declarado incapaz por demencia, y se suspendieron las causas en su contra.

1. Problemática

Primer largo metraje de Julia Solomonoff, esta película de 2004 cuenta la historia de dos hermanas de unos 30 años que se encuentran en 1984 en Estados Unidos después de una separación de ocho años⁹. Elena, vive en Walnut-Creek (Tejas), está casada con Sebastián y madre de un niño de 8 años; Natalia es periodista en España desde 1976. La película se desarrolla en dos épocas distintas, los *flashbacks* que ilustran los recuerdos de las dos hermanas se sitúan antes del golpe de 1976 bajo el mandato de la presidenta Isabel Perón, periodo ya marcado por la represión de la Triple A de López Rega. Unos indicios disseminados en el relato abren pistas de interpretación. Natalia lee y escribe constantemente mientras que Elena hace deporte, se dedica a la limpieza de la casa, las compras... La tipología creada por tales indicios, las acciones de una y otra hermana, dibujan una oposición ideológica entre las dos mujeres: el gusto de Elena por el orden doméstico remite a la temática del Proceso de Reorganización Nacional, mientras que Natalia, la intelectual remite a la opositora.

Una alusión a un tal Martín (7') durante el examen de una foto por Natalia en la habitación de Elena, provoca en ella una actitud evasiva que el espectador no deja de subrayar. Solo al cabo de 18 minutos, rompe Natalia el silencio a propósito de Martín, habla de su incomprensión frente a la desaparición de su novio de aquella época e introduce por su interrogación la doble temática que va a estructurar la película:

El secreto: ¿cómo fue descubierto Martín en su escondite¹⁰?

El silencio o la memoria escamoteada: silencio de aquellos que saben, silencio hecho posible por el sistema del «apagador» (destinado a impedir los rumores, las informaciones), la clandestinidad de los paramilitares, y años más tarde, el deseo de no volver a hablar del pasado, como en el caso de Elena y Sebastián, y con Natalia, una memoria escamoteada a la fuerza, ya que tuvo que exiliarse y no pudo conocer la explicación de la desaparición de su novio Martín.

La noción de desgarradura personal y la inferencia del secreto aparecen progresivamente en el comentario de la fotografía presente en la mesita de noche de Elena; se nota rápidamente que la memoria está del lado de Natalia, quien se acuerda de todos los detalles. En su discurso aparecen frecuentes «¿Te acordás de este día?» mientras que los recuerdos de Elena son confusos o rechazados. El secreto aparece sobre esta fotografía, metonimizado por una sombra que materializa a un ausente, que Elena confundió con su

⁹ Es decir desde 1976, fecha del golpe de estado militar.

¹⁰ Dicho escondite era la casa familiar de Natalia, situada en el Delta del Tigre en el Río de la Plata.

propio novio Sabastián. Su confusión equivale a una forma de silencio. Esta escena de la fotografía plantea una doble problemática antagónica en las dos hermanas.

La necesidad de la anamnesis: a Natalia lo que la preocupa, es el pasado.

El rechazo del recuerdo: Elena no se acuerda de Martín, el desaparecido de la historia. El silencio dispático¹¹ de Elena, dice ella a menudo «no recuerdo mucho», es el primer indicio de su estrategia de evitación.

Este secreto implica una resistencia ante el saber o el decir por parte de Elena, pero en cambio exige una búsqueda de saber por parte de Natalia, lo cual va a confirmarse en una secuencia ulterior.

2 Orden y desorden

La búsqueda del pasado estructura la película desde el punto de vista temático y formal. La película consta de catorce *flashbacks*. Los *flashbacks* son claves que ponen en imágenes el procedimiento de la anamnesis de los dos personajes. Once son mediatizados por los recuerdos de Natalia y tres conciernen los recuerdos de Elena. El *flashback* nos permite saber poco a poco, analepsis tras analepsis, lo que el personaje sabe de su pasado y conseguir las claves que faltan para llegar a la reconstitución de este pasado fragmentado, escamoteado con motivo del silencio. ¿Cómo se insertan los *flashbacks* en la diégesis?

Fue a propósito del regreso de Natalia a Argentina, regreso que ésta no puede aun contemplar en 1984, cuando se opera el primer *flashback* (13' 33). La idea de su regreso a su país provoca en ella un bloqueo frente al cual la cara cerrada de Elena materializa el silencio de ésta. En la mirada de Elena, arranca el *flashback* 1 que se reparte en dos tiempos. El primer movimiento sitúa el contexto, estamos antes del golpe en 1975, el padre profesor de literatura en la universidad acaba de ser despedido. Las dos hermanas aparecen antitéticas. Elena hace las compras, se ocupa de la familia, sugiere que su padre vaya a dar clases en un colegio religioso, cuyo director tendrá un papel fundamental en la continuación de la historia, mientras que Natalia interesada por la literatura escucha a su hermana leyendo y se opone a que el padre vaya a un colegio religioso.

Dentro del *flashback*, se encaja una nueva analepsis que se remonta a la época en que el padre enseñaba y tenía como estudiante a Martín Solís. Se notará que la unidad temporal no existe en los *flashbacks*, están marcados por la ucronía y una lógica psíquica que concatenan a

¹¹ El silencio dispático es la negación del otro en el diálogo. Síntoma de una disforia discursiva. Ravazzoli, Flavia, «Le Silence comme boîte noire du temps», dans *Le Sens et ses hétérogénéités*. Sous la direction d'Herman Parret. Paris, CNRS, 1991, p. 176.

los acontecimientos según los convoca la anamnesis del personaje que provoca el *flashback*. Tienen un valor ilustrativo del contexto familiar pero también un valor indicial, informan sobre el padre de las chicas, en el plano intelectual e ideológico, profesor de literatura y escritor, presentado pues como el arquetipo del opositor al régimen.

Desde el punto de vista narrativo la irrupción del padre permite el ingreso en la diégesis de Martín y el encuentro de éste con Natalia, reunidos bajo el signo, tan simbólico, de su pasión común, la literatura. Una tercera analepsis dentro del mismo *flashback* (16' 4) se hace en varios tiempos, por un *overlapping*¹² sobre los planos de Martín y Natalia sonriéndose, se oye el principio de una canción de los sesenta y se pasa a la habitación de las dos hermanas adolescentes. La canción cuya letra es francesa, fue interpretada por Brigitte Bardot en los años 60. Se debe subrayar que cuando el sonido de la canción irrumpe, se superpone a la imagen de los dos futuros novios Martín y Natalia. La letra de la canción sustituye las palabras de las dos hermanas creando una estructura dialógica «no me permitas que le ame / sin embargo es a él a quien amas»¹³ que metaforiza la relación dialéctica de las dos hermanas. La letra de la canción que acompaña el fin de esta secuencia, a pesar del ritmo «yéyé»¹⁴ alegre, y el fin romántico de la secuencia que se acaba con un plano cercano de Martín y Natalia, asume una función proléptica vaticinando la tragedia individual de la joven pareja y de modo más general de Argentina. La letra de la canción remite al coro trágico en esta parte del *flashback* y aparece como la proyección del sentimiento de Natalia en 1984, la cual revive el pasado en su dimensión dolorosa y plantea inconscientemente en su recuerdo la problemática de una oposición entre ella y su hermana.

Una tipología actuarial de las dos hermanas se perfila: Natalia es la periodista intelectual de izquierdas, Elena la mujer dedicada a sus labores. La semiótica refuerza la tipología ideológica de las protagonistas. La aspiradora que no deja de manejar Elena simboliza su deseo de hacer desaparecer las escorias de la vida, las huellas del pasado y de escamotear la memoria. La recurrencia de este objeto, metónimo de la amnesia es significante: Elena pasa la aspiradora para borrar el pasado mientras que Natalia lee el manuscrito del padre para recuperar el pasado. Elena representa el orden aparente, la alusión de Natalia a su uso de la naftalina, la constante preocupación por ordenar los objetos, limpiar la casa la sitúan en la isotopía de la disciplina rígida. Para Elena y su marido, los recuerdos, la

¹² Procedimiento técnico que consiste en superponerse al fin de un plano el sonido de la secuencia que sigue.

¹³ La letra de la canción está en francés «ne me laisse pas l'aimer / et pourtant c'est lui que tu veux».

¹⁴ La palabra «yéyé» usada en Francia y en Québec en los años sesenta designaba una música o canción adaptada del rock y del twist norteamericanos. Fue el sociólogo Edgar Morin quien bautizó a los jóvenes «les yéyé» en una crónica del periódico *Le Monde* del 6-7 de julio de 1963.

memoria destruyen el equilibrio familiar que ella y su cónyuge construyeron sobre el silencio. La memoria se debe escamotear para seguir viviendo; el régimen militar argentino hacía lo mismo al edificar la sociedad cual un baluarte sin memoria.

3. La lectura del manuscrito, la irrupción del pasado

El deseo de Natalia de comprender y reanudar con el pasado interrumpido por la violencia institucional se manifiesta desde su llegada en casa de su hermana por su deseo de encontrar el manuscrito que el padre escribió antes de morir. Se nota la emoción de Natalia hojeando la novela del padre (9' 50), mientras que Elena solo subraya el detalle anecdótico del manuscrito escondido en un cofre enterrado en el jardín por el padre. Metáfora del secreto que se debe guardar, el cofre, no lo abrió nunca, cuando estaba en su poder desde hacía años.

Natalia le lee a su hermana unas cuantas líneas de la novela en las que el autor evocaba a un personaje «que no sentía venir la traición». Natalia lo identifica inmediatamente como Martín a quien encontramos ficcionalizado en la obra paternal. La secuencia se termina por el gesto habitual de Elena que pasa la aspiradora, como si se tratara de borrar la huella del pasado que aflora en el manuscrito conmovedor para Natalia pero recibido con frialdad por Elena según lo que el juego de las actrices deja entrever.

Una secuencia clave obliga a Elena a encarar el pasado que rechaza, durante un paseo con su hermana por los alrededores de Walnut-Creek. La escena (18' 24) da varias informaciones. Elena juzga la vida sentimental de su hermana: «siempre te buscas la figurita más difícil», lo que niega Natalia diciéndole que Martín no era «una figurita difícil»; la respuesta de Elena muestra que no hablaba de Martín, otra vez lo olvida, borrando su existencia. El punto culminante de la secuencia se produce en el momento en que Natalia expresa su angustia y nos permite comprender el fondo de su malestar: «¿sabes? no entiendo cómo supieron donde se escondía» y «¿vos sabías que papá estaba escribiendo sobre esto?». Comprendemos que Martín fue denunciado y arrestado. En su obsesión por comprender Natalia está dispuesta a implicar a su padre. La novela de éste, parece ser una ficción inspirada en la realidad. La respuesta tajante de Elena «¡no!» y la mirada dura que lanza a su hermana fuera de campo constituyen indicios que permiten percibir una contradicción entre su respuesta y la mirada dura que significa que sabe pero guarda el silencio.

Una secuencia ulterior (20' 54) nos mostrará a Elena tomando a hurtadillas el manuscrito para leerlo por la noche. Objeto del saber y de la transmisión eventual de informaciones, este texto representa un riesgo de fracaso de la estrategia del silencio que descubrimos poco a poco en Elena. Después de una elipsis, Elena solozando arranca la última

página del manuscrito, actitud que abre dos pistas. La página arrancada equivale al silencio patémico de aquella que sabe pero no quiere decir, incluso equivale a una forma de censura. La página arrancada puede simbolizar también «la ley del olvido» que se aplicará en Argentina con el presidente radical Raúl Alfonsín en 1986 y será completada por Carlos Menem para ser abolida en 2003 por Néstor Kirchner, precisamente durante el rodaje de la película. En esta etapa del film, no podemos saber a quién protege Elena. La película va a desarrollarse como un enredo policiaco y va ir atando cabos merced a las analepsis llevadas por una u otra hermana. Al arrancar la última página del manuscrito, Elena asume el rol actorial del censor y podría representar la práctica del «apagador» de la dictadura militar. Esta práctica de la censura – otra forma de materialidad del silencio- es ilustrada por un *flashback* que muestra a David, el padre, y Elena solos charlando delante de un fuego en el cual arden libros. Esta escena nos llevará a evocar la fractura ideológica entre el «decir» y el «callar».

4. La fractura ideológica

4.1. La literatura comprometida y la censura

En un tercer *flashback* Elena recuerda la escena de un *autodafe*; el padre acaba de ser despedido de la universidad y quema sus libros. Prolongación de la página arrancada, esta nueva escena de censura ilustra la situación política de los años López Rega. El padre se impone una autocensura. Una serie de primeros planos de los libros permite reconocer títulos de obras comprometidas, *La tregua* de Benedetti, *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano. Recordemos que en epígrafe a su obra el autor uruguayo presenta la frase pronunciada en la proclamación de la Independencia en La Paz en 1809¹⁵: «hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez». El primer plano del libro en la pantalla proyecta la denuncia de Galeano, que vale por toda la América Latina del siglo XX, en el contexto argentino de la Triple A y del PRN que impusieron el silencio en todo el país. En cuanto al

¹⁵ La Revolución de Chuquisaca fue el levantamiento popular ocurrido el 25 de mayo de 1809 en la ciudad de Chuquisaca, perteneciente al Virreinato del Río de la Plata. La Real Audiencia de Charcas, con el apoyo del claustro universitario y sectores independentistas, destituyeron al gobernador y formaron una junta de gobierno. El movimiento, fiel en principio al rey Fernando VII de España, fue justificado por las sospechas de que el gobierno planeaba entregar el país a la infanta Carlota Joaquina de Borbón, pero desde los comienzos sirvió de marco para la reacción de los sectores independentistas que propagaron la rebelión a La Paz, donde se constituiría la Junta Tuitiva. Reprimido violentamente este último y más radical levantamiento, el movimiento de Chuquisaca fue finalmente deshecho. Para la historiografía independentista hispanoamericana este acontecimiento suele ser conocido como el Primer Grito Libertario de América.

autodafe, remite a la frase de *Almanson* de Heinrich Heine «allí donde queman libros, acaban quemando hombres»¹⁶.

La literatura comprometida es objeto de otro *flashback* (4) (37' 23'') a propósito de un libro traído por Martín, *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, autor del cual David opina que era extraordinario y que él y Walsh trabajaron juntos en un periódico. *Operación masacre* es una obra de ficción periodística sobre la represión de 1956 contra un grupo de civiles supuestamente implicados en una rebelión militar del general peronista Juan José Valle contra el gobierno *de facto* del general Pedro Eugenio Aramburu¹⁷. El inserto (primerísimo plano) del libro confiere a Martín el estatuto de personaje abismado porque él es una de las futuras víctimas del terror que es está instalando en el país. Ningún comentario de fondo se hace sobre la obra de Walsh, pero detrás de esta forma de «no dicho» sustituido por el inserto, se anuncia implícitamente en el recuerdo de Natalia la represión venidera. Lo cual nos remite al contexto presente (1984) de la película y al entorno familiar.

Durante una nueva secuencia analéptica de Natalia, un partido de fútbol interuniversitario hace intervenir a un nuevo personaje, tío de Sebastián, director de un colegio religioso, Morín¹⁸, un personaje que tendrá un protagonismo relevante al final del film. Sus comentarios sobre Martín, cuyo juego futbolístico no le convence, cobran un segundo sentido cuando dice «no respeta a la autoridad». Martín no es buen jugador, pero el fútbol no es sino un pretexto.

4.2. El compromiso pasado y presente y la ley del silencio

La pareja Natalia / Martín se formó sobre la comunión intelectual de dos admiradores de la escritura del padre de Natalia. La literatura estructuraba ya las relaciones padre/hija y va a estructurar la relación de la nueva pareja. Su comunión intelectual se completará con una dimensión ideológica, los dos novios se lanzan en un activismo político y social que los inscribe en el movimiento montonero. Es esta acción la que va a provocar el resorte principal del enredo del film, el arresto y la desaparición de Martín. Los *flashbacks* muestran dos

¹⁶ Se piensa evidentemente en la destrucción por el fuego de las obras disidentes o cuyos autores eran judíos bajo el nazismo. Entre los libros que los nazis quemaron en la Opernplatz de Berlín en 1933, se encontraban las obras de Heine (que era judío). Su cita más célebre es «No era más que un prelude: allí donde queman libros, acabarán quemando hombres». Cita sacada de *Almanson*, obra escrita en 1821, evoca a los *autodafe* de Córdoba.

¹⁷ La noche del 9 de junio de 1956 empezó una insurrección militar peronista al mando del general Juan José Valle. El movimiento se desplegó en distintas zonas del país, pero fracasó rápidamente. El gobierno decidió castigar a los rebeldes de modo ejemplar. Entre el 9 y el 12 de junio de 1956, 27 civiles y militares fueron fusilados, algunos fueron fusilados clandestinamente en José León Suárez (provincia de Buenos Aires) antes que se diera la orden marcial. Este acontecimiento fue descrito en el libro de Walsh, *Operación Masacre*.

¹⁸ Se sabe por una ponencia telefónica de Natalia con la madre de Martín desde Walnut-Creek que Morín está cercano a los paramilitares.

ejemplos de las acciones a las que se dedican nuestros personajes. Martín y Natalia ayudan a las familias de obreros despedidos de una empresa frigorífica. Para proveer sus necesidades alimentarias, irán hasta atacar la frigorífica con la complicidad de unos empleados y robar carne para repartirla entre los necesitados. Durante una de esas acciones, un guarda será herido, acarreado el paso de Martín y Natalia a la clandestinidad por ser asimilados a terroristas¹⁹. Se trata en esta secuencia de una clara referencia a la acción revolucionaria de los *Montoneros* —esta misma acción que va a originar el golpe de 1976 y justificar el discurso de los militares sobre la «guerra de los dos demonios», guerra sucia contra el enemigo interior que costó la vida de 30 000 víctimas.

En uno de los *flashbacks*, las dos parejas se oponen a propósito del compromiso político; el novio de Elena, Sebastián trata a Natalia de *montonera* cuando ésta le reprocha su «realismo burgués». Sebastián en una visión pesimista pero lúcida anuncia lo que va a pasar: «llegan los matones a Buenos Aires se ligan con la patronal y se acabó el baile», promoviendo la habitual estrategia del callar y no moverse. En general Elena permanece muda durante estos intercambios políticos, pero la veremos intervenir violentamente cuando descubra en casa de los padres, armas escondidas por Natalia: «vos pensás que sos Juana de Arco, está todo el mundo hablando de golpe y vos hacés eso». Volvemos a percibir la fractura ideológica en la América reganiana de 1984 cuando Natalia, experimentando la necesidad de decir el pasado para contarse a sí misma y volver a encontrarse, hace estallar el desacuerdo que remite al que vivieron los jóvenes en 1975. Elena le reprocha a su hermana hablar de los problemas de política internacional en casa delante de los invitados, como por ejemplo el Nicaragua de 1984, época en que se evidenció que las contras intentaban derribar al gobierno sandinista²⁰ gracias a la ayuda de EEUU. Natalia se sorprende de su reacción de autocensura: «no hay nada que esconder ya no vivís en una dictadura – por eso mismo ¿porqué hablar de eso ahora?» le contesta Elena, la política es visiblemente para ellos un tema tabú.

El recelo inspirado en Estados Unidos por la revolución cubana, o sandinista, es aprobado por el marido de Elena, Sebastián, en las discusiones que mantiene con Natalia. No podemos dejar de hacer el paralelo con su desaprobación de las acciones revolucionarias montoneras diez años antes en Argentina. Una charla se entabla a raíz de una reflexión del

¹⁹ Dos movimientos activistas intensificaron sus acciones después de la muerte de Perón en juli de 1974, el de los Montoneros, integrado por resistentes peronistas, y el de la ERP cercano a fidel Castro.

²⁰ Estados Unidos fue el impulsor del movimiento y contribuyó materialmente a su formación. Esta relación quedó probada por la Corte Internacional de Justicia en 1984 revelando que el gobierno de los Estados Unidos bajo la presidencia de Ronald Reagan entrenaba, armaba, financiaba y abastecía a las Contras, principalmente a través de la CIA.³ Precisamente, el escándalo Irán-Contra se desató debido a que EE.UU. vendía armas a Irán para financiar las Contras.

niño sobre Cuba : “acá no se debe decir si se ha ido a Cuba” , su padre le aconseja optar por cierta discreción al respecto, lo cual acarrea el siguiente intercambio entre Natalia y él:

- « le haces renegar de lo que es».
- «depertate Natalia estás en 1984 en EEUU y los rojos están en retirada
- « parece que el tiempo no les enseñó nada a algunos».

Para Natalia esta forma de silencio respecto de Cuba es una forma de negación de sí mismo, su réplica demuestra que el pasado argentino implica la necesidad para ella del compromiso político, de la acción, piensa que sin la pasividad de algunos, el golpe hubiera fracasado²¹. El silencio, aunque solo se trate del silencio de confort para no ser cortado de la vida social por hablar de Cuba en EEUU, es también una forma de complicidad, pasiva, pero no por eso menos efectiva. Natalia expresa su necesidad de conocer la verdad y la necesidad de volver al pasado, cuando su hermana y su cuñado, quienes vivieron aquellos acontecimientos con ella y constituyen los únicos eslabones con el pasado, están cortados de él con motivo de un desacuerdo ideológico que bien podría ser una pista de elucidación del secreto. Al decirle a su hermana «a eso vine, a visitarvos», el verbo «visitar» tiene el valor metafórico de la anamnesis, de la vuelta al pasado por la terapia de la palabra. Volver a decir u oír decir el pasado, liberar el pasado de su cárcel de silencio, es el único modo por el cual Natalia podrá salir de su encierro psíquico.

La desesperanza de Natalia acabará estallando en la expresión de su incapacidad en cortar con sus experiencias dolorosas: «me gustaría dejar todo esto atrás pero no puedo – necesito saber qué pasó, es lo mínimo que puedo hacer por Martín». Comprender el pasado y explicarlo no es solo una terapia personal necesaria, sino una obligación moral que debe a su novio desaparecido. La memoria aparece como liberación para sí mismo y para aquellos que desaparecieron y a quienes es imprescindible volver a dar una identidad haciéndoles salir de la nada. La desaparición no es la muerte, porque la muerte no es el silencio, el silencio sobre los desaparecidos es una negación de la existencia y es peor que la muerte, es lo que se retiene de los testimonios que existen sobre esta época trágica.

4.3 La confesión

²¹ Esta reflexión nos remite a la réplica de un personaje de la primera película argentina sobre los desaparecidos *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985), en la cual Benítez el profesor de literatura dice «para que todo eso hubiese podido existir, hizo falta mucha complicidad».

Una serie de *flashbacks* al final de la película desvelan el secreto que guardaba Elena. En su búsqueda de la verdad, vimos que Natalia sopechó que su padre hubiera podido hablar bajo la tortura cuando fue detenido por ser acusada su hija de terrorismo.

Tres *flashbacks* encadenados desvelan el papel de Elena. Relacionan el arresto del padre y la clandestinidad de Martín. Vuelven a poner en escena a Morín²², tío de Sebastián, miembro de los paramilitares de la Triple A que luchaba contra la izquierda peronista. Morín le presenta a Elena una elección maquiavélica, la liberación de su padre contra la revelación del escondite de Martín. Según Morín éste está protegido por su origen social, siendo su familia una de las más poderosas de la provincia, mientras que el padre de Elena, pudo morir en la cárcel.

La secuencia, que tiene lugar en un lugar cerrado, el coche de Morín, es casi monológica, siendo la reacción de Elena esencialmente visual, nerviosidad, lágrimas durante la exposición del chantaje : «Elena sos la única que puede salvar a tu papá». El silencio disfórico de la joven viene completado por las lágrimas ; Julia solomonoff no filma a una delatora complaciente, su dolor la disculpa, no le quedará sino vivir durante ocho años con el peso de su acto.

A lo largo del film, el silencio de Elena se explica por el peso de esta «traición». La página arrancada del manuscrito, que Elena devuelve a su hermana al fin de la película, simboliza, con esta frase : «no quería que supieras nada», la palabra recuperada por la cual lo indecible se vuelve dicible y va a liberar a Natalia de la obsesión que la encerraba en una especie de imagen congelada perpetua que cuajó su existencia en 1975 y le impidió vivir durante ocho años.

Esta película estrenada en 2004 fue rodada en 2003, el año de la Declaración de nulidad de las leyes de Obediencia Debida y del Punto Final²³. La promulgación de esta ley permitió que se examinaran centenares de casos de desaparecidos no elucidados. Esto muestra que el tema de los desaparecidos sigue candente. El interés de esta película es primero recordar que el último gobierno de Domingo Perón abrió ampliamente la vía al régimen de los verdugos. Se notará que el secreto tocante al caso de Martín es emblemático de los otros, pero

²² Cf. infra nota 17.

²³ Declaración de nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Ley 25779, Fecha de sanción: 20/08/2003, Promulgada: 02/09/2003 por el decreto número: 689/03. Esta ley de Obediencia Debida y Punto Final promulgada el 4 de junio de 1987 establecía que todos los oficiales y sus subordinados, excepto si se probaba lo contrario, no podían ser legalmente acusados de crimen cometidos durante la dictadura argentina, porque no hacían sino obedecer a las órdenes de sus superiores jerárquicos. Sta ley fue adoptada un año después de la lye del Punto Final para contener el descontento de las Fuerzas Armadas. Eximía al personal militar inferior al grado de coronel de la responsabilidad de las desapariciones, detenciones ilegales, torturas y asesinatos.

a la diferencia de los grandes éxitos cinematográficos que fueron *La historia oficial* de Luis Puenzo o *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999), *Hermanas* no juzga y no nos presenta a criminales o secuestradores (con excepción de Morín en los últimos flashbacks). Lo que esta película ofrece es el tratamiento de la densidad humana de la tragedia. Los indicios son lo bastante numerosos como para que Elena y su marido sean asimilados a los verdugos en el plano ideológico ; su rechazo del compromiso político y social, su preocupación por disimular en Estados Unidos el pasado de sus familiares, hacen de su silencio el silencio dispático, el silencio de la desaprobación. Los planos de los rostros, planos cercanos o primeros planos materializan este silencio de la discrepancia, que caracteriza a menudo esta película, silencio acompañado de la mirada dura de aquel que piensa o dice, en el caso de Elena «¿por qué hablar de eso ahora?». La página arrancada o la autocensura constituyen un grado más en la materialización del silencio. Son dos signos que, en el contexto de la película tienden a la misma finalidad protectora del orden y del equilibrio familiar. Una frase de Bernard Noël citada por Almuth Grésillon en su artículo (título traducido del francés) «Tachadura, silencio y censura»²⁴: «la censura eficaz no tacha, anula, y ya no hay huella. Entonces lo que ha desaparecido nunca existió». Encontramos en esta forma de censura la negación del otro, negación a la que lleva el silencio impuesto por la política de la mordaza de la dictadura.

El silencio es un medio de guardar el secreto, uno de los pilares del régimen argentino de aquella época. El secreto le permitía a la dictadura reducir a la nada, pero los militares no se contentaban con utilizarlo para eliminar físicamente, o para borrar la identidad, hasta borraban la Historia. Las dictaduras siempre escamotean la Historia para volver a escribirla. En el caso argentino, ya no quedaba nada por escribir, el secreto estuvo permitiendo la creación de una anti-Historia, una especie de agujero negro de la memoria. Solo la palabra de los que saben puede liberar a los familiares de las víctimas del secreto. Julia Solomonoff elige a dos hermanas para plantear la dolorosa temática del secreto que roe como un cáncer a la víctima reducida a la nada y deja sola a la culpable frente al peso de su acto. El film no juzga, muestra... y se concluye con la posibilidad de una reconciliación, no con los verdugos, Elena no forma parte de ellos, sino con aquellos cuya debilidad contribuyó a lo inaceptable. Pero, una reconciliación que solo es posible con la memoria recuperada.

²⁴ Grésillon, Almuth, «Rature, silence et censure», p. 196, dans Parret, Herman, *Le sens et ses hétérogénéités*, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, 293 p.

Bibliografía

- Béarn, G. (1975). *La décade péroniste*. Paris: Gallimard.
- Benedetti, M. (1978). *La tregua*. Madrid: Cátedra.
- Besuiévski, M., Bossi, P., Enghel, F., Herrero, G., Ragone, V., Salles, W. y Saúl, A. (productores) y Solomonoff, J. (directora). (2011). *Hermanas*. [DVD]. Argentina – Brasil – España: Cinema Tropical.
- Galeano, E. (1981). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- Grésillon, A. (1991). Rature, silence et censure. En H. Parret. *Le sens et ses hétérogénéités* (p. 196). Paris: CNRS.
- Lemieux, E. (2009, octubre). Il a été le premier des yéyés. *Influences*. Recuperado de <http://www.lesinfluences.fr/Il-a-ete-le-premier-des-yeyes.html>
- Piñeyro, M. (productor) y Puenzo, L. (director). (1985). *La historia oficial*. [DVD]. Argentina: Producciones JRB.
- Ravazzoli, F. (1991). Le silence comme boîte noire du temps. En H. Parret. *Le sens et ses hétérogénéités*. Paris: CNRS.
- Salinas, G. (s.f.). [Sin título. Testimonio de Gerardo Salinas, hijo del desaparecido Rubén Salinas]. [Proyecto Desaparecidos]. Recuperado de <http://www.desaparecidos.org/arg/voces/ensayos/salinas.html>
- Videla speech in Caracas, Venezuela. (1977). [Video]. De <http://www.youtube.com/watch?v=vtktfmFP1Y&feature=related>
- Walsh, R. (1972). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L.

Le secret, le silence et la mémoire escamotée dans le film *Hermanas* (2004) de la réalisatrice argentine Julia Solomonoff.

« Se taire est interdit, parler est impossible », nous avons retenu cette formule de Elie Wiesel à propos de la Shoah, comme point de départ de cette réflexion sur une œuvre filmique argentine, *Hermanas* de Julia Solomonoff qui s'inscrit dans la problématique, la plaie toujours béante des disparus, du secret et du silence qui ont recouvert leur sort dès les années de la prédictature des années 74-76, marquées par l'action du groupe paramilitaire *Triple A* (Alliance Anticommuniste Argentine) créé par López Rega en 1973 sous le mandat du général Perón pour éliminer l'opposition de gauche²⁵. Les militaires prennent le pouvoir en mars 1976 instaurant une dictature baptisée *PRN* (Processus de Réorganisation Nationale), euphémisme dont la finalité était de taire la véritable identité d'un régime considéré comme génocidaire par beaucoup d'Argentins.

La phrase du prix Nobel de la paix 86 illustre notre problématique sur le silence et la mémoire. La parole en Argentine était rendue impossible par une censure et une répression féroces, l'un des personnages du film de Julia Solomonoff, Elena, le dit clairement « je regrette, on ne pouvait pas dire un mot²⁶ » pour justifier précisément son silence, silence qu'Elie Wiesel comprend et condamne.

Outre la force, la dictature avait aussi besoin du secret sur certains aspects de son fonctionnement quant à l'élimination des opposants. En Argentine, la force militaire était visible dans la rue dans le cadre de ce Processus de Réorganisation Nationale. On se souviendra de la phrase prononcée le 6 mai 1977, par le Général Alfredo Oscar Saint-Jean, gouverneur militaire de la Province de Buenos Aires, dans un entretien au journal anglais *The Guardian* : « D'abord, nous éliminerons les subversifs, ensuite les complices, puis les

²⁵ Un journaliste, Joaquín Morales Solá, cite le président Raúl Alfonsín, en donnant une valeur d'affirmation définitive à ses déclarations, lesquelles interprétaient que Perón fut le principal responsable de la création de la Triple A : « Alfonsín eut raison lorsqu'il affirma devant le juge que la Triple A avait précédé le gouvernement d'Isabelle Perón, et ce fut Perón qui précéda Isabelle ». Selon l'[Archivo Nacional de la Memoria](#), organisme créé par le président Néstor Kirchner, en décembre 2003, entre le 20 juin 1973, le jour du massacre de Ezeiza, jusqu'au début de la dictature militaire, il y eut 900 disparitions et 1500 assassinats. Par ailleurs, on estime qu'environ 3000 personnes furent emprisonnées pour raisons politiques.

²⁶ « no se podía decir una palabra, lo lamento », ... sur le dvd, [Epicentre Films Editions](#), 2011.

sympathisants et en fin les indifférents et les tièdes²⁷ ». Malgré ce cynisme affiché, les méthodes reposaient sur le secret et requéraient le silence de la population. Un témoin de cette époque, fils de disparu, écrit à propos de cette Argentine schizophrène, qui présentait au monde une face de dictature militaire classique et une face cachée, secrète et dont on ne pouvait pas se plaindre puisqu'elle n'existait pas officiellement :

Les enlèvements, les tortures échappaient majoritairement au regard des citoyens. Les exécutions étaient cachées, les cadavres jetés à la rivière, à la mer ou enterrés en secret dans des fosses comunes. L'Argentine était alors le pays où rien ne se passait, personne n'était responsable des disparitions, et dans la majorité des cas, on n'a jamais eu de nouvelles des disparus, ce qui permettait de prolonger la farce. Dans ce système monstrueux, les disparitions devaient être dénoncées face à leurs auteurs, lesquels s'engageaient cyniquement à entamer les recherches²⁸.

Ainsi le général Videla se permettait-il de « déplorer » dans un discours prononcé au Venezuela en 1977 « Dans notre pays des personnes ont disparu. C'est une réalité extrêmement triste, mais que nous devons reconnaître objectivement. Peut-être sera-t-il difficile d'expliquer pourquoi et comment cette personne a disparu²⁹ ». La peur et l'incertitude que les disparitions produisirent ont été décuplées par les énigmes qui entouraient ces opérations para policières. La plupart du temps, l'identité des auteurs n'était pas révélée, ni les motifs de l'arrestation, ni le lieu, ni la durée de la détention.

La junte militaire ne voulait pas perdre son rôle de gardien des valeurs occidentales et chrétiennes, elle devait donc, pour mener à bien sa « mission d'éradication de la subversion » recourir à un *modus operandi* qui ne mécontente pas le Vatican et, pour ce faire, devait intégrer dans son PRN une interaction continue entre la logique de la guerre –on l'appelait « guerra sucia/ sale guerre »– et l'autorité de la loi. Cela entraîna la création d'un univers secret « un monde illégal et clandestin » de centres de détention, de groupes d'actions paramilitaires, de tortures, d'enlèvements et de disparitions. Un « temps pour le silence » était

²⁷ « Primero eliminaremos a los subversivos; después a sus cómplices; luego a sus simpatizantes; por último, a los indiferentes y a los tibios », *The Guardian*, 6/5/77.

²⁸ Los secuestros, las torturas ocurrían mayoritariamente fuera del registro de los ciudadanos. Los fusilamientos eran escondidos, los cadáveres arrojados al río, al mar o sepultados en secretas fosas comunes. Entonces Argentina era el país donde 'nada' pasaba, 'nadie' era responsable de las desapariciones y, en la mayoría de los casos, no se volvió a tener noticias de los desaparecidos, lo que servía para mantener la farsa. En este sistema deforme las desapariciones debían ser denunciadas frente a los autores de las mismas, que cínicamente se comprometían a comenzar la búsqueda. Gerardo Salinas, fils de [Rubén Salinas](#), <http://www.desaparecidos.org/arg/voces/ensayos/salinas.html>.

²⁹ « En nuestro país han desaparecido personas. Esa es una tristísima realidad, pero que objetivamente debemos reconocer. Tal vez lo difícil sea explicar el porqué y por vía de quien esa persona ha desaparecido ». Caracas, Venezuela, 13 de mayo de 1977. Declaración frente a periodistas sobre la situación en Argentina. <http://www.youtube.com/watch?v=vtktfmFP1Y&feature=related>

nécessaire pour atteindre cet objectif du rétablissement de l'ordre. L'Almirante Emilio Massera dit à cette époque, « il y a des temps où certains doivent parler et d'autres doivent se taire, ainsi nous pourrions écouter la voix des justes et le silence des pécheurs³⁰».

Bien évidemment, les verbes « parler » et « se taire » n'ont pas la même valeur selon qu'ils sont prononcés par Elie Wiesel ou un amiral argentin !

Le film *Hermanas*

1 Problématique

Premier long métrage de Julia Solomonoff, ce film, qui date de 2005, raconte l'histoire de deux sœurs qui se retrouvent en 1984 aux USA après une séparation de huit ans³¹. Elena est mariée avec Sebastián et mère d'un enfant de 8 ans Tomás (nom à la charge symbolique forte, nous le verrons plus tard), Natalia est journaliste en Espagne depuis 1976. Le film de Julia Solomonoff se déroule à deux époques distinctes, les flash-backs qui illustrent les pensées des deux soeurs, se situent avant le coup de mars 76, sous le second mandat de la présidente Isabel Perón, période déjà marquée par une forte tendance à la répression menée par la sinistre *Triple A* de López Rega.

Quelques indices semés au cours du récit ouvrent des pistes d'interprétation. La typologie créée par ces indices, les actions récurrentes de l'une et l'autre, dessinent une opposition idéologique entre les deux jeunes femmes : Natalia lit et écrit constamment tandis qu'Elena, fait du sport, le ménage, les courses, son goût pour l'ordre domestique renvoie à la thématique fondamentale du Proceso de Reorganización Nacional.

Une allusion à un certain Martín (7')³² lors de l'examen d'une photo par Natalia dans la chambre d'Elena, provoque chez celle-ci une attitude évasive que le spectateur ne manque pas de remarquer. Ce n'est qu'au bout de 18' de film que Natalia rompt le silence à propos de ce Martín, parle de son incompréhension face à la disparition de Martín, son fiancé de l'époque, et introduit par son interrogation la double thématique qui va structurer le film :

-le secret : comment Martín a-t-il été découvert dans sa cachette, la maison familiale située sur une île du Rio de la Plata ?

-le silence ou la mémoire escamotée : silence de ceux qui savent (ou que certains indices semés dans le film nous amènent à penser qu'ils savent) , silence rendu possible par le système de l'étouffoir, la clandestinité des escadrons de la mort, et des années plus tard, le

³⁰ « hay tiempos donde (SIC) algunos deben hablar y otros deben permanecer callados, así podremos escuchar a las voces de los justos y al silencio de los pecadores ».

³¹ C'est-à-dire depuis 1976, date de la dictature militaire de Videla.

³² Le chiffre entre parenthèses renvoie au compteur horaire du dvd.

désir de « ne plus reparler de cela » comme chez Elena et Sebastián , et chez Natalia, une mémoire escamotée par force, puisqu'elle dut s'exiler et ne put connaître, ni elle ni la famille restée sur place, l'explication de la disparition de Martín.

La notion de déchirure personnelle et l'inférence du secret apparaissent progressivement lors du commentaire d'une photographie des deux sœurs présente sur la table de nuit d'Elena (7') ; elle est la représentation de la « sorellité », mais on constate bien vite que la mémoire est du côté de Natalia qui, elle, se souvient de tous les détails. Son discours est d'ailleurs fréquemment ponctué de « tu te souviens de ce jour-là ? ³³ » tandis que les souvenirs d'Elena sont confus ou refoulés. Cela pose, dès le début du film, une double problématique antagonique chez les deux sœurs :

- la nécessité de l'anamnèse : quand Natalia voit deux photographies, une du présent, celle de Tomi son neveu ou une du passé, c'est le passé qui l'intéresse, plus que celui de l'univers familial proche.

- le refoulement du souvenir : Elena, ne se souvient pas de Martín, elle ne nomme jamais Martín, le disparu de l'histoire.

Le secret apparaît, sur cette photographie, métonymisé par une ombre, qui elle-même matérialise, on ne peut plus confusément, un absent, qu'Elena a confondu avec son propre fiancé, devenu son mari, Sebastián, et qu'elle n'a donc pu identifier, (lapsus révélateur d'une forme de silence auquel équivaut cette impossibilité à reconnaître). A ce stade du film, nous pouvons dire d'Elena que son silence à propos de la photo sur laquelle apparaît l'ombre Martín est dispathique³⁴, elle dit « ne pas se souvenir beaucoup³⁵ », l'évocation du personnage la gêne ; ce silence dispathique est le premier indice de sa stratégie de l'évitement (au même moment, elle se lève pour changer de robe qu'elle ne veut pas froisser). Ce secret, implique une résistance à savoir ou à dire³⁶ de la part d'Elena, mais en revanche, une quête de savoir de la part de Natalia va se confirmer dans une séquence ultérieure.

2 Les différentes étapes de la quête du passé : ordre et désordre

La quête du passé structure le film tant du point de vue thématique que formel. Nous dénombrons en effet onze flash-backs, médiatisés par l'anamnèse de Natalia pour l'essentiel

³³ « ¿te acordás de este día ? ».

³⁴ Le silence dispathique est la négation de l'autre dans le dialogue. Symptôme d'une disphorie discursive. Flavia Ravazzoli, "Le silence comme boîte noire du temps" dans *Le sens et ses hétérogénéités*, sous la direction d'Herman Parret, Editions du CNRS, Paris, 1991, p. 176,

³⁵ « no recuerdo mucho ».

³⁶ Nous ne pouvons pas préciser, à ce stade de la démonstration, sous peine de déflorer le film construit sur une inconnue, si Elena est sur l'isotopie du savoir ou du ne pas vouloir dire.

et trois qui concernent Elena. Les flash-backs sont des clés qui mettent en image le procédé de l'anamnèse des deux personnages. Le flash-back nous permet de savoir peu à peu, analepse après analepse, ce que le personnage sait de son passé, et d'obtenir les clés manquantes à la reconstitution de ce passé morcelé, fragmenté, escamoté en raison du silence. Comment les flash-backs s'insèrent-ils dans la diégèse ?

C'est à propos du retour de Natalia en Argentine que celle ne peut encore envisager « ce n'est pas si simple / no es tan fácil », que s'opère le premier flash-back (0 13' 33''). L'idée de son retour dans son pays provoque en elle un blocage et face à ce blocage, le visage fermé d'Elena matérialise à nouveau le silence ; le « ce n'est pas si simple » de Natalia vaut aussi pour Elena. C'est sur le regard d'Elena que démarre le flash-back 1 qui se répartit en deux temps : on peut envisager le premier comme étant commun aux deux sœurs, mais on peut supposer que le flash-back lui correspond. Ce premier flash-back (0 13' 51'') situe le contexte, on retrouve les deux sœurs neuf ans avant, donc en 1975 ; il est fait allusion au père professeur de littérature expulsé de l'université, c'est l'époque de la mandature d'Isabel Perón et de son gourou José López Rega, époque à laquelle la dictature se met progressivement en place. Les deux sœurs y apparaissent comme antithétiques. Elena fait les courses, s'occupe de la famille sur le plan matériel, c'est elle qui paie les courses, c'est elle qui suggère, pour trouver un nouvel emploi au père radié, de contacter le directeur du collège religieux, personnage qui aura un rôle capital dans la suite de l'intrigue. Natalia portée sur la littérature, a des opinions tranchées, ne veut pas que son père aille dans un collège religieux.

A l'intérieur de ce flash-back 1, s'emboîte une nouvelle analepse, qui remonte à l'époque où le père enseignait encore à l'université et avait comme étudiant Martín Solís. On remarquera qu'il n'y a pas d'unité temporelle dans les flash-backs, marqués par l'uchronie et par une logique psychique qui enchaînent les événements au gré de l'anamnèse du personnage qui les conduit. Ils ont une valeur illustrative du contexte familial mais également une valeur indicielle, on y apprend d'abord que le père, David Levin a été radié de son poste de professeur puis, qu'il était professeur de littérature à l'université, et écrivain : il est donc présenté comme l'archétype de l'opposant potentiel au régime.

Du point de vue narratif, l'irruption du père sert à faire entrer Martín dans la diégèse et à permettre la rencontre de Natalia avec celui-ci., le couple se forme alors sous le signe de la littérature qui les réunit. La troisième analepse (16' 04) se fait en plusieurs temps, par un *overlapping* sur l'image souriante de Natalia et Martín qui viennent de se rencontrer, on entend le début d'une chanson des *sixties*, qui se poursuit dans un deuxième temps dans la chambre des deux sœurs. Leur danse, les essais d'habillage, le maquillage, la fête, sont autant

d'actions qui expriment la joie de vivre, l'insouciance de la jeunesse. Cette chanson, qu'interprétait Brigitte Bardot au milieu des années 60³⁷, *Ne me laisse pas l'aimer* reproduit la fiction d'un dialogue antagonique entre deux filles censées représenter les deux sœurs. Il est intéressant de souligner que lorsque le son commence, les paroles acousmatiques³⁸ se superposent à l'image muette du couple Natalia/Martín se regardant et, illustrent directement la relation Natalia/Martín. Puis les paroles se substituent, non pas au silence des sœurs mais à leur absence de parole perceptible et reproduisent une structure dialogique « ne me laisse pas l'aimer / pourtant c'est lui que tu veux³⁹ » qui déjà métaphorise la relation dialectique du film entre les 2 sœurs – la séquence qui suit reproduit une situation de complicité dans les différentes étapes de la scène : la danse et l'habillage en rythme, le maquillage, mais, troisième temps, ellipse et changement d'espace, la scène du bar met en scène deux couples Elena/Sebastián et Natalia/Martín, accentuant ainsi sinon la séparation tout au moins le parcours séparé des deux unités pour se conclure par Natalia et Martín marchant seuls dans la rue.

Les seules paroles de la chanson « Ne me laisse pas l'aimer » qui accompagnent cette fin de séquence en flash-back d'un peu plus d'une minute, malgré le rythme « yéyé » enjoué, et la fin romantique de la séquence qui s'achève sur un plan rapproché taille de Martín et Natalia, vaticinent le malheur, la tragédie individuelle de ce jeune couple et d'une façon plus générale de l'Argentine. Elles assument le rôle du chœur tragique dans cette partie de flash-back qui apparaît comme une projection du sentiment de la Natalia de 1984, qui revoit le passé dans sa dimension douloureuse mais pose aussi inconsciemment la problématique d'une opposition entre les deux sœurs et entre les deux couples Elena/Sebastián et Natalia/Martín, nous reviendrons sur cette opposition ultérieurement.

Une typologie actorielle des deux sœurs se profile donc dès le début du film : Natalia passionnée par la lecture et l'écriture, qui deviendra une journaliste ancrée à gauche, Elena femme d'intérieur dès sa jeunesse. La portée sémiotique de certains éléments renforce peu à peu la typologie idéologique. Le symbole de l'aspirateur : faire disparaître les scories de la vie, les traces du passé et permettre d'escamoter la mémoire. La récurrence de ce métonyme

³⁷ La version du film n'est pas celle de Brigitte Bardot.

³⁸ Les paroles et la musique de la chanson sont acousmatiques car si le son était celui du tourne- disque qui fonctionne dans leur chambre, on les entendrait elles aussi. Du grec *Akousma*, ce qu'on entend. Le terme "acousmatique" était employé par le philosophe Pythagore pour qualifier un enseignement qu'il donnait caché de ses disciples par un rideau, afin que ceux-ci se concentrent uniquement sur ses phrases et non sur ses gestes. De là est issue la notion de "bruit acousmatique" pour désigner un bruit qu'on entend sans en voir la source (puis, par extension, sans la connaître).

³⁹ Les paroles sont en français.

de l'amnésie est signifiante : Elena passe l'aspirateur tandis que Natalia lit le manuscrit du père. Elena représente l'ordre apparent, l'allusion de Natalia à propos de son usage de la naphthaline, le cendrier qu'Elena recentre symétriquement sur la table du salon, la robe qu'elle ne veut pas froisser, le masque africain que lui a offert Natalia qu'elle ne sait comment disposer, le salon qu'il ne faut pas salir, etc... sont autant de signes de l'ordre auquel elle est attachée. Pour Elena les souvenirs, la mémoire, détruisent, désordonnent l'équilibre qu'elle et son mari se sont construit sur le silence. Cette mémoire doit être escamotée pour continuer à vivre, froisser le vêtement, par exemple, ce serait accepter le désordre : il faut reconnaître que le régime argentin pratiquait de même en construisant une société sans mémoire.

3 La lecture du manuscrit, l'irruption du passé

Le désir de Natalia de comprendre et de renouer avec le passé interrompu par la violence institutionnelle se manifeste dès son arrivée chez sa sœur par son désir de retrouver le manuscrit que son père avait écrit avant de mourir. On remarque (9' 50) l'émotion de Natalia qui feuillette le roman de son père tandis qu'Elena est dans la cuisine et parle de l'historique du coffret caché par le père dans le jardin, s'intéressant plus à l'anecdotique qu'au contenu. Métaphore du secret qui doit être gardé, ce coffret, elle ne l'a jamais ouvert, alors qu'il était en sa possession depuis des années. Natalia lui lit quelques lignes de ce roman dans lequel celui-ci évoquait un personnage qui ne sentait pas venir la trahison. Natalia l'identifie aussitôt, avec Martín, que nous trouvons donc fictionnalisé dans le roman paternel. Cette courte séquence se termine par le geste habituel dans le film d'Elena qui, pour tout commentaire, passe l'aspirateur, comme s'il s'agissait d'effacer toute trace de ce passé que affleure dans le manuscrit émouvant pour Natalia mais reçu si froidement par Elena selon ce que le jeu des actrices laisse entrevoir.

Une séquence clé va obliger Elena à prendre à bras le corps ce passé qu'elle refuse, lors d'une promenade qu'elle fait avec sa sœur dans les environs de Walnut-Creek. La scène de la promenade (18' 24) donne plusieurs informations. Elena juge la vie sentimentale de sa sœur : « Tu cherches toujours le mouton à cinq pattes ». Natalia revient alors au passé faisant allusion à Martín « mais ce n'était pas le cas avec Martín »—ce à quoi Elena lui répond « Je ne parlais pas de Martín⁴⁰ » (19' 48). De ces informations, nous pouvons tirer les indices suivants :

- la vie sentimentale de Natalia s'est arrêtée avec Martín, on ne sait pas encore pourquoi.

⁴⁰ « siempre te buscas la figurita más difícil » « no era el caso con martin » « No hablaba de Martin ».

- Elena souligne clairement qu'elle ne parlait pas de Martín, ce qui équivaut à une négation très nette de l'existence de ce personnage.

Le point culminant de la séquence se produit au moment où Natalia livre son angoisse et nous permet enfin de comprendre le fond du problème : « tu sais, je ne sais pas comment ils ont su où il se cachait⁴¹ » le plan rapproché de Natalia de profil cache Elena silencieuse— l'information importante été donnée, Martín fut donc arrêté. Natalia fait ensuite allusion au fait que leur père savait quelque chose sur l'arrestation. Le roman semble être une fiction inspirée de la vie réelle, il est la clé du secret. La caméra filme alors en plan rapproché un regard dur d'Elena en coïncidence avec cette phrase ; à la question « savais-tu que papa écrivait là-dessus ?⁴² » elle répond sèchement « non » et à la suggestion de Natalia « il devait savoir quelque chose⁴³ », succède un plan rapproché d'Elena muette, qui regarde fixement sa sœur située hors du champ, son visage fermé est l'un des indices qui permet de voir une contradiction entre le « non » et le regard dur qu'elle porte sur sa sœur à ce moment-là. Le passé resurgit avec son désordre, le jeu de l'actrice permet ici d'interpréter son silence, le silence de celle qui sait.

La séquence suivante (20' 54) nous montrera Elena en train de prendre en cachette le manuscrit pour le lire. Objet du savoir et de la transmission éventuelle des informations contenues, ce texte représente un risque d'échec de la stratégie du silence que nous percevons peu à peu chez Elena. Après une ellipse, (21' 27), Elena en larmes déchire la dernière page, attitude qui ouvre deux pistes. Cette page arrachée pratique le silence pathémique⁴⁴ de celle qui sait mais ne veut pas dire, voire une forme de censure. La page arrachée peut ici symboliser « la ley de olvido⁴⁵ » qui sera appliquée en Argentine par le président radical Raúl Alfonsín en 1986 et complétée par Carlos Menem⁴⁶ pour être abolie en 2003. A ce niveau du récit, nous ne pouvons savoir qui elle protège. Le film va se dérouler comme une intrigue policière et va renouer les fils par l'intermédiaire des analepses menées par l'une ou l'autre des deux sœurs. En arrachant la dernière page du manuscrit, Elena devient figure actorielle du censeur et semblerait ainsi représenter la pratique de l'étouffoir de la dictature argentine. Cette pratique de la censure — autre forme de matérialité du silence — est illustrée par un

⁴¹ « ¿sabes? no entiendo cómo supieron donde se escondía ».

⁴² « ¿vos sabías que papá estaba escribiendo sobre esto? »

⁴³ « por allí él sabía algo más ».

⁴⁴ Le silence pathémique est de nature passionnelle et pulsionnelle, dont l'empathie et la dispathie sont les pôles extrêmes.

⁴⁵ La loi de l'oubli.

⁴⁶ Las leyes de [Punto Final \(1986\)](#) y de [Obediencia Debida \(1987\)](#), junto a los [indultos realizados por Carlos Menem \(1989-1990\)](#), son conocidos entre sus detractores como las *leyes de impunidad*.

nouveau flash-back dans lequel David, le père, et Elena sont seuls devant un feu dans lequel brûlent des livres. Scène qui nous conduira à évoquer la fracture idéologique entre le « dire » et le « taire ».

4 La fracture idéologique ou l'opposition entre le « dire » et le « taire »

A) De la présence de la littérature engagée à la censure et à la répression

Lors du flash-back 3, Elena revoit la scène d'un *autodafe* dans lequel son père, qui vient d'être exclu de l'université, jette ses livres. Cette scène est une prolongation de la page déchirée et symbolise la censure. Il faut noter que la situation politique est dans le non-dit, mais les larmes du père, que celui-ci impute pudiquement à la fumée, traduisent la douleur de l'homme qui s'impose une autocensure en brûlant ce qui est compromettant face à ce qui s'annonce. On sent que le coup d'état de 76 n'est pas loin. Les contenus implicites que le spectateur perçoit dans cette séquence sont nombreux.

Dans cette scène d'*autodafe*, des gros plans d'ouvrages tels que, *La tregua* de Benedetti, *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano soulignent que le pouvoir va museler les intellectuels opposants. Dans son livre, le journaliste uruguayen Galeano dénonce le fait que « plus on accorde de liberté aux affaires, plus il faut construire de prisons pour ceux qui souffrent de ces affaires⁴⁷ », citation qui illustre la supériorité du pouvoir de l'argent sur l'homme ; il est intéressant de rappeler par ailleurs que ce livre de l'auteur uruguayen présente en exergue, cette phrase « nous avons gardé un silence assez semblable à la stupidité⁴⁸ » prononcée lors de la proclamation de l'Indépendance à La Paz en Bolivie en 1809⁴⁹. Ce silence sera le lot de tout un continent pendant une bonne partie du XX^e siècle, reliant ainsi la dénonciation de Galeano au PRN qui va anéantir la parole en Argentine. Cet *autodafe* renvoie bien évidemment à cette phrase de *Almanson* de [Heinrich Heine](#), « Là où on brûle des livres, on finit aussi par brûler des hommes.⁵⁰ »

⁴⁷ *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, prologue.

⁴⁸ « hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez ».

⁴⁹ Le 25 mai 1809, s'était produite au cours de laquelle le président du tribunal royal [de Charcas](#), [Ramón García de León y Pizarro](#), accusé de conspirer en faveur de [Carlota Joaquina de Borbón](#), soeur de Fernando VII y reine régente du [Portugal](#) au [Brésil](#), laquelle prétendait assumer les titres de son frère en terres américaines. Secrètement, profitant de la situation, un groupe d'indépendantistes partit de Chuquisaca afin de propager ses idées, le mouvement échoua rapidement.

⁵⁰ On pense évidemment à la destruction par le feu des ouvrages dissidents ou dont les auteurs étaient [Juifs](#) sous le nazisme. Parmi les livres que les nazis firent brûler sur l'Opemplatz (place de l'Opéra) de Berlin en 1933, se trouvaient également les ouvrages de Heine (parce que juif) - sa citation la plus célèbre est précisément : « Ce n'était qu'un prélude : là où l'on brûle les livres, on finit par brûler les hommes. », Extraite de la pièce *Almanson* (1821), elle évoque les autodafés de Cordoue.

Si nous revenons à nos personnages, ce qui frappe dans cette séquence c'est que l'on parle de l'avenir. La conversation va porter sur le devenir d'Elena qui, contrairement au souhait de son père ne veut pas être médecin mais professeur d'Education physique. Elle déclare à son père, « je ne suis pas en train de chercher ma voie ⁵¹ » : elle ne cherche qu'à fonder une famille et pratique une forme de silence sur la situation politique qui amène son père, l'intellectuel amoureux de la littérature, à brûler ses livres. David s'impose, lui aussi, une forme de silence par cette autocensure prudente à laquelle Elena correspond par son absence de commentaire qui traduirait plutôt son manque d'intérêt pour les livres, ce qui sera confirmé ultérieurement. On remarque que lorsqu'elle dit à son père pour lui prouver qu'elle ne cherche pas sa voie : « j'ai la chance d'avoir tout ce que j'aime autour de moi ⁵² » le gros plan en plongée des livres qui brûlent constitue une antiphrase qui annonce la tragédie totalement antinomique du ravissement angélique d'Elena. La conversation entre le père et la fille, intime, tendre, soutient néanmoins une opposition entre la vision du père, ambitieuse et tournée vers l'autre et la vision rétrécie d'Elena.

La littérature engagée fait l'objet d'un nouveau flash-back 4 (0 37' 23) à propos d'un ouvrage dont la résonance illustre parfaitement le contexte de la répression qui a déjà commencé en 1975. David remarque un livre que Martín a apporté *Operación masacre* de Rodolfo Walsh⁵³, dont il précise qu'il était « extraordinaire ⁵⁴ » ajoutant que lui et Walsh ont travaillé ensemble au journal. *Operación masacre* est une œuvre de fiction journalistique sur la répression de 1956 exercée contre un groupe de civils prétendument impliqués dans une rébellion militaire du général péroniste [Juan José Valle](#) contre le gouvernement *de facto* du général [Pedro Eugenio Aramburu](#)⁵⁵. L'insert (très gros plan) de ce livre confère à Martín un statut de personnage mis en abyme, car il est, lui aussi, l'une des victimes en puissance du régime de terreur qui est en train de s'installer. Aucun commentaire de fond n'est fait sur le livre, mais, derrière cette forme de non-dit suppléée par l'insert, se dessine implicitement, dans la remémoration de Natalia, la répression ultérieure. Ce qui nous ramène au contexte du film et tout particulièrement au contexte familial. A la question d'Elena à propos du thème de la

⁵¹ « no estoy buscando opciones ».

⁵² « tengo la suerte de tener alrededor todo lo que quiero ».

⁵³ Je remercie Enrique Schmukler, Maître de langue et ATER à l'UFC en 2009-2010, de m'avoir permis d'accéder à une édition de ce livre.

⁵⁴ « macanudo ».

⁵⁵ La nuit du 9 juin 1956 commença une insurrection militaire péroniste commandée par le général Juan José Valle. Le mouvement se déploya en différentes zones du pays, mais échoua rapidement. Le gouvernement décida d'effectuer un châtement exemplaire. Entre le 9 et le 12 juin 1956, 27 civils et militaires furent fusillés, quelques-uns furent fusillés de façon clandestine à José León Suárez (province de Buenos Aires) avant que l'ordre martial fût prononcé ; ces événements furent racontés dans le livre Rodolfo Walsh *Operación Masacre*.

conversation, son visage exprime une certaine lassitude lorsque son père lui répond qu'ils parlent de Rodolfo Walsh. La mère essaie de ramener la conversation sur le thème du football et de la sélection à laquelle Sebastián va participer, en tant qu'entraîneur de son équipe universitaire. Le père tranche alors avec humour mais sans diplomatie « en matière de foot, je me fais toujours battre, comme à la guerre⁵⁶ », phrase à valeur proleptique – nous sommes à l'endroit même où Martín sera arrêté – qui n'échappe pas au spectateur. Puis, il emmène Martín pour parler de livres ! Un plan rapproché de Sebastián souligne son exclusion de ce cercle littéraire constitué par le père de Natalia et son fiancé. Cette famille présente donc une fracture, le père, Natalia, son fiancé d'un côté, constituant le clan intellectuel et Elena et Sebastián de l'autre.

Le football va permettre de prolonger cette réflexion en déplaçant la fracture sur le terrain de l'engagement politique à l'époque du glissement progressif de l'Argentine vers la dictature puis, à la période durant laquelle se déroule le film en 1984.

Au cours d'une séquence analeptique toujours remémorée par Natalia, un match de football inter-universitaire fait intervenir un nouveau personnage, l'oncle de Sebastián, dont on sait, par une précision donnée par la mère de Martín que Natalia a appelée au téléphone depuis le Texas, qu'il est proche des paramilitaires. Son propos sur Martín, dont le jeu de footballeur ne le convainc pas, dérape sur un autre terrain « il ne respecte pas l'autorité⁵⁷ », Martín est un mauvais joueur, mais le football n'est plus qu'un prétexte.

B) L'engagement passé et présent et la loi du silence

Le couple Natalia/Martín s'était formé sur la rencontre de deux intellectuels admirateurs de l'écriture du père de Natalia. La littérature qui structurait déjà les relations père/fille va structurer la nouvelle relation Natalia/Martín, lesquels vont peu à peu entrer dans un activisme social et politique qui va, sans que le mot soit jamais directement prononcé dans le film, les inscrire dans la mouvance révolutionnaire des *montoneros*, activistes péronistes. C'est cette action qui va déclencher le principal ressort du film, l'arrestation puis la disparition de Martín. Les flash-backs montrent à deux reprises le type d'actions auxquelles se livrent les personnages du film. Sebastián anime une sorte de club de foot pour les enfants des familles défavorisées. Martín et Natalia participent au soutien apporté à ces familles d'ouvriers licenciés en raison de leur engagement syndical : distribution de repas, discours de soutien des étudiants aux ouvriers et action directe ; Natalia et Martín, attaquent une entreprise

⁵⁶ « en eso del fútbol me disculpen, pero pierdo como en la guerra ».

⁵⁷ « no respeta a la autoridad ».

frigorifique, celle-là même qui avait licencié ses employés, pour voler de la viande afin de la distribuer. Enfin Elena trouvera dans la chambre de ses parents deux armes cachées par Natalia. Claire référence à l'action révolutionnaire des *montoneros* – cette même action révolutionnaire qui va motiver la réaction des militaires et le coup de mars 76, et justifier le discours des militaires, très contesté aujourd'hui, de « la guerre des deux diables⁵⁸ », discours qui tendait à justifier la répression par la guerre que les militaires ont dû mener contre les terroristes, une « guerre » contre l'ennemi intérieur qui fit 30 000 victimes. Natalia et Martín sont donc considérés comme terroristes et seront recherchés comme tels en 1975⁵⁹.

Au cours de l'un des flash-backs, les deux couples s'opposent sur l'engagement, Sebastián parle de football, alors que Martín parle d'engagement. On le verra dans une séquence ultérieure participer aux actions décrites plus haut ; Natalia reproche à Sebastián son « réalisme bourgeois » tandis que lui, la traite de « *montonera* », ce qui dans sa bouche signifie terroriste. Il explique sa vision pessimiste de la situation politique annonçant lucidement l'arrivée de la force brutale « les nervis vont arriver à Buenos Aires, ils vont s'allier avec les patrons et la fête sera finie⁶⁰ », pendant ce temps, on remarque le silence d'Elena qui n'intervient pas, fidèle à son rôle domestique, elle prépare et sert les sandwichs au groupe. Elle interviendra de façon plus nette lorsqu'elle découvrira des armes introduites par Natalia et cachées dans la chambre des parents : « tu te prends pour Jeanne d'Arc ? », « tout le monde parle de coup d'état et toi tu agis ainsi ?⁶¹ », une indication qui nous confirme que le coup du 24 mars 1976 n'a pas encore eu lieu. La fracture se retrouve à propos du contexte de l'époque réaganienne. La notion de secret, que le besoin de Natalia de dire le passé pour se raconter elle-même et se retrouver, fait éclater le désaccord qui rappelle celui de 75. Durant la fête organisée par Elena pour Natalia, Elena reproche à sa sœur de parler aux invités présents des problèmes de politique internationale, le Nicaragua de 1984 par exemple. Natalia s'étonne de cette réaction : « Il n'y a rien à cacher, vous ne vivez plus sous la dictature – justement, pourquoi parler de tout cela maintenant ?⁶² » lui répond Elena, visiblement peu désireuse de parler de politique.

La méfiance inspirée aux USA par les révolutions cubaine, ou sandiniste, semble approuvée par Sebastián. Nous ne pouvons pas ne pas faire le parallèle avec sa désapprobation des actions révolutionnaires menées en Argentine plus de dix ans plus tôt, en 75-76. Une

⁵⁸ « la guerra de los dos demonios ».

⁵⁹ Il y avait deux mouvements activistes qui intensifièrent leurs actions à la mort de Perón en juillet 1974, l'un des Montoneros, résistants péronistes, l'autre celui de l'ERP proche de Fidel Castro.

⁶⁰ « ligan los matones a Buenos Aires se ligan con la patronal y se acabó el baile ».

⁶¹ « vos pensás que sos Juana de Arco, está todo el mundo hablando de golpe y vos hacés eso ».

⁶² « no hay nada que esconder ya no vivís en una dictadura – por eso mismo ¿porqué hablar de eso ahora ? ».

conversation au sein de la famille et une question posée par l'enfant d'Elena et Sebastián fait surgir le thème de Cuba et le nécessaire silence qui s'impose aux USA à propos de ce pays, a fortiori dans le contexte reaganien. L'enfant fait remarquer « qu'ici (on est au Texas) on ne doit pas dire qu'on est allé à Cuba », Sebastián explique à son fils qu'il vaut mieux opter pour le non-dit ; ce qui déclenche la colère de Natalia pour qui cette forme de silence, ce non dit prétendument protecteur équivaut, à une forme de reniement « tu lui fais renier ce qu'il est⁶³ ». Ce à quoi Sebastián répond : « réveille-toi Natalia, tu es en 1984 aux USA et les rouges sont en pleine déroute », laquelle tranche « il semble que le temps n'ait rien appris à certains⁶⁴ ». Derrière la phrase « il semble que le temps n'ait rien appris à certains » nous percevons que, pour Natalia, le passé argentin démontre la nécessité de l'engagement, car sans la passivité de certains le coup n'aurait pu réussir⁶⁵. Le silence, même s'il ne s'agit que d'un silence de confort, ne pas parler de Cuba pour ne pas être coupé de toute vie sociale aux USA, est aussi une forme de complicité, certes passive, mais néanmoins effective. Le dialogue antagonique de 84 prolonge et rappelle les échanges vifs de 75 entre les deux jeunes.

Le climax de la déchirure entre les deux sœurs se produit lorsque Natalia parle de son passé à Tomas, car le jeune garçon l'a traitée de « terroriste et *montera* » l'enfant déforme le mot *montonera* qu'il a probablement entendu dire par ses parents : cette déformation souligne que ceux-ci protègent l'enfant de tous propos sur le contexte de violence qu'a connu l'Argentine. Anecdotiquement, on soulignera qu'à une question posée à sa mère sur le sens de « un Molotov » celle-ci lui répond qu'il s'agit « d'une vieille moto ». Cette déformation du réel est une autre forme de non-dit et de protection. Natalia, considérée dans la famille comme une terroriste, va briser ce silence qui pèse sur son passé et expliquer à l'enfant pourquoi elle est partie en 76 ; cette explication est elliptique : « il y avait les militaires en Argentine et je ne pouvais pas revenir – et pourquoi ne vas-tu pas rendre visite à Grand-Mère ?⁶⁶ », -« par peur » répond Natalia. L'ellipse, le non-dit, à propos de son engagement est illustré par une série de flash-backs qui montrent son engagement social et politique, une sorte d'activisme altruiste, qui consistait à voler de la nourriture dans les entrepôts pour la distribuer aux pauvres et aux chômeurs. Cet engagement avait pris la forme de la lutte armée, mais le film souligne que ce

⁶³ « le haces renegar de lo que es ».

⁶⁴ «depertate Natalia estás en 1984 en EEUU y los rojos están en retirada / parece que el tiempo no les enseñó nada a algunos ».

⁶⁵ Cette réplique nous renvoie à la réflexion lucide du personnage de Benítez, le professeur de littérature du célèbre film de Luis Puenzo *La historia oficial*, « pour que tout cela ait pu exister, il a fallu beaucoup de complicité ».

⁶⁶ « estaban los militares en Argentina y yo no podía volver – « ¿y por qué no vas a visitar a la abuela Marta si ya se fueron los militares ? ».

fut par un enchaînement accidentel qu'un gardien fut blessé au cours de l'une de leurs expéditions précipitant ainsi Martín et Natalia, dans la clandestinité. On perçoit chez Julia Solomonoff le désir de ne pas mettre en scène une *montonera* engagée dans un activisme terroriste, les flash-backs expliquent le type d'engagement, comblent l'ellipse et le non-dit du personnage, mais jouent en même temps un rôle de plaidoyer qui relativise l'engagement de Natalia afin de ne pas en faire une criminelle.

Elena apprend alors que le prénom de son fils Tomás, était le nom d'emprunt de Martín dans la clandestinité, « un nom de guerre ⁶⁷ » selon elle, que lui avait suggéré Natalia à la naissance de l'enfant. Tomás acquiert ainsi le statut de métonyme de Martín, le *montonero*. Martín, l'absent, comme on l'a vu au début du film, métonymisé par l'ombre qui matérialisait le secret sur le cliché, est à nouveau métonymisé par l'enfant d'Elena et Sebastián à la fin du film. Paradoxe cruel pour ce couple si éloigné des thèses révolutionnaires des *montoneros* ainsi que l'ont montré les différents débats entre le couple et Natalia. Elena voit dans le silence un refuge, une façon de maintenir l'équilibre de sa famille, la quête de Natalia bouleverse son existence, le dialogue suivant est éclairant :

- E : Tu n'arrêtes pas de poser des questions, d'interroger, d'enquêter
- N : Et pourquoi cela te dérange-t-il autant ?
- E : Je ne sais pas, je pensais que tu étais venue nous voir
- N : Je suis venue pour ça, pour vous voir ⁶⁸.

Natalia exprime son besoin de connaître la vérité et la nécessité de revenir au passé, or sa sœur et son beau-frère, qui ont vécu ces événements avec elle, et qui constituent les uniques maillons avec ce passé dont elle fut éloignée par l'exil, sont coupés de ce passé essentiellement en raison d'un désaccord idéologique qui pourrait être la piste de l'élucidation du secret. Lorsque Natalia dit « je suis venue pour ça, pour vous voir ⁶⁹ », le mot « visitar » est à prendre comme une métaphore de l'anamnèse, le retour en arrière, la plongée dans le passé par la thérapie de la parole. Redire et entendre dire le passé, libérer ce passé de sa gangue du silence, est l'unique procédé par lequel Natalia pourra sortir de son enfermement psychique. Cette notion d'emprisonnement concerne aussi Elena. La scène de la confusion où Elena se trompe de rue et de maison, son quartier de Walnut Creek étant une répétition à l'infini de

⁶⁷ « un nombre de guerra ».

⁶⁸ -« no paras de cuestionar, de preguntar, de investigar - « ¿por qué te molesta tanto? - no sé, porque pensé que venías a visitarnos - a eso vine, a visitarvos ».

⁶⁹ « a eso vine a visitarvos ».

pavillons à la même architecture, symbolise cette vie figée, marquée par l'uniformité, reproduite à l'intérieur de sa maison dans un mobilier où tout est symétrique, où rien ne doit dépasser, pas même les mots, dans cet univers aseptisé de non-dit et de silence. Son regard en caméra subjective sur ce quartier uniforme et sans âme traduit le malaise qu'elle endure, dans cette vie « bien rangée » mais étouffante.

Le profond désespoir de Natalia finira par éclater dans l'expression de son impuissance à couper avec le passé : « J'aimerais laisser tout cela derrière moi, mais je ne peux pas – j'ai besoin de savoir ce qu'il s'est passé, c'est le moins que je puisse faire pour Martín⁷⁰ ». Comprendre le passé et l'expliquer n'est pas seulement une thérapie personnelle nécessaire, mais une obligation morale qu'elle doit à Martín le disparu. La mémoire est ressentie comme libération à la fois pour soi-même et pour ceux qui ont disparu et à qui il est indispensable de redonner une identité en les faisant sortir du néant. La disparition n'est pas la mort, la mort n'est pas le silence, le silence sur les disparus est une négation de leur existence, pire que la mort, c'est ce que l'on retient de tous les témoignages sur cette époque douloureuse

C) L'aveu

Une série de flash-backs avait révélé le secret que gardait Elena. Quel est le déclencheur de l'anamnèse d'Elena ? Dans sa quête de vérité Natalia avait tout d'abord soupçonné que son père eût parlé sous la torture lorsqu'il fut arrêté alors que la police recherchait Natalia pour ses actes terroristes.

Trois flash-backs (0 57') enchaînés dévoilent le rôle d'Elena prise moralement en otage. Ces flash-backs relient l'arrestation du père emprisonné et la clandestinité de Martín et Natalia. Ils mettent en scène l'oncle de Sebastián, Morín, un directeur de collège, probable membre des escadrons de la mort de l'organisation paramilitaire Triple A de López Rega pour combattre la gauche péroniste. Morín présente à Elena un choix machiavélique, la libération de son père contre Martín, lequel est de toute façon protégé par son origine sociale, sa famille étant l'une des plus puissantes de la région, tandis que son père emprisonné n'a aucune chance de s'en sortir.

La séquence, silencieuse jusqu'à la proposition de Morín, est pratiquement monologique, la réaction d'Elena, étant essentiellement visuelle durant l'exposé du chantage : « Elena tu es la seule qui puisse sauver ton père⁷¹ ». Le silence dysphorique de la jeune fille est complété par

⁷⁰ « me gustaría dejar todo esto atrás pero no puedo - necesito saber qué pasó, es lo mínimo que puedo hacer por Martín ».

⁷¹ « Elena, sos la única que puede salvar a tu papá ».

ses larmes, Julia Solomonoff ne filme pas une délatrice complaisante, sa douleur la disculpe, il ne lui restera plus qu'à vivre avec ce poids durant huit ans.

Tout au long du film, le silence d'Elena s'explique donc par le poids de cette « trahison », à laquelle Julia Solomonoff met des guillemets et nous aussi. La page arrachée du manuscrit du père, rendue par Elena à sa soeur à la fin du film, symbolise avec cette phrase, « je voulais que tu ne saches rien⁷² », la parole réutilisée et qui va libérer Natalia de cette obsession qui l'enferme dans une sorte d'arrêt sur image perpétuel qui fige son existence et ne lui permet pas de vivre.

Ce film sorti en 2004 a été tourné en 2003 qui fut l'année de la Déclaration de nullité des lois d'Obéissance dûe et du Point final promulguée le 02/09/2003 par le décret numéro 689/03⁷³. La promulgation de cette loi permit la tenue de nouveaux procès pour expliquer les cas non élucidés de centaines de disparus. Cela prouve que le sujet des disparus conserve toute sa force. L'intérêt du film est d'abord de montrer, ce que l'on oublie trop souvent, à savoir que le dernier gouvernement de Perón a largement préparé l'accès au pouvoir de ce régime de tortionnaires. On remarquera que le secret qui porte sur le personnage Martín est emblématique de tous les autres, certes, mais à la différence des grands succès cinématographiques sur le thème des disparus que furent *La historia oficial* de Luis Puenzo (primé à Cannes en 1985) ou *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999), *Hermanas* ne juge pas et ne nous met pas aux prises avec des criminels tortionnaires et kidnappeurs (excepté Morin dans les derniers flash-backs). Les personnages sont humains, au sens d'humains anonymes, qui ne sont ni des monstres ni des héros. Ce que le film apporte, c'est le traitement de la densité humaine du problème. Certes, le silence d'Elena et Sebastián, est à rapprocher de celui des bourreaux et des complices, bien qu'Elena dise à sa sœur à la fin du film « je ne voulais pas que tu saches » elle agit par honte et/ou par protection de soi et de l'autre. Les indices sont assez nombreux pour que les deux personnages, le mari et la femme, soient assimilés aux complices, les indices semés au cours du film à propos du refus de l'engagement, de leur vie aux USA, de leur souci de cacher les origines idéologiques de la famille, font de leur silence le silence dispathique, le silence du désaccord. Les plans des visages, plans rapprochés ou

⁷² « no quería que supieras nada ».

⁷³ Declaración de nulidad de las leyes de obediencia debida y punto final, Ley 25779, Fecha de sanción: 20/08/2003, Promulgada: 02/09/2003 por el decreto número: 689/03. Cette loi de l'Obéissance dûe promulguée le 4 juin 1987 établissait que tous les officiers et leurs subordonnés, sauf preuve du contraire, ne pouvaient être légalement accusés de crime commis durant la [dictature militaire argentine](#), car ils ne faisaient qu'[obéir](#) aux ordres de leurs supérieurs hiérarchiques. Cette loi a été adoptée un an après la *ley de Punto Final* (« [loi du Point final](#) ») afin de contenir le mécontentement des Forces armées. Elle exemptait le personnel militaire en dessous du grade de colonel de la responsabilité des disparitions forcées, détentions illégales, tortures et meurtres.

gros-plans matérialisent ce silence désaccord, qui caractérise le plus souvent ce film, accompagné du regard dur de celui qui pense ou dit, dans le cas d'Elena, « pourquoi revenir sur tout cela ?⁷⁴ ». Ces plans jouent également le rôle d'indice ; nous avons vu plusieurs plans du visage figé d'Elena lorsque Natalia se pose la question de l'arrestation de Martín, les plans de Sebastian suscitent également une interrogation sur son rôle : regard dur, silence dispathique sont les signes d'une culpabilité assumée, et ceci d'autant plus que l'oncle de Sebastian est engagé politiquement au côté des paramilitaires. Le degré supplémentaire du silence dispathique est celui de la censure ou de l'autocensure, page arrachée, *autodafe*, deux signes qui, dans le contexte de notre film, participent de la même finalité protectrice, mais la protection va dans le sens du maintien du secret, dans le cas de la page du manuscrit arrachée par Elena. On citera cette phrase de Bernard Noël, citée par Almuth Grésillon dans son article sur « Rature, silence et censure »⁷⁵, « la censure efficace ne rature pas, elle annule, et il n'y a plus de trace. Dès lors ce qui a disparu n'a jamais existé ». Nous retrouvons dans cette forme de censure la négation de l'autre, à laquelle aboutissait le silence imposé par la politique de l'étouffoir du régime. Dans le film de Julia Solomonoff, par deux fois Elena nie Martín, soit en l'omettant à propos de la photo soit en ne l'incluant pas parmi les relations passées de Natalia.

Le silence, est un moyen de garder le secret, l'un des piliers du régime. Ce secret qui réduisait au néant. La dictature militaire ne se contentait pas d'éliminer physiquement, elle effaçait jusqu'à l'identité. Le secret est devenu non seulement un instrument d'effacement de l'identité mais aussi d'effacement de l'Histoire, l'Histoire escamotée, de tous temps, par les dictatures qui la réécrivent. Dans le cas argentin, il n'y avait plus rien à écrire, le secret était en train de créer une non-Histoire, une sorte de trou noir mémoriel. Seule la parole de ceux qui savent peut libérer les parents victimes du secret. Julia Solomonoff choisit deux sœurs pour poser cette douloureuse thématique du secret qui ronge comme un cancer la victime restée seule face au néant et laisse le coupable seul face au poids de son acte. Le film ne juge pas, il montre ... et se conclut sur la possibilité d'une réconciliation, non pas avec les bourreaux, Elena n'en fait pas partie, elle fut la proie d'un paramilitaire machiavélique qui abusa de sa candeur, mais avec ceux qui, en raison de leur faiblesse humaine ont contribué à l'insoutenable.

⁷⁴ « ¿por qué hablar de eso ahora ? »

⁷⁵ Almuth Grésillon, « Rature, silence et censure » dans *Le sens et ses hétérogénéités*, sous la direction d'Herman Parret, Editions du CNRS, Paris, 1991, p. 196.