



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS
DOCTORADO EN ESTUDIOS SOCIALES DE AMÉRICA LATINA
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: COMUNICACIÓN Y CULTURA

TESIS DE DOCTORADO
EL PASADO Y SUS LECTURAS
REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA EN EL CINE
DOCUMENTAL CORDOBÉS

Doctoranda: Mgter. María Elena Ferreyra

Directora: Dra. Fabiana Martínez



CÓRDOBA, OCTUBRE DE 2016



A CRISTÓBAL, LUCÍA Y ADRIÁN

AGRADECIMIENTOS

Luego de años de trabajo y numerosas interrupciones he podido concluir esta producción. Me costó mucho, más de lo que imaginaba. Hacer un lugar para el estudio y la lectura productiva resultó cada vez más difícil en una rutina de viajes y compromisos. Pero me siento feliz de haber concluido esta etapa del proceso de Tesis Doctoral.

Agradezco especialmente a mi directora, Fabiana Martínez, por su calidad humana, su capacidad analítica, su predisposición y su aliento permanente; a la profesora María Paulinelli, por su lectura atenta y sus comentarios precisos, por el afecto y la sabiduría. También agradezco a mi familia, mis hermanos y sobrinos; a mi madre, Lourdes, por ocuparse y preocuparse por mí; a mis amigas, Marcela y Sonia, por sus palabras justas y el apoyo incondicional y a Isabel, Daniel y Gianni por la ayuda imprescindible.

A mis compañeras de trabajo del Taller III de la Facultad de Ciencias de la Comunicación: Liz Vidal y Corina Ilardo por su solidaridad y compañerismo.

Agradezco a mis alumnos, por desafiarme con preguntas y por ayudarme a crecer.

A los que confiaron en mí, infinitas gracias.

ÍNDICE GENERAL

. CAPÍTULO I. PLANTEO DEL PROBLEMA /9

I.1. Introducción /10

I.2. Objetivos/12

I.3. Aspectos teórico-metodológicos /13

I.4. Memoria narrativa. Narrativa de la memoria /19

. CAPÍTULO II. REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL PASADO /24

II.1. Introducción /25

II.2. Formaciones discursivas. Prácticas documentales /30

II.3. La representación y lo irrepresentable /34

II.4. Estudios sobre la historia y el cine /37

II.5. Historiografía e historiofotía /43

II. 6. Holocausto y cine. Los límites de la representación /45

II. 6. 1 .Sonderkommandos y fotografías /52

II. 7. La imagen, las imágenes, iconografía del real /59

II. 8. Cuerpo e imágenes. Necropolítica /62

II. 9. El testimonio, la palabra como recuerdo /71

II.10 .Cine e Historia, en dialéctica permanente /84

. CAPÍTULO III. CINE DOCUMENTAL POST-DICTADURA Y MEMORIA EN ARGENTINA /86

III. 1. Introducción /87

III. 2. Alcance de los estudios sobre de la producción cinematográfica /97

III. 3. Periodización. Análisis de la producción documental referida a la dictadura en Argentina, producida entre 1983 y 2009/101

III. 3. 1. Primer período: 1983 – 1990 /101

III.3.1.1. Producción cinematográfica y documental del primer período /105

III. 3. 2. Segundo período: 1990-2003/113

III.3.2.1. Producción cinematográfica y documental del segundo período /114

III.3.3.Tercer período: 2003-2014 /122

III.3.3.2. Producción cinematográfica y documental en el tercer período /141

III.4. Operaciones en contextos históricos /147

. CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DEL CORPUS /148

PRIMERA PARTE: ASPECTOS GENERALES

IV.1. Introducción /147

IV.2. Producción documental cordobesa sobre el pasado reciente /151

IV. 2. 1. Realizaciones de carácter profesional /151

. Documentales /151

. Ciclos televisivos /152

. Publicaciones multimediales /153

IV. 2. 2. Realizaciones de carácter académico /154

. Producciones documentales realizadas como Trabajo Final de Grado en la Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba /154

.Producciones documentales realizadas como Trabajos Finales de Grado de la Licenciatura en Cine y Televisión. Universidad Nacional de Córdoba /155

. Producciones documentales realizadas como Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Diseño y Producción de Imagen, Universidad Nacional de Villa María /155

IV. 2. 3. Realizaciones de carácter institucional /155	
IV. 3. Testimonios visibles en la web /156	
IV. 4. Justificación del corpus /160	
IV. 5. Planteo metodológico para el análisis del corpus /162	
IV. 6. Las imágenes. Los testimonios visuales /166	
. Imágenes registradas en el pasado y consideraras material de archivo / 166	
. Imágenes producidas en el presente específicamente a los fines del documental /168	
IV.7. Las palabras. Los testimonios orales /169	
. El relato en primera persona de ex militantes /170	
. Los testimonios acerca de la experiencia diferida /171	
. En tercer lugar, y también en tercera persona /171	
<i>SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DEL CORPUS</i>	
IV.8. Análisis del documental <i>Los perros</i> (2004) de Adrián Jaime /173	
IV.8.1. Dimensión estructural/textual /174	
IV.8.2. Dimensión narrativa /181	
IV.8.3. Dimensión discursiva /186	
IV. 8. 4. El tiempo “sin” /192	
IV.9. Análisis del documental <i>Sr. Presidente:</i> (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti /195	
IV.9. 1. Dimensión estructural/textual /196	
IV.9. 2. Dimensión narrativa /206	
IV.9. 3. Dimensión discursiva /212	
IV.9.4. Dudas y verdades /215	
IV.10. Análisis del documental <i>Canción de Mariano, Una historia de la UES</i> (2007) de Sergio Schmucler /216	

- IV. 10. 1. Dimensión estructural/textual /217
- IV. 10. 2. Dimensión narrativa /225
- IV. 10. 3. Dimensión discursiva / 231
- IV. 10. 4. Después de todo /235

- IV.11. Análisis del documental *Palabras* (2008) de Ana Mohaded /235
 - IV. 11. 1. Dimensión estructural/textual /236
 - IV. 11. 2. Dimensión narrativa /240
 - IV. 11. 3. Dimensión discursiva /241
 - IV. 11. 4. Poder de las palabras /246

- IV.12. Análisis del documental *La Perla. Ensayo alrededor del campo* (2011) de Pablo Baur y Yanina Germán /248
 - IV. 12.1. Dimensión estructural/textual /249
 - IV. 12. 2. Dimensión narrativa /255
 - IV. 12. 3. Dimensión discursiva /261
 - IV. 12. 4. El paso del tiempo en el espacio /268

- IV.13. Análisis del documental *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2012) de Eugenia Izquierdo /269
 - IV.13.1. Dimensión estructural/textual /271
 - IV. 13. 2. Dimensión narrativa /285
 - IV. 13. 3. Dimensión discursiva /289
 - IV. 13. 4. Sobrevivir, vivir sobre /291

- IV. 14. Análisis del documental *El copamiento 10/08/74. La batalla de Villa María* (2013) de Mariana Britos Musa y Mauro Pérez /292

IV.14. 1. Dimensión estructural/textual /293

IV. 14. 2. Dimensión narrativa /305

IV. 14. 3. Dimensión discursiva /306

IV. 14. 4. El signo /312

. CAPÍTULO V. CONCLUSIONES /313

. BIBLIOGRAFÍA GENERAL /325

. FILMOGRAFÍA MENCIONADA (POR ORDEN ALFABÉTICO DEL TÍTULO) /342

ANEXO A: CORPUS DE PELÍCULAS (ARCHIVOS DE DATOS EN DVD)

A. 1. *Los perros* (2004) de Adrián Jaime /80´/

A. 2. *Sr. Presidente:* (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti /55´/

A. 3. *Canción de Mariano. Una historia de la UES* (2007) de Sergio Schmucler /75´/

A. 4. *Palabras* (2008) de Ana Mohaded /21´/

A. 5. *La Perla. Ensayo sobre el campo* (2011) de Pablo Baur /32´/

A. 6. *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2012) de Eugenia Izquierdo /60´/

A. 7. *El Copamiento 10/08/74. La batalla de Villa María* (2014) de Mariana Britos y Mauro Pérez / 80´/

ANEXO B: DESCRIPCIÓN DE PELÍCULAS (ARCHIVOS PDF EN DVD)

B. 1. *Los perros* (2004) de Adrián Jaime

B. 2. *Sr. Presidente:* (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti

B. 3. *Canción de Mariano. Una historia de la UES* (2007) de Sergio Schmucler

B. 4. *Palabras* (2008) de Ana Mohaded

B. 5. *La Perla. Ensayo sobre el campo* (2011) de Pablo Baur

B. 6. *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2012) de Eugenia Izquierdo

B. 7. *El Copamiento 10/08/74. La batalla de Villa María* (2014) de Mariana Britos y Mauro Pérez

IMAGEN DE PORTADA: Fotograma del documental *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2012) de Eugenia Izquierdo. Filmación familiar en la que saludan a cámara el niño Mariano Pujadas junto a su hermano mayor José María, Barcelona (Circa 1953).

.CAPÍTULO I.

PLANTEO DEL PROBLEMA

“¿Cómo hablar del horror desde un lenguaje estético que pueda transgredir la mera reproducción del acontecimiento? (...) Los hechos traumáticos tanto de la experiencia del Holocausto como de nuestra historia reciente se presentan con un semblante de ‘verdad’ tan irrefutable que no permiten que advenga la opacidad, el punto ciego que toda búsqueda expresiva necesita para existir como tal. El hecho de que esta clase de heridas colectivas se presenten con la contundencia de una fatalidad sin mediación (...) hace que cualquier acercamiento estético al horror no pueda más que circunscribirse al lugar del ‘reflejo’, y que en el mismo gesto se desintegre como tal”.

Victoria Souto Carlevaro¹

I.1. Introducción

Esta Tesis Doctoral se plantea como la búsqueda de respuestas a ciertos interrogantes: ¿Qué tipo de vínculo se establece entre la imagen documental y la representación del pasado reciente en Argentina?, y en este sentido, ¿de qué manera se puede categorizar, describir, agrupar los films documentales, que tienen como tema el proceso militar en Argentina y que fueron realizados durante las últimas décadas en la provincia de Córdoba? Además, ¿es posible hablar de poéticas particulares -locales- en relación a estas producciones?

La actual proliferación de estudios desarrollados en torno a la representación cinematográfica del pasado da muestra del interés que ha despertado el tema en los ámbitos científicos y académicos de las Ciencias Sociales y de las Humanidades. De hecho, varios autores (Aguilar, 2015; Aprea, 2012 y 2014, Feld, 2009; Mudrovic, 2009; Sartora, 2007, entre otros), desarrollan diversos enfoques y exponen búsquedas y hallazgos destacados. Diferentes ensayos y publicaciones han analizado la producción

¹ “Shoah, de Lanzmann: de la agonía *del* lenguaje hacia la agonía *como* lenguaje” en Revista digital *Rayando en los confines*, disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_carlevaro.html [actualizado](#) (Actualizado 10 de octubre de 2016).

cinematográfica –tanto ficcional como documental- que reconstruye el pasado reciente en nuestro país. La publicación de artículos y compilaciones resultantes de trabajos de investigación académicos, de análisis críticos de films, etc. evidencian el recorrido por variada filmografía y da cuenta de la manera en que el pasado es mirado, recordado, recuperado y resignificado a partir del cine documental y de ficción. Además, desde hace varios años, los encuentros científicos y académicos en el campo de las Ciencias Sociales y de las Humanidades, proponen dentro de sus ejes temáticos uno específico denominado, generalmente, “Cine, política y memoria” o “Cine y memoria” en el que investigadores y analistas de diferentes universidades y centros de estudios comparten sus reflexiones sobre el tema.

En estos espacios se reconstruye la mirada de los realizadores, el acceso a las fuentes y las modalidades en las que se abordaron los hechos documentados.

Este cine deviene evocador del pasado y convocador del recuerdo de un período convulsionado y violento, de horror y pérdidas. La dictadura argentina desapareció personas, pero también desapareció imágenes. Son muy pocos los registros visuales o audiovisuales disponibles para una referencia iconográfica de ese período. Y, de esas pocas imágenes, aquellas presentadas en el cine documental del corpus considerado, han abordado la reconstrucción de los lugares, los entornos, los familiares, lo que fue y también de lo que quedó. Las películas recuerdan la historia reciente y hacen saber, comunican, dan visibilidad, a una serie de experiencias personales y colectivas que devinieron relevantes históricamente y que son presentadas como relatos sobre la memoria.

Se proponen problemas acerca de la configuración narrativa del recuerdo y del olvido; la tensión entre la memoria y la historia; la vinculación entre las memorias y las historias. En este espacio, se piensa el lugar de los textos cinematográficos como operadores y agentes de historia y de memoria.

Por otra parte, la tensión entre cuál es la forma adecuada, conveniente o justa de representar esa verdad rememorada, configura un emplazamiento de disputas teóricas y

realizativas. Las opciones se concentran en el testimonio y la palabra registrada por un lado y la imagen cruda de lo que ocurrió y de lo que quedó, por el otro lado. Es decir, un cine de la imaginación ante un cine de la imagen.

El corpus trabajado cobra unidad en tanto que todas las películas tienen como tema principal los hechos violentos ocurridos durante la dictadura militar en Argentina y en Córdoba en particular. Además, han sido producidas y estrenadas en la provincia de Córdoba y comparten un período de producción y estreno (2004- 2013) que presenta una serie de regularidades en términos de cierta periodización en torno a las formas de la memoria. Por otra parte, presentan una serie de diferencias en relación al tratamiento narrativo, poético y retórico de cada película en particular.

Distintos paradigmas se despliegan en el momento de abordar su estudio desde las retóricas cinematográficas del recuerdo. Por una parte, desde el paradigma del testimonio oral y la potencia de la oralidad subjetivada como dinamizador del relato. Por otra parte, el paradigma visual, en el que tanto el archivo visual y la imagen de época imponen las evocaciones. Por último, el paradigma formal desarrollado en torno a la poética del espacio conmemorado y revisitado, se convierte en un eje importante del relato y de la representación cinematográfica de los acontecimientos.

I.2.Objetivos

Los objetivos principales que se formulan son:

- Comprender la dimensión social, cultural e historiográfica que adquiere el cine documental que refiere al pasado reciente en Argentina y en Córdoba en tanto que formación discursiva definible bajo presupuestos retóricos y sociosemióticos específicos.
- Abordar el problema de la representación fílmica en relación con la historia y la memoria.

Como objetivos secundarios, se plantean:

- Indagar las visiones/versiones teóricas en torno a la representación fílmica de la memoria y de la historia de pasados traumáticos.
- Dar cuenta de las diferentes representaciones del pasado reciente en el cine documental post dictadura en Argentina, entre 1983 y 2014.
- Abordar la descripción de las particularidades narrativas, poéticas y retóricas en un corpus de películas documentales, producidas y realizadas en Córdoba entre 2004 y 2013 y que refieren a experiencias y vivencias de individuos y grupos sociales, vinculados a la vida política y económica cordobesa durante la dictadura militar en Argentina y en los años previos (1974-1983).

I.3. Aspectos teórico-metodológicos

El corpus propuesto está compuesto por siete películas documentales: *Los perros* (2004), de Adrián Jaime; *Canción de Mariano. Una historia de la UES* (2007), de Sergio Schmucler; *Palabras* (2008) de Ana Mohaded; *Sr. Presidente:* (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti; *La Perla. Ensayo sobre el campo* (2011) de Pablo Baur; *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2010) de Eugenia Izquierdo y *El Copamiento 10/08/74. La batalla de Villa María* (2013) de Mariana Britos y Mauro Pérez.

En el comienzo del Capítulo IV de esta Tesis se intenta una enumeración y catalogación de las películas documentales producidas en Córdoba que abordan un universo de referencia similar. El corpus que aquí se trabaja pretende ser una muestra de la heterogeneidad natural del universo fílmico de género documental de este período.

Estas producciones son representativas de esta diversidad, debido a numerosas razones que son ampliadas en dicho Capítulo y que a continuación simplemente se mencionan:

- Se aborda la historia de la militancia de los dos grupos guerrilleros más importantes que actuaron en Córdoba;

- Las prácticas de las detenciones ilegales y las desapariciones aparecen expuestas en su complejidad;
- Los hechos políticos más importantes, ocurridos en Córdoba en ese período, están reflejados en este material;
- La diversidad poética se expresa en variados procedimientos técnico-retóricos desarrollados en las diferentes producciones documentales.

El análisis se presenta en planos, en principio, diferenciados pero implicados mutuamente. Por una parte, la narrativa de la Historia como práctica discursiva permite una lectura determinada -y determinante- acerca de cómo se plasma la historia, acerca de cómo se relata la vida, acerca de cómo se configura un universo de sentidos y significados. Dar cuenta de tales prácticas significa, por una parte, atender a la materialidad de la formación discursiva de los enunciados audiovisuales y por otra, observar los mecanismos de circulación y reconocimiento.

En términos analíticos, se considera que las producciones cinematográficas de género documental constituyen una práctica discursiva y se entiende -siguiendo a Michel Foucault- que una práctica discursiva consiste en:

“Un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” ([1970] 1995: 198).

En este marco, se considera la “función enunciativa” como la actividad que desempeña el enunciado apoyado en un grupo de signos que requieren para ejercerse: un referencial “que no es exactamente un hecho, un estado de cosas, ni aun siquiera un objeto, sino un principio de diferenciación una posición-sujeto; un campo asociado y una cierta materialidad implícita tanto en el soporte en que se articula, como en las potencialidades de uso y reutilización” (Foucault [1970] 1995: 194).

De esta manera, describir lo biográfico, lo narrativo, lo histórico, presente en estas formaciones discursivas, es proponerse también definir las en tanto que campos cercanos con los que se vincula esta “materialidad discursiva documental”. El principio de diferenciación opera sobre un campo de enunciados asociados en los que la historia reciente, el antes, el ahora y el hoy plantean preguntas y ensayan posibles respuestas.

Por otra parte, resulta interesante establecer un espacio de referencia teórica contextual vinculada a la noción de “a priori histórico”. Cada momento histórico puede ser pensado como un particular estado de situación, de reglas, de saberes, de permisos y de fronteras a partir de los cuales una cultura genera y oculta determinados enunciados orales, sonoros, visuales o audiovisuales. Se trata de un mecanismo de archivo que permite estructurar la memoria histórica como una base dinámica para el despliegue discursivo del conocimiento y de la acción. Estructurar, organizar, clasificar, dar un “sentido” a estos discursos, consistirá en la búsqueda de ciertas continuidades y de ciertas diferencias a partir de una estabilización de marcos determinados y entendidos como tales “a priori”.

Dice Michel Foucault:

“A partir de qué tabla, según qué espacio de identidades, de semejanzas, ¿de analogías hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? (...) Se trata de ligar de relacionar y aislar, de analizar, de ajustar y de empalmar contenidos concretos; nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas; nada exige una mirada más alerta, un lenguaje más fiel y mejor modulado; nada exige con mayor insistencia que no nos dejemos llevar por la proliferación de cualidades y de formas. (...) De hecho no existe, ni aún para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de una aplicación de un criterio previo” (Foucault, [1968] 1993: 5).

Y más adelante señala:

“El orden es a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje y sólo en las casillas blancas de este tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado” (Foucault, [1968] 1993: 5).

En el planteo de Foucault, el momento y la historia aparecen como un discontinuo, como una superposición de enunciados, como un entrecruzamiento dialéctico, no sujeto a una armonía unificadora o reductora de la complejidad. Habla de la ‘historia global’, pero no con una lógica que concilia sistema social, pensamiento, tecnología o modas, sino de prácticas discontinuas que se entrecruzan en un momento dado o que divergen.

El a priori, es entonces condición de realidad para unos enunciados. En *La arqueología del saber*, el autor plantea que este a priori debe dar cuenta de los enunciados en su dispersión, y básicamente en que el discurso no tiene únicamente un sentido o una verdad, sino una historia (Foucault, [1968] 1993: 216).

Este a priori es además una manera de planificar una estructura intemporal, una especie de regulación que va a caracterizar esa práctica discursiva. Pero tales reglas, para Foucault forman parte de lo mismo que reglan.

Ahora bien, esta mirada de conjunto sobre este objeto de estudio debe dar cuenta de los aspectos de carácter textual que permitirán identificar una serie de elementos referidos al lenguaje y a la gramática audiovisual a los fines de lograr una descripción textual del material. Las categorías sistematizadas por Francesco Casetti y Federico di Chio (1990) permitirán identificar algunos de los componentes cinematográficos vinculados a la materialidad del film en relación a los códigos tecnológicos de base (asociados a la iconicidad, la composición, la sintaxis visual y sonora).

En términos narrativos, el lugar de la enunciación permitirá poner en relación quién cuenta cada historia y quiénes saben y hacen saber la información que estos relatos circulan. El análisis narratológico permitirá identificar diferentes modalidades presentes en los relatos, pudiéndose distinguir focalizaciones diferenciadas (Gaudreault y Jost, 1995). En este sentido y desde el punto de vista de la narración cinematográfica, la descripción de Bill Nichols (1987) en torno a las formas estructurales identificables específicamente en el texto documental serán consideradas particularmente ya que, sintetizan las características narrativas más sobresalientes del relato documental y permiten identificar posiciones superficiales en tanto que modalidades expositiva, poética, observacional, interactiva, reflexiva o performativa.²

Estas modalidades son acordes al tipo de vinculación que establece el relato con lo relatado. Tanto “quién” habla como “de qué manera” habla, irradian sentidos e implican compromisos con la palabra y con la imagen, muy diversos. La forma expositiva, describe un estado de situación –habitualmente con el uso de la voz en off– que distancia al relator de la cosa narrada. En cambio, la primera persona narradora y la modalidad performativa indican un empoderamiento de las palabras y de las imágenes para presentar la historia, por su propia cuenta y que habitualmente “es” su propia historia.

²Estas modalidades implican: 1) El modo expositivo. Se le suele denominar “La voz de Dios”. El relato está expuesto de manera completa y sin fisuras por una figura autoral que el espectador no puede identificar pero que no deja dudas sobre sus saberes en torno al tema que aborda. La voz en off neutra es el recurso predominante. *La República Perdida*, es un ejemplo de esta modalidad. 2) El modo poético. Cercano al expositivo pero más abocado a las variantes discursivas poéticas o simbólicas. *Les Chats peche* de Chris Marker. 3) El modo observacional: Heredero de Direct Cinéma. Su estructura se basa en la presentación de los elementos que aparecen directamente ante la cámara. Como si se tratara de un registro de seguridad, sin que medie un relato, en crudo. La cámara debe poder pasar desapercibida para que la realidad transcurra sin ser “molestada” por el registro. 4) El modo interactivo: en este caso la narración se construye a partir de la necesaria participación del documentalista que interviene, pregunta, entrevista o genera acciones para que se reaccione y a partir de allí se produzca la acción y los diálogos que el documental registre. 5) El modo reflexivo para Nichols es aquel en el cual “la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma en el tema de meditación cinematográfica (...) y tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas” (1997: 93) 6) El modo performativo es este caso, Nichols (2006: 97) hace referencia a un tipo de documental que hace, más que dice. Según el autor los documentales considerados de esta manera se caracterizan por un tratamiento de tipo subjetivo. Aparentemente con esta definición el autor da cuenta de la mayor proximidad observable entre el sujeto que narra y lo narrado. El uso de la primera persona es corriente.

Es interesante observar de qué manera, en el campo de la producción audiovisual de no ficción, se produjeron diferentes formas y aparecieron diferentes voces, para contar un fragmento, un ángulo, un momento diferente de la historia argentina reciente.

La diferenciación, la posición-sujeto de la que habla Foucault aparece desplegada en la materialidad de unas películas, que se asumen como trabajos de representación documental.

Se presenta entonces así el problema de la representación, que, en este caso en particular, será materia de trabajo intenso y pormenorizado.

En este punto, resulta interesante recordar una declaración del documentalista y teórico Jean Brechand: “El gesto documental no es otra cosa que el medio para experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al tiempo que el cine se abre a nuevos posibles” (2004: 71).

Para Bill Nichols, “Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible otra perspectiva” (1997: 51-52). Como característica distintiva del género documental “los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico” (1997:48).

Pero, ¿cuál es el lugar exacto en el que se inscriben los documentales en el marco de la “gran narrativa de la Historia? El film documental es un particular relato acerca de hechos o circunstancias que ocurrieron, de los cuales cabría cierta comprobación empírica. Forman parte del universo de relatos “factuales”, a diferencia de los relatos ficcionales, al decir de Gérard Genette³.

³ Genette distingue entre relatos factuales y ficcionales, y considera factuales a los relatos de la historia, la biografía, el diario íntimo, el relato de prensa, el informe de policía, la *narratio judicial*, la jerga cotidiana. La conclusión a la que arriba el autor es que nada hay que permita afirmar con certeza la diferencia entre los respectivos procedimientos utilizados fuera de ciertos signos exteriores, paratextuales. Véase *Récit fictionnel, récit factuel* (Gérard Genette, 1991).

Por otra parte, más allá de los modos en que se presente el relato documental, existe un marco de referenciación de tipo paratextual –la manera de denominarse a sí mismo, la utilización por parte de las instituciones, la presencia y la explicitación del género precediendo el título- que ayuda a configurar estos discursos como documentales, tanto en el plano de su producción como de su reconocimiento.

I.4. Memoria narrativa. Narrativa de la memoria

Ahora bien, estas películas leídas discursiva y narrativamente, se presentan dispuestas a una mirada de conjunto que permite ver su pertenencia a un universo de discusiones y problemas que las atraviesan, tales como las representaciones en torno a la memoria y la historia.

En este sentido, es necesario advertir que el campo de los estudios sobre la memoria asociada a la producción discursiva cinematográfica vincula diversos aportes desde diferentes núcleos disciplinares. Desde la sociología de la memoria, según la mirada teórica de Maurice Halbwachs y Michael Pollack. Aquí la configuración de una memoria colectiva y unas memorias individuales, se divisa como el trazo prioritario. En segundo lugar, desde una historia de la memoria, a partir de los trabajos importantes de Pierre Nora y Henry Rousso. Y en tercer lugar, desde la filosofía de la memoria, se reconoce el trabajo de Tzvetan Todorov y Paul Ricoeur. Este último desarrolla un pormenorizado análisis en *La Memoria, La historia y el olvido* al abordar la operación historiográfica en sus tres fases: la fase documental, la explicación y la representación (2008:177). Las fases devienen fundamentales para entender el trabajo de la historia, pero sobre todo para dimensionar el problema de la escritura de la historia, su plasmación, su gramática, tanto en los soportes gráficos como audiovisuales.

Es interesante entonces, detener la mirada en la fase de la representación, que no es la última - tal como indica Ricoeur- ya que no se trata de fases/etapas cronológicamente consecutivas y lineales, sino de procedimientos aislables metodológicamente para su estudio y análisis. La representación, aparece en el terreno

de la imagen documental de aquello que es tomado, elegido, priorizado como ejercicio de historización/documentalización.

“La representación-operación, no constituirá sólo un complemento respecto a la representación-objeto de historia, sino también un acrecentamiento, en la medida en la que representación-operación puede considerarse como la fase reflexiva de la representación-objeto” (Paul Ricoeur, 2008: 346).

Ricoeur utiliza el término *representancia* para indicar cierta condensación que permite describir las expectativas generadas por la intensión historiadora.

Una hipótesis posible de abordar en este trabajo se basa en indagar acerca de si la representación del cine documental que comprende este corpus de análisis y que tiene como mundo referenciado la violencia, los crímenes y la desaparición de personas durante la década del 70, ha mutado desde la exclusividad hegemónica del testimonio a la mostración de imágenes-prueba y de imágenes-documento, pero que son también imágenes-horror, instaurando así una dimensión nueva, complejizada por nuevas *representancias*.

Es necesario advertir una necesidad ciertamente contextual, la de anteponer el problema de la imagen y el problema del relato audiovisual, como operacionalizador de la fase de representación.

La escritura de la historia tiene sus particularidades y hay momentos para recabar la información, momentos para interpretarla y momentos para contarla. El cine documental - que tiene como objeto la historia-, merece especial atención en el campo de los estudios sobre la representación.

Paul Ricoeur desarrolla la diferencia entre relato histórico y relato de ficción y afirma que existe una diferencia importante entre una novela basada en la historia y un libro de historia. El anclaje en el pacto lector/escritor, según el cual, la suspensión de la

incredulidad permite que el lector acepte este mundo posible (creíble) de la ficción como tal, pero al encontrarse ante un texto histórico le reclama otras precisiones.⁴

Dice Paul Ricoeur:

“Al abrir un libro de historia, el lector espera entrar guiado por la solidez de los archivos, en un mundo de acontecimientos que sucedieron realmente. Además, al pasar el umbral de lo escrito, está sobre aviso, abre su ojo crítico y exige, sino un discurso verdadero comparable al de un tratado de física, al menos un discurso plausible, admisible, probable y, en todo caso, honesto y verídico, educado para la persecución de la falsedad, no quiere trato con un mentiroso” (2008: 343).

Se trata de un “poner ante los ojos” hacer visible lo veraz. De esa manera la literatura sobre la historia se valida y convalida. Mucho más que un simple pacto de credibilidad histórica. Para Ricoeur, *narratios* son aquellos sustantivos capaces de abarcar vastos intervalos de historia y en este sentido un relato no se parece al acontecimiento que narra y que la representación historiadora es –evidentemente- la imagen presente de la cosa ausente; pero la cosa ausente se desdobra a su vez en desaparición y existencia en el pasado. “Las cosas pasadas están abolidas, pero nadie puede hacer que no hayan sido” (2008: 368).

La historia entonces, en tanto que discurso, se vuelve construcción simbólica asociada a una voluntad ideológica acerca de la experiencia distanciada en el tiempo, a una persistencia política omnipresente en la discursividad social. Y es una distancia que habilita diversas interpretaciones acerca de los fundamentos de los agentes del pasado, agentes que ya no están o cuyos testimonios escritos no son más que una “mera materialización” de sus voluntades reales, de sus intenciones certeras, a las que

⁴ Aunque no lo enuncia, se trata del problema de los géneros que vemos tan bien desplegado en Mijail Bajtin, en particular del tema de la orientación del enunciado como aspecto definitorio del género adoptado.

probablemente nunca tendremos alcance y que como sostiene Ricoeur,⁵ no es correcto que el historiador se limite a intentar ver las cosas sólo desde la posición de los agentes del pasado, a intentar representar la mente o conciencia de los agentes del pasado en el drama histórico, pero lo que puede ver y tratar de comprender es la evidente consecuencia de las acciones del pasado en el presente.

Parangonar la tarea del historiador con la del documentalista implica la cautela de Hayden White al pensar la narrativa de la historia. En este sentido el documental como “documento” que da cuenta de un pasado puede entenderse de la misma manera que un relato -otro- acerca de la historia, ante el que la inocencia no puede permitirse y ante el que la perspectiva política e ideológica puesta en juego son fundamentales. Las versiones recogidas hoy acerca de ese pasado son las que se dan a conocer, más no los hechos y acontecimientos tal y como han ocurrido.

Estos y otros aspectos referidos al problema de la representación cinematográfica de la historia, son desarrollados en profundidad en el Capítulo II de la presente Tesis. Allí se abordan aspectos vinculados a la iconografía de lo real, la representación histórica y la crisis de la representación.

En el Capítulo III, se describe una serie de análisis considerados importantes para pensar la vinculación del cine documental argentino con su posibilidad de representación del pasado reciente. Se indican autores y perspectivas sustanciales en torno al cine documental post-dictadura.

El Capítulo IV está destinado al abordaje de la filmografía que integra el corpus. Se desarrolla aquí un análisis individual de cada película en sus dimensiones poéticas y retóricas. Analizar cada película implica asumir su propia textualidad en relación con la materialidad icónica, sus recursos y estructuras, como así también su dimensión narrativa y su implicancia discursiva, es decir, el diálogo con el pasado y el presente.

⁵ En este punto, Hayden White retoma las consideraciones de Paul Ricoeur, fundamentalmente de la introducción a *Historie et vérité*, (París, 1955) en las que problematiza en torno al hacer y al hablar del historiador. *El contenido de la forma*, pág. 184.

El Capítulo V, está destinado a la exposición de las conclusiones resultantes de esta investigación.

. CAPÍTULO II.

REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL PASADO

“He visto cosas que los humanos ni se imaginan:
naves de ataque incendiándose más allá del hombro de Orión.
He visto rayos C centellando en la oscuridad cerca de la Puesta de Tannhäuser. Todos
esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia.
Es hora de morir”.

Monólogo final de Roy Batty en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

II.1. Introducción

Como le ocurre al “replicante” de *Blade Runner*, la memoria es información que la mente genera, almacena y conserva pero que, si no se plasma en algún soporte, se pierde, se olvida, se evanece, como lágrimas en la lluvia.

El objetivo de este Capítulo es dar cuenta de las discusiones más importantes en torno al análisis y a la interpretación de la vinculación entre el cine y la Historia y entre el cine y la memoria, las maneras en que han sido mutuamente influenciados y las consideraciones en torno a la representación fílmica de la guerra y de las consecuencias de las guerras en la segunda mitad del siglo pasado y en el primer decenio del corriente siglo. Este apartado aborda algunos de los problemas que atraviesan los binomios: historia - memoria; historia escrita - historia filmada; documental - ficción, imagen - palabra; cine de la imagen - cine de la imaginación; entre otros.

Esta tarea se propone, a riesgo incluso, de resultar extremadamente descriptiva y a la vez insuficiente, pero entendiendo que estos presupuestos contienen el marco referencial desde el que luego se situará el estudio de cierto cine documental de este tema en Argentina y luego en el grupo de películas documentales cordobesas que abordan el período de la dictadura en Argentina. Un andamiaje teórico para pensar la producción, circulación y reconocimiento de estos materiales.

En un primer momento es necesario considerar algunas tensiones entre las nociones de historia y memoria.

Para Maurice Halbwachs la memoria colectiva se distingue de la historia en al menos dos aspectos. En primer lugar, la memoria “Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tienen nada de artificial,

porque sólo retiene del pasado aquello que está todavía vivo, o que es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo conserva” (2011: 129).

Luego plantea:

“La historia, que se sitúa fuera de los grupos y por encima de ellos, no duda en introducir divisiones simples en la corriente de los hechos, fijándolas de una vez y para siempre. (...) en el desarrollo continuo de la memoria colectiva, no hay líneas de separación claramente marcadas, como en la historia, sino tan sólo límites irregulares e inciertos” (Halbwachs, 2011: 131-132).

De hecho, para el autor la memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. De esta manera el concepto de memoria queda arraigado al de recuerdo personal, de experiencia personal, de vivencia propia colectivizada.

La segunda diferencia es que “existen muchas memorias colectivas. Esta es la segunda característica que la distingue de la historia. La historia es una y puede decirse que no hay más que una historia” (2011:132). De hecho, todos los rasgos, detalles, cifras, datos, precisiones que incorporan los historiadores tienen como fin “completar” la historia.

“A pesar de la variedad de lugares y tiempos, la historia reduce los acontecimientos a términos aparentemente comparables, lo que le permite vincularlos entre sí, como variaciones de uno o varios temas. Sólo así logra darnos una visión resumida del pasado, uniendo en un instante, simbolizando en algunos cambios bruscos, en algunas acciones de pueblos e individuos, las lentas evoluciones colectivas. De esta manera, nos presenta un única imagen única y total” (Halbwachs ,2011: 134).

Por otra parte, numerosas investigaciones dan cuenta de la importancia del estudio de la memoria y de cómo las sociedades construyen su identidad a partir del recuerdo del pasado.

Pierre Nora, sintetiza su concepción en torno a la diferencia entre la memoria y la historia:

“Memoria e historia funcionan en dos registros radicalmente diferentes, aun cuando es evidente que ambas tienen relaciones estrechas y que la historia se apoya, nace, de la memoria. La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide”.⁶

Asimismo, la construcción del pasado no puede hacerse sino a partir de múltiples representaciones de memoria que coexisten en el presente. Para Hall Foster, el pasado es siempre visto en *parallax*. Se denomina de esta manera al efecto que implica el aparente desplazamiento de un objeto pero que es causado por el movimiento real de su observador. Es decir, la representación del pasado está determinada por el lugar -en el presente- que ocupe el dispositivo de lectura /memoria/ del que se trate. Para el autor:

⁶ Esta síntesis que desarrolla ampliamente en *Le liux de la memoire*, (1984) está planteada durante un entrevista de la periodista Luisa Corradini para La Nación, 15 de marzo de 2006, disponible <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

“(…) los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y estas posiciones las definen esos marcos” (Foster, 2001: 20).

Y luego dice:

“En tanto toda representación supone creación, y no una sustitución igualitaria, no debería enfocarse en la imposible empresa de recuperar y mostrar “el pasado”, no perseguir una hipotética fidelidad que resulte paralizante y obturadora de todo ejercicio de memoria sino orientarse a la búsqueda de un trabajo activo” (Foster, 2001: 37).

Ese trabajo activo es también el que menciona Andreas Huyssen cuando sostiene que a partir de los recuerdos los sujetos se vinculan con el pasado y “las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro. (...) La memoria de una sociedad es negociada en el seno de las creencias y los valores, de los rituales y de las instituciones del cuerpo social” (Huyssen, 2007:14).

Huyssen desarrolla desde la década de los 90 su planteo en torno al tema de la memoria y a la necesidad de recordar y profundiza una serie de ideas muy interesantes:

“Mi hipótesis, es que la obsesión actual con la memoria no depende simplemente del síndrome de *fin de siècle*, otro síntoma del pastiche moderno. En cambio, es un signo de la crisis de esa estructura de temporalidad que marcó la era de la modernidad con su celebración de lo nuevo como utópico, como radical e irreduciblemente otro” (Huyssen, 2014: 21).

Para el autor alemán, el auge de la memoria pone al descubierto la necesidad de repensar los procesos humanos y sociales vinculados con una industria del consumo, banal y despreocupada. Una manera de resistir a la “disolución del tiempo” y a la vez reorganizar la estructura de la temporalidad en la cual se desarrolla la vida en la posmodernidad.

Para Huyssen, el Siglo XXI se presenta como “una reiteración de nacionalismos y tribalismos, de intolerancia y fundamentalismo religioso que creíamos haber dejado atrás en un pasado más oscuro” y en este contexto, explica:

“La utopía y el pasado en lugar de la utopía y el año 2000, eso es lo que mueve a gran parte del arte y la escritura que plasma la imaginación utópica en nuestra época de supuesta *posthistoire* y posutopia (...) es el regreso a la historia, la nueva confrontación entre historia y ficción, historia y representación, historia y mito lo que distingue las producciones de estética contemporánea de la mayoría de las tendencias que formaron las neovanguardias posteriores a 1945, desde el absurdismo hasta el documentalismo y la poesía concreta, desde la *nouveau roman* hasta el resurgimiento de Artaud en el teatro, desde los happenings y el pop hasta el minimalismo y la performance” (2014: 23).

Un aspecto interesante es la reivindicación de los espacios del horror, como espacios de memoria. En este sentido, el autor se pregunta acerca de cuáles son los efectos de tal “museización” y cómo se puede interpretar esta obsesión por los pasados conmemorados.

“Cuanta más memoria guardamos en nuestros bancos de datos, más es absorbido el espacio hacia la órbita del presente, listo para aparecer en la pantalla. El sentido de continuidad histórica o, en todo caso, de discontinuidad cede el paso a la simultaneidad de todos los momentos y los espacios de fácil acceso en el presente. La percepción de distancia espacial y temporal queda suprimida. Pero, esta simultaneidad, esta presentidad sugerida por la inmediatez de las imágenes, es en gran medida imaginaria y crea sus propias fantasías de omnipotencia; (...) Como dicha simultaneidad barre con la alteridad del pasado y del presente, de aquí y allá, tiende a perder su asidero en la referencialidad, en lo real, y el presente sucumbe a su poder mágico de simulación y proyección de imágenes. Ya no se puede percibir la diferencia real, la otredad real en el tiempo histórico o la distancia geográfica. En el caso más extremo, las fronteras entre hecho y ficción, realidad y percepción se han desdibujado a un punto tal que solo nos queda la simulación, y el sujeto posmoderno se desvanece en el mundo imaginario de la pantalla” (Huysen, 2014: 365).

Visto así, el pasado, es para Huysen un problema. Lo es en tanto y en cuanto reemplaza la atención del presente y genera un mundo tan pasado que se vuelve extraño, tan distanciado que se vuelve irreal, o un mundo espacio – temporal de ficción. Es, en este terreno problemático, donde se mueven estos discursos en permanente tensión entre lo conocido, y lo desconocido; lo dicho, lo no dicho; lo recordado, lo olvidado; lo necesario, lo innecesario; lo ineludible, lo eludible en relación con la justicia y la verdad, con el miedo y la provocación.

II.2. Formaciones discursivas. Prácticas documentales

El registro y la posibilidad de hacer del cine un vehículo de memoria y un agente de la historia vienen dados por la configuración de los relatos cinematográficos como ejercicios de reconstrucción, representación y remontaje.

El pasado es evocado y reconstruido desde diversos lugares y considerando diferentes dimensiones. La posición enunciativa de Michel Foucault resulta productiva para pensar los acontecimientos de memoria y de historia ya que su perspectiva en torno a las formaciones discursivas permite entender cuáles son los materiales de trabajo y análisis que se presentan.

Foucault, considera la enunciación como el fenómeno “metasemiótico” interesante y revelador. La constitución de archivo y el armado de un “magma” de lo dicho pareciera suponer varias operaciones sémicas diferentes y diferidas. El autor denomina “archivos” a la dimensión positiva que corresponde al plano de la enunciación, al “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault, 1995: 171).

Giorgio Agamben se pregunta: “¿En qué forma debemos concebir esta dimensión, si no corresponde el archivo en el sentido estricto – es decir, al depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura – ni a la babélica biblioteca que recoge el polvo de los enunciados para permitir su resurrección bajo la mirada del historiador?” (2002:150).

La idea de “a priori histórico” de Foucault está muy bien explicada por Agamben cuando dice: “(...) entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce solo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir Yo. Foucault instala su campo de investigación en este “a priori histórico” suspendido entre la *langue* y la *parole*, y funda la arqueología

como "tema general de una descripción que interroga a lo ya dicho en el nivel de su existencia", es decir como sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho en cada acto de palabra, entre la función enunciativa y el discurso sobre el que se proyecta, entre el fuera y el dentro del lenguaje" (2002:150-151).

La concepción arqueológica de Michel Foucault plantea el lugar teórico por excelencia desde el que mirar, hoy el corpus aquí trabajado. Se entiende por arqueología en términos foucaultianos, a la particular manera de concebir la historia, cuando dice: "En nuestros días, la historia es lo que transforma *documentos* en *monumentos* y que allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos" (Foucault, 1995: 11).

En el marco de este paradigma es que se fija una serie, de elementos limitados por un tipo de relación específica y se describen esas relaciones entre las diferentes series que esos materiales constituyen. En esa descripción hay tanto la marcación de una continuidad como de una discontinuidad. Entendiendo que esa discontinuidad es una operación "deliberada del historiador" que, como dice Foucault "es una noción paradójica, ya que es a la vez instrumento y objeto de investigación; ya que se limita el campo cuyo efecto es; ya que permite individualizar los dominios, pero que no se la puede establecer sino por la comparación de éstos" (1995: 14).

Foucault plantea su proyecto dejando en claro que "no se trata de transferir al dominio de la historia, y singularmente de la historia de los conocimientos, un método estructuralista que ya ha sido probado en otros campos de análisis. Se trata de desplegar los principios y las consecuencias de una transformación autóctona que está en vías de realizarse en el dominio del saber histórico" (1995: 18).

De hecho, uno de los primeros desafíos metodológicos que se plantea es la configuración de los materiales a analizar, de los objetos a considerar y aquí es donde se advierte claramente la dimensión que supera la noción estructuralista. En *La*

arqueología del saber, escrito en 1970, se refiere puntualmente a la empresa desarrollada en *Las palabras y las cosas*, publicado por primera vez en 1966, dice:

“(...) el trabajo que modifica su forma, desplaza los datos, y revela, a fin de cuentas, una tarea totalmente distinta, tarea que consiste en no tratar – en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese más lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese “más” lo que hay que revelar y describir” (1995:81).

Es a partir de este planteo epistemológico de Foucault que se piensa no en discursos, sino en formaciones discursivas como prácticas constitutivas que indican la dispersión y la concentración.

“En el caso que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamiento, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva* (...) se llamarán reglas de formación las condiciones a que están sometidos los elementos de esa repartición (objetos, modalidad de enunciación, conceptos, elecciones temáticas). Las reglas de formación son condiciones de existencia (pero también de coexistencia), de conservación, de modificación y de desaparición) en una repartición discursiva determinada” (Foucault, 1995: 62-63).

De hecho, cuando Foucault describe con detalle qué se entiende por formación discursiva, aparece desplegada toda la amplitud de su concepción en relación a un:

“Sistema enunciativo general al que obedece un grupo de actuaciones verbales, sistema que no es el único que lo rige, ya que obedece además y según sus otras dimensiones, a unos sistemas lógico, lingüístico, psicológico. Lo que ha sido definido como “formación discursiva” escande el plan general de las cosas dichas al nivel específico de los enunciados. Las cuatro direcciones en las cuales se le analiza (formación de los objetos, formaciones de las posiciones subjetivas, formación de los conceptos, formación de las elecciones estratégicas) corresponden a los cuatro dominios en que se ejerce la función enunciativa. Y si las formaciones discursivas son libres en relación con las grandes unidades

retóricas del texto o del libro, si no tienen por ley el rigor de una arquitectura deductiva, si no se identifican con la obra de un autor, es porque ponen en juego el nivel enunciativo con las regularidades que lo caracterizan y no el nivel gramatical de las frases, o el lógico de las proposiciones, o el psicológico de la formulación” (1995: 196).

A partir de este trazado Foucault desarrolla cuatro proposiciones que están en el centro del análisis y plantea la posibilidad de pensar metodológicamente y epistemológicamente, el lugar de partida.

- 1- (...) “el análisis del enunciado y el de la formación se hallan establecidos correlativamente. Cuando al fin llegue el día de fundar la teoría, será preciso definir un orden deductivo.
- 2- Un enunciado pertenece a una formación discursiva, como una frase pertenece a un texto, y una proposición a un conjunto deductivo. Pero mientras la regularidad de una frase está definida por las leyes de una lengua, y la de una proposición por las leyes de una lógica, la regularidad de los enunciados está definida por la misma formación discursiva. Su dependencia y su ley no son más que una sola cosa; lo cual no es paradójico ya que la formación discursiva se caracteriza no por unos principios de construcción, sino por una dispersión de hecho, ya que es para los enunciados, no una condición de posibilidad, sino una ley de coexistencia, y ya que los enunciados, en cambio, no son elementos intercambiables, sino conjuntos caracterizados por su modalidad de existencia.
- 3- (...) se llamará discurso un conjunto de enunciados en tanto que dependan de la misma formación discursiva; no forma una unidad retórica o formal, indefinidamente repetible y cuya aparición o utilización en la historia podría señalarse (y explicarse llegado el caso); está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales puede definirse un conjunto de condiciones de existencia. El discurso entendido así no es una forma ideal e intemporal que tuviese además una historia; el problema no consiste, pues, en preguntarse, cómo y por qué ha podido emerger y tomar cuerpo en este punto del tiempo: es, de parte a parte, histórico: fragmento de historia, unidad y discontinuidad en la historia misma, planteando el problema de sus propios límites, de sus cortes, de sus transformaciones, de los modos específicos de su temporalidad , más que de su surgir repentino en medio de las complicidades del tiempo.
- 4- Lo que se llama “práctica discursiva” puede ser precisado ahora. No se la puede confundir con la operación expresiva por la cual un individuo formula una idea,

un deseo, una imagen; no con la actividad racional que puede ser puesta en obra en un sistema de inferencia; ni con la “competencia” de un sujeto parlante cuando construye frases gramaticales; es un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (1995: 197-198).

Esta manera de entender la práctica discursiva permite pensar los diferentes materiales producidos bajo el carácter de películas documentales -que abordan desde la memoria y el recuerdo varios sucesos ocurridos durante la última dictadura militar en Argentina- en tanto que enunciados que responden a una determinada serie de “reglas anónimas” como dice Foucault o a una premisa de referencialidad puntual que se intentará dilucidar y aislar en análisis específicos y determinados.

¿Cómo se forma discursivamente, el pasado, entonces? Si se entiende que esa voluntad de referencialidad es parte de una constante y de una mirada que concibe la memoria como materia constitutiva del presente.

II.3. La representación y lo irrepresentable

La extensa obra de Paul Ricoeur⁷ que considera los diferentes momentos e instancias de la memoria, la historia y el olvido, se presenta en tres grandes capítulos. El primero está dedicado a describir y reflexionar sobre las maneras en que es concebida la memoria como representación del pasado en el presente. La memoria es examinada a partir de la fenomenología, es decir, la dimensión individual y colectiva, los vínculos entre imaginación y memoria, recuerdo e imagen. En la segunda parte de la obra, enuncia las fases del conocimiento histórico e interroga acerca de la temporalidad y la escritura de la historia. Se pregunta por las “técnicas” de memoria tales como los testimonios y los

⁷ *La Memoria, la historia y el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

archivos. En la tercera parte, propone una reflexión en torno a la narración histórica y sus formas retóricas.

Es puntualmente en la segunda parte, denominada “Historia/Epistemología” donde se detiene en la representación historiadora y aborda en profundidad la implicancia de la narración como forma de representación por un lado y los denominados “prestigios de la imagen”, al tiempo que despliega su visión para el término “representancia”, ya mencionado anteriormente.

Paul Ricoeur hace especial énfasis en la referencialidad del discurso histórico.

“El historiador de la Shoá tampoco debería dejarse intimidar por el postulado según el cual explicar es excusar, comprender es perdonar. El juicio moral engarzado en el juicio histórico depende de otro estrato del sentido histórico distinto del de la descripción y de la explicación; por lo tanto, no debería intimidar al historiador hasta el punto de llevarlo a censurarse” (Ricoeur, 2008: 338).

Y luego explica,

“Si ahora nos remontamos a la fuente de la solicitud de verdad y, por tanto, del lugar del traumatismo inicial, hay que decir, sin duda, que esta fuente no está en la representación, sino en la experiencia viva del “hacer historia” tal como es afrontada de distintas maneras, por los protagonistas. Fue -dijimos con Habermas- un atentado a lo más profundo de la solidaridad contra los que tenían figura de hombre. Es en este sentido como el acontecimiento llamado Auschwitz es un acontecimiento límite. Lo es en la memoria individual y colectiva antes de serlo en el discurso del historiador. De este foco surge la atestación-protesta que coloca al historiador-ciudadano en situación de responsabilidad respecto al pasado” (Ricoeur, 2008:340).

Es muy importante la conclusión a la que arriba Ricoeur: “Intentar escribir la historia de la “solución final” no es una empresa desesperada, si no se olvida el origen de los límites de principio que la afectan. Es, más bien, la ocasión de recordar el recorrido que el crítico debe efectuar remontándose desde la representación a la explicación/comprensión y de ésta al trabajo documental, hasta los últimos testimonios cuyas declaraciones se rompieron, entre la voz de los verdugos, la de las víctimas, la de los supervivientes, la de los espectadores implicados de diversas maneras” (2008: 341).

Para Ricoeur no hay nada irrepresentable. Sobre Auschwitz se puede y se debe hablar. De hecho, el autor plantea la necesidad de buscar formas alternativas a la narrativa escrita, tales como el teatro, el cine, el arte plástico.

El recuerdo a partir de las imágenes es puesto en valor por el autor, ya que en el término “imagen”, aparece nuevamente la faceta constitutiva de la propia memoria.

Para pensar la manera en la que la realidad aparece –y puede aparecer- bajo la forma de una representación, Ricoeur acuña una esta noción específica:

“El término “representancia” condensa en sí mismo todas las expectativas, todas las exigencias y todas las aporías vinculadas a lo que se llama, por otra parte, la intención o la intencionalidad historiadora: designa la espera vinculada al conocimiento histórico de las construcciones que constituyen reconstrucciones del curso pasado de los acontecimientos. (...) A diferencia del pacto entre el autor y el lector de ficción que descansa en la doble convención de suspender la espera de cualquier descripción de una realidad extralingüística y , en contrapunto, de mantener el interés del lector, el autor y el lector de un texto histórico convienen que se tratará de situaciones, acontecimientos, encadenamientos, personajes que existieron antes realmente, es decir, antes de hacerse ningún relato de ellos; el interés o el placer de su lectura vendrán como añadidura” (2008:361).

Quedará luego al lector del texto histórico corroborar si la expectativa generada por ese texto ha sido satisfecha o no y de esa manera reanudar el pacto y reconfirmar el contrato de lectura, en términos de verosimilitud y creatividad.

II.4 Estudios sobre la historia y el cine

El historiador francés Marc Ferro⁸ desarrolla un pormenorizado trabajo referido a la manera en la que el cine ha permitido conocer la historia. Se trata fundamentalmente del cine de ficción, que posee referencias y marcas sobre el mundo de lo real y que como tal construye su diégesis a partir de estas realidades.

Ferro, recuerda que “las interrelaciones historia-cine son múltiples y van desde la simple representación de los hechos históricos hasta la explicación de nuestro tiempo y de nuestra sociedad” (2000: 21).

Si bien el autor no menciona el concepto de “memoria”, al considerar que el cine puede ser entendido como “agente de la historia”, advierte inmediatamente acerca del nivel de subjetividad implícito en ese registro de la historia. No hay inocencia y el trabajo de montaje constituye en sí una operación de lectura y de significación importante. Asimismo, es necesario indicar la posición política que implica esta misma circunstancia enunciativo-fílmica.

Dice Ferro:

“Cualquier filme tiene, como todo producto cultural, toda acción política o toda industria, su historia, que es Historia, con su entramado de relaciones personales, su escalafón de personas y cosas en donde se gradúan jerarquías y honores, privilegios y esfuerzos, el reparto de fama y dinero se reglamente con una precisión ritual digna de una carta medieval: guerra o guerrilla entre actores, realizadores, técnicos, productores, que es tanto más cruel cuanto que se lleva a cabo bajo la bandera del arte y la libertad y en la promiscuidad de una aventura común” (2000:24).

El autor juega con las palabras para conferir sentido a la lectura histórica del film y la escritura fílmica de la historia y afirma que:

“La lectura cinematográfica de la historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado. La experiencia de varios cineastas contemporáneos, tanto en cintas de ficción como documentales muestra que gracias a la memoria popular y a la tradición oral el realizador- historiador

⁸ Su teoría completa se puede leer en *Historia contemporánea y cine*, Ariel Historia, S.A., Barcelona, [1977] 2000. Cabe destacar que Ferro también ha dirigido películas y series televisivas referidas a la historia contemporánea europea.

puede ofrecer a la sociedad una historia de la que hasta ahora se veía privada por las instituciones” (2000: 27).

La dimensión discursiva de la imagen debe ser pensada como una relación de poder. Quienes hacen las películas, ¿ejercen o resisten el poder? De hecho Ferro alerta sobre esta dimensión “(...) todos saben que nadie escribe la historia inocentemente, pero este criterio no había quedado nunca tan patente como en el nacimiento de nuestro siglo, precisamente cuando aparece el cinematógrafo. Cuando estalla la primera guerra mundial, el cine se pone las botas y el casco y se dispone a combatir; igual que sus compañeros, abogados, funcionarios, filósofos, médicos e historiadores” (2000: 33).

Se pregunta también Ferro “¿de qué realidad es el cine, la imagen?” y ante esa pregunta reafirma su convicción: “Documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias” (2000: 37).

El cine produce este efecto de desorganizar todo aquello que muchas generaciones de hombres de Estado y pensadores habían conseguido ordenar equilibradamente; el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado sobre la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real. Dice más sobre esas instituciones y sobre esas personas, de lo que ellas querrían mostrar. Devela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos, cuestiona, sus propias estructuras.

Ferro analiza diferentes films pro y anti bolcheviques para llegar a la conclusión de que “cualquier film queda desbordado por su contenido. Más allá de la realidad representada, nos han permitido captar cada vez una zona de la historia que hasta entonces estaba escondida, inaprensible, no visible” (2000: 55).

Estas películas, suponen, por un lado, una comprensión del acontecimiento que representan, pero por otro enmascaran una parte de la realidad política y social. La

comparación entre films de propaganda demuestra la disociación que puede existir en la realidad histórica tomada en vivo y su visión bajo una perspectiva ideológica determinada y bajo la noción de “cinefilia de masas”. Describe así una especie de memoria colectiva basada en los recuerdos de la gente a partir de las imágenes que retiene en su memoria de diversas películas ficcionales y documentales.

La comparación de los noticiarios televisivos, le permite situarlos en una especie de historia paralela que plantea tres lugares desde los que identificar el origen y la validez de estos documentos. Así, por ejemplo, existe lo que denomina la crítica de autenticidad dada por marcas o señales tales como el ángulo de toma, la distancia establecida por las diferentes imágenes dentro de un mismo plano, el grado de visibilidad de las imágenes y su iluminación, el grado de dramatismo de la acción, la calidad fotográfica del celuloide, etc. Afirma además que, para garantizar la autenticidad de un documento, sería útil un buen conocimiento de los archivos cinematográficos y sus materiales, tanto documentales como de ficción.

Plantea que a veces las demandas del montaje hacen necesario que se proceda a la búsqueda de planos cortos o detalle de elementos que no pertenecen al todo al que dicen referir. Solo el conocimiento pormenorizado de archivos y materiales fílmicos, fotográficos y documentales puede ayudar a identificar problemas de origen o “falsedades”.

Por último, Ferro se refiere a la crítica analítica y se centra en la información que transmiten las imágenes. En un ejemplo da cuenta de qué manera el enunciado se vuelve ejercicio de veridicción cuanto la información que suministran las imágenes es cotejada con otras fuentes.

Por otra parte, al analizar los noticieros señala cómo en la época del Tercer Reich, los problemas no aparecen, son eliminados, nadie habla de lo que ocurre. Por lo tanto se necesita develar y definir los vacíos o aquello de lo que no se habla.

Al referirse a la experiencia televisiva de “*Historie Parallèle*” dice: “Se trataba de un análisis crítico de la historia. De la historia y de lo vivido. Repasamos los archivos, pero siempre explicando lo que ha pasado. Se cotejan los documentos, pero siempre ante testigos: nos interesa el análisis, la memoria, lo vivido. Análisis del pasado, memoria del pasado, vida en el pasado, pero siempre en relación con el presente, buscando los orígenes de nuestro tiempo” (Ferro, 2000: 118).

El autor se interroga acerca de si existe una versión fílmica de la historia. Muchas veces el recuerdo de la historia está centrado en el recuerdo acerca de lo que un film “histórico” ha contado. Sin embargo, se tratará siempre de adaptaciones con una particular versión de la historia por parte del autor, guionista o director.

Según Ferro, hay varias maneras de considerar un film histórico y determinar desde qué lugar se habla de la historia, y así considera las “fuentes” del relato. Ferro identifica cuatro posibles y sitúa a las instituciones e ideologías dominantes, que a su vez asimilan el punto de vista del Estado, de una Iglesia, de un partido o de cualquier organización que detente una visión del mundo, por otro lado, el lugar de los opositores o de la contrahistoria como lugares prioritarios. A su vez, identifica una focalización específica o lugar desde el cual las historias son miradas, vistas y contadas, * “desde arriba” observando el poder y sus representantes,* “desde abajo” si se analizan los problemas a partir de las masas, los campesinos, * “desde dentro” cuando el narrador se acerca o se aleja del objeto de su estudio, cuando explica su itinerario mediante la voz en off o discute con su cámara y luego * “desde afuera” en una perspectiva de claro tinte descriptivo entendido como la elaboración de modelos que reconstruyan un objeto social.

Robert Rosenstone, por su parte, también aborda el problema de la imagen para representar y referir a la historia y entiende que la manera en la cual puede equipararse el cine con relación a la historia, equivale al vínculo de la cultura visual con la escrita o a la de la historia escrita con relación a la historia transmitida oralmente

“La historia no existe hasta que no reconstruye, y su creación es fruto de ideas y valores subyacentes (...) el cine, con sus características peculiares a la hora de abordar una reconstrucción, está luchando por hacerse un sitio en una tradición cultural que durante mucho tiempo ha privilegiado el discurso escrito. Su desafío no es menor, ya que el reconocimiento de la veracidad de lo filmado implica aceptar una nueva relación con los textos” (Rosenstone, 1997: 42).

Rosenstone tipifica los films en tres grandes grupos de realizadores: aquellos que plantean la historia como drama, los que la presentan como documento y quienes lo hacen desde la experimentación (1997: 151).

“La historia posmoderna une la teoría y la práctica, el pulso del pasado y nuestro mecanismo de reflexión acerca del significado de ese pasado y es siempre consciente de que es una búsqueda del pasado y tiene su inicio y conclusión en el presente. (...) Los historiadores posmodernos no han renunciado al pasado o a la historia, sólo a la historia profesionalizada, institucionalizada, una historia sobre la que se apoya un orden intelectual y social cuyos fundamentos deben ser continuamente cuestionados” (Rosenstone, 1997: 162).

Este autor hace suyos los planteos de Hayden White, para quien es necesario buscar una nueva voz que hable acerca del pasado, una voz que se sitúe en algún lugar entre la objetividad del academicismo y el subjetivismo de la ficción y la poesía. La voz del historiador que no describe y analiza el pasado, sino que descubre y “vive” los hechos, los interroga, y los vuelve a mirar una y otra vez (Rosenstone, 1997: 163).

En el texto *La representación cinematográfica de la historia*, José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solá, desde un abordaje un tanto más discursivo, consideran que:

“La condición de cualquier film como producto cultural tiene dos implicaciones decisivas: su historicidad y las formas de imbricación con su contexto eficaz, entendido éste como el doble lugar social de su producción y de su consumo. Una aproximación desde la práctica histórica a un film cualquiera, eso que podríamos entender como una “lectura histórica del film”, deberá tomar en consideración ineludiblemente ambas implicaciones, que en realidad no son más que las dos caras de una misma realidad: el estatus social del film. En ese sentido, esa lectura se transmutará en un ejercicio de sociología histórica, donde el papel del film va mucho más allá de un supuesto carácter de fuente histórica, no añadido sino superpuesto a las diversas formas de análisis textual” (2001:39).

Es decir, la representación de la Historia en el cine, no distingue con exactitud si se trata de películas de ficción o de documentales.⁹

Asimismo, resulta pertinente aquí la afirmación del crítico y documentalista francés Jean- Louis Comolli: “El cine no es transparente a lo que muestra. Mostrar no tiene nada de pasivo, de inerte, de neutro y cualquiera sea la claridad del ser o del momento representados, la acción de mostrar permanece opaca; se trata de una acción, un pasaje, una operación, una turbulencia, un desorden una no-indiferencia” (2002: 316).

Ahora bien, tal como se verá más adelante, la lectura de la conflictiva y violenta disputa política de la década del 70 en Argentina, encontró en el cine documental un vehículo privilegiado para su ejercicio. Las manifestaciones del género provistas de testimonios y documentos, se volvieron hecho cultural y producción artístico-política de reiterada aparición.

El cine documental se volvió instrumento de la historia y hecho histórico en un mismo movimiento y mostró que la hegemonía del relato escrito puede ceder paso a otras apuestas narrativas y a otros soportes discursivos. Entender al cine como “un agente de la Historia” obliga a leer detenidamente qué tipo de historia, qué momentos de la historia, desde qué lugares y bajo qué circunstancias un nuevo cine documental se viste de histórico, sin dejar de ser político.

II.5. Historiografía e historiofotía¹⁰

⁹ El catedrático español Vicente Sánchez-Biosca (2006) también aborda la diferenciación entre el cine de historia y el cine de memoria. El autor diferencia estos dos tipos de cines, atendiendo a si su representación asume una posición institucional, y lo llama “Cine Histórico”. Pero si se trata de una reconstrucción del pasado que cuestiona o pone al descubierto los horrores y las consecuencias nefastas de esas instituciones, lo llama “Cine de Memoria”.

¹⁰ Estos conceptos están trabajados originalmente en el artículo “Historiography and Historiophoty” en *The American Historical Review*, Dec, 1998, pp 1193 – 1199. En este artículo, White aborda el trabajo

Hayden White desarrolla la idea de “historiofotía”, como representación de la historia en imágenes visuales y discurso fílmico. Los criterios de verdad y exactitud que se supone gobiernan la práctica profesional de la historiografía tanto en relación con la representación de la historia en imágenes verbales y discurso escrito (2010:217)

Por sus propias condiciones indiciales e icónicas, los textos audiovisuales, el cine y el video están mejor provistos que el discurso escrito para la representación de ciertos tipos de fenómenos históricos -paisajes, escenas, atmósferas, eventos complejos como las guerras, batallas, multitudes y emociones. Pero White se pregunta: “¿Puede la historiofotía trasladar adecuadamente las dimensiones complejas, cualitativas y críticas del pensamiento histórico sobre eventos, las cuales, según Ian Jarvie al menos, es lo que hace de cualquier representación dada del pasado un relato claramente “histórico”?” (2010: 217).

Alguna información sobre el pasado puede ser provista sólo por imágenes visuales. Cuando falte la evidencia en imágenes, la investigación histórica encuentra un límite a lo que legítimamente se puede afirmar sobre el modo en que las cosas pudieron haber ocurrido o sobre los agentes que actuaron.

“La evidencia en imágenes (y, especialmente, la fotográfica y la cinemática) provee una base para la reproducción de las escenas y la atmósfera de acontecimientos pasados mucho más precisa que cualquier derivado que provenga sólo del testimonio verbal. La historiografía de cualquier período de la historia para el que existen fotografías y films será bastante diferente, si no más exacta que la enfocada en períodos conocidos, fundamentalmente por documentación verbal” (White, 2010:218).

Entonces, también, en las prácticas historiográficas, se tiende a usar las imágenes visuales como un complemento del discurso escrito, en vez de usarlas como componentes de un discurso con derecho propio, mediante el cual se podría decir algo diferente a lo que se dice verbalmente. Se tiende a usar imágenes principalmente como ilustraciones de las predicaciones hechas en el discurso escrito. No se han explotado en

publicado por Robert A. Rosentone en “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film” AHR, 93, Diciembre, 1998, p. 1174, I. C. Jarvier, “Seeing through Movies”, *Philosophy of the Social Sciences*, 8, 1978, p. 378.

profundidad las posibilidades del uso de imágenes como medio principal de la representación discursiva, y el comentario verbal con una función diacrítica, es decir, para dirigir la atención, especificar y enfatizar un significado comunicable solo por medios visuales.

Cuando se habla de “mejor” representación a través de la imagen, se entiende que, con mayor verosimilitud, mayor efecto emotivo y mayor precisión.

La verosimilitud a su vez, reposa en la presentación de una imagen-prueba con efectos de objetividad, como “un fragmento arrancado a lo real” como una ventana directa, como una escena/consecuencia que pone en juego una idea acerca de la transparencia de la imagen. Intenta hacer-saber evitando la concepción de la mediación de la cámara. En su lugar, establece un contrato por el cual la imagen “lo dice todo” presentándose como lo real en sí, con el consecuente efecto de objetividad en la enunciación.

Sin embargo, ninguna historia visual o verbal, es capaz de dar cuenta de manera exhaustiva y extremadamente rigurosa de todos los acontecimientos relatados. White considera que toda historia escrita es producto de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, de la misma manera en la que la representación fílmica produce sus propias elipsis y síntesis.

II. 6. Holocausto y cine. Los límites de la representación

El Holocausto judío– o Shoá/ Shoah- como hecho histórico y fenómeno social ha sido tópico predominante de un sinnúmero de películas tanto ficcionales como documentales. Paralelamente se han generado muchas voces, escritos y teorías que discuten en torno al tema. El eje de las discusiones suele situarse en cuál es la manera –correcta, posible, adecuada- de representar ese pasado histórico.

De hecho, el problema de la representación cinematográfica del Holocausto generó dos corrientes teóricas y realizativas claramente en disputa. Por un lado, el documentalista Claude Lanzmann ha rechazado de plano la utilización de cualquier imagen de archivo que mostrara cuerpos torturados, mutilados, muertos, gaseados. Su documental *Shoa* es un relato oral testimonial de nueve horas de duración en las que se ve y se escucha a sujetos de diversas nacionalidades responder a las preguntas del director para hacer memoria y describir las crueldades de los trenes que llevaban a las cámaras de gas y las torturas padecidas en los campos de concentración. Varios teóricos y críticos han apoyado y defendido esa posición. Por otro lado realizadores como Alain Resnais o teóricos como Georges Didi- Huberman y filósofos como Jacques Rancière entienden que el horror y la tragedia bien pueden ser representados a partir de las imágenes, por crueles y terribles que estas sean. Nada es peor que evitar la representación y correr el riesgo del olvido.

El investigador español, Alejandro Baer, da cuenta de la especificidad del audiovisual testimonial y entiende que el Holocausto plantea “Una interesante convergencia entre los métodos puestos en práctica por los nuevos enfoques de la historia y la sociología cualitativa y el género de documentos y metodologías que se están convirtiendo en los paradigmas de la representación del Holocausto: aquellos centrados en la transmisión oral, el diálogo, la autobiografía y el testimonio” (2005: 25).

Para Baer, el testimonio, se ha convertido en una verdadera narrativa cultural contemporánea, usado en el campo de lo audiovisual o en otros soportes de comunicación. Se volvió herramienta “metodológico y conceptual a través del cual aprehendemos y comprendemos aquello en lo que las categorías y procedimientos

tradicionales que habían delimitado y determinado nuestra percepción de la realidad fracasaban” (2005: 26).

La importancia del testimonio se entiende a la luz de los problemas de la representación y la negación de la objetividad histórica como nuevas tendencias historiográficas. Los estudios sobre la memoria colectiva de grupos y naciones ponen de manifiesto que toda representación del pasado también es una “mirada” desde una posición, una perspectiva entre varias posibles.¹¹ El nuevo paradigma epistemológico, que se posiciona críticamente frente a estos absolutismos tiene su referente en el llamado movimiento de la “nueva historia”. Este responde a los cambios existenciales y metodológicos que se producen en el siglo XX y se edifica sobre el principio fundamental de que “toda la historia es historia contemporánea”, (Benedetto Croce, 1938).

En claro diálogo con la posición de Hayden White, es posible definir que, bajo esta mirada, por lejanos que parezcan cronológicamente los hechos, la historia está siempre referida a una situación presente. “La nueva historia no se concibe a sí misma como una disciplina científica, sino como una disciplina de las humanidades, subjetiva e interpretativa” (Baer, 2005: 19). De alguna manera el aquí y el ahora, están delimitando el campo de la interpretación.

En este marco, pareciera posible hablar de un cine de la imaginación y de un cine de la imagen, no como opuestos, sino como distintos, ya que si consideramos que la representación a partir de la palabra y el testimonio dan lugar a la imaginación acerca

¹¹ El construccionismo como posición teórica ha llevado a que el relativismo que surge en relación a la posibilidad de representación de la historia se debata ética y políticamente. Desde la posición constructivista, la historia (como la realidad) no es un dato “ahí fuera” que se captura por alusión, sino una narración que se construye o incluso un concepto que se produce. (Baer, 2005: 23.) “El Hecho histórico” es puesto en cuestión como un objeto dado, puesto que resulta de la construcción de los históricos, y el documento deja de ser considerado un material bruto, objetivo e inocente. Según Le Goff 1991, p 11, citado por Baer, 2005.

de lo que ha (o habría) ocurrido, la imagen de lo que ha ocurrido, es entonces la otra posibilidad, con todas sus disquisiciones éticas y morales.

Se abre así el diálogo con otro universo de horrores representados y fotografiados específicamente durante y a propósito del Holocausto. Se refiere así a, la segunda posición en relación a la posibilidad y necesidad de utilizar imágenes –por crueles que resulten- para representar el Holocausto/la Shoah.

Para Didi-Huberman: “Estudiar una imagen de la Shoah (...) es persistir en el acercamiento pese a todo, pese a la inaccesibilidad del fenómeno. No es consolarse en la abstracción, es querer comprender pese a todo, pese a la complejidad del fenómeno. Es plantear incansablemente la cuestión del cómo” (2004: 226).

Cita a Wolfgang Sofsky para quien “de tanto considerar los crímenes nazis como irrepresentables y la masacre de millones de inocentes como definitivamente ininteligible, se ha acabado por no preguntar más cómo funcionaban los campos” (1995: 4). Este exceso de cuidado y precaución en las formas de representación podría –sin negar del todo- obturar y cerrar las posibilidades más icónicas de la representación.

Vicente Sánchez Biosca, por su parte, pone en comparación las películas *Holocausto* y la *Lista de lista de Schindler* de Spielberg con *Shoah* de Claude Lanzmann y reproduce las declaraciones del propio director de cine francés:

“Yo pensaba con humildad y orgullo que había habido un antes y un después de Shoah y pensaba que después de Shoah ciertas cosas no podían hacerse de nuevo. Sin embargo Spielberg las hizo. *La lista de Schindler* es absolutamente lo contrario de *Shoah*, mi influencia ha sido negativa. Tengo la sensación de que Spielberg ha hecho un shoah ilustrado, poniendo imágenes donde en Shoah no había y las imágenes matan la imaginación, permiten a partir de Schindler, “héroe” cuando menos discutible, una consoladora identificación” (Sanchez Biosca, 2006: 158) ¹².

¹² Sánchez Biosca cita aquí a Claude Lanzmann, “Holocauste, la représentation impossible”, *Le Monde*, 3 de marzo de 1994, citado por Lindeperg, Sylvie, *Clio de 5 à 7, Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, París, CNRS, 2000.

Dice Sánchez Biosca:

“(…) Si algo puede concluirse respecto a lo representable de la Shoah, es que nuestra época parece haber comprendido los riesgos de una mostración indiscriminada de las imágenes relacionadas con la barbarie. Pudor, pues, por un lado en la representación; privilegio por el otro, de la palabra. Democratización, en todo caso, de la noción de víctima, cuya ejemplaridad no es buscada, pero olvido en la mayor parte de los casos de las figuras del testigo y el verdugo” (2006: 100).

El proyecto de Spilberg parece no convencerlo demasiado, y dice:

“No sería impensable que existiera una relación entre la espectacularidad escópica y melodramática de una película como la lista y la voluntad de saturación de la memoria, bajo un paradójico concepto de lo singular que más tarde será procesado por medios estadísticos de alcance todavía imprevisible. Sería injusto juzgar intenciones, pero a menudo los hechos las rebasan y sus repercusiones pueden incluso dar la vuelta a las mejores de ellas” (Sánchez Biosca, 2006: 105).

El autor enuncia críticas y recorre los diferentes elementos fílmicos y monumentales que recuerdan el Holocausto. En relación al museo del Holocausto de Washington “(…) subyace a esta actitud la convicción implícita de que la realidad puede ser enteramente puesta en escena, dramatizada por medio de códigos convencionales y sus protagonistas encarnados por actores sin que ello amenace la dignidad ni el dolor de las víctimas”. La serie televisiva *Holocausto* (del mismo autor que la novela *Raíces*, Marvin Chompsky), fue vista por 120 millones de espectadores en USA y Europa.

“Asentó en forma de banalidad televisiva un estándar para representar la Shoah; un estándar que no es sino la otra cara de la moneda de la gestión norteamericana de la memoria del exterminio judío” (Sánchez Biosca, 2006: 156).

Y luego dice el autor: “Spilberg gestiona la articulación del pasado con el presente recurriendo a la doxa asentada por *Noche y Niebla*: un blanco y negro domina la mayor parte de las secuencias y una incrustación del color al final para retornar al presente, a lo que se une el nervioso uso de la cámara en mano como prueba indiscutible de realismo documental. De este modo Spilberg añade al estatismo televisivo de

Holocausto su propia espectacularidad técnica y visual” (Sánchez Biosca, 2006: 157-158).

En *Noche y Niebla*, Alain Resnais procura poetizar desde la pérdida y en blanco y negro articula las imágenes del horror. Es inevitable la comparación de todas las guerras entre sí, los muertos, las víctimas, el horror. En este sentido, el cine funciona como una ecuación problemática particular.

Desde la historiografía, la sociología, la antropología y la semiótica audiovisual se plantean claves de representación de ese pasado y de esa historia trágica que es relatada y representada. El eje central en esta discusión es la posibilidad –o no- de la representación de esos momentos a partir de la imagen o de la palabra. El testimonio o la imagen en tanto que representámenes /materialidades significantes adecuados para un proceso de significación esperado. El índice o el símbolo. El pasado o el presente. En definitiva, el cine de la imagen o el cine de la imaginación.

Evidentemente, Sánchez Biosca comparte la mirada de Lanzmann en relación con el tratamiento y con la posibilidad de que la imagen hable por la evocación y que sea la palabra de los testigos –imagen y sonido del registro- los responsables de esta evocación. Es decir, el recuerdo evocado por la palabra, como posibilidad única y digna de referir y remitir a ese pasado.

El debate en torno a lo que se puede y se debe mostrar de las situaciones límites, parece no terminar nunca. Las posiciones se presentan polarizadas y algunos teóricos intentan explicaciones muy ricas dignas de conocer. Jacques Rancière, prolífero en reflexiones en torno a la imagen y su carácter representativo, se preocupa de manera específica en indicar qué posibilidades tienen el arte y la imagen de representar. Dice Jacques Rancière, por ejemplo, a propósito de la película *Shoah* de Claude Lanzmann:

“El punto de vista de Lanzmann es el siguiente: hay por un lado una racionalidad perfecta de la exterminación. La exterminación planificó el ajuste de sus fines y de sus medios hasta la desaparición de sus propias huellas. Pero, al mismo tiempo, no hay ninguna razón suficiente que permita referirla a causas que podrían explicarla, y, al explicarla, le darían el carácter de una cierta necesidad lógica o histórica. Es

desde este punto de vista que ficciones como *Holocausto* –que ponen en escena verdugos y víctimas en el marco de una reconstrucción histórica– son condenables. (...). De alguna manera se opuso el verbo a la imagen. Entonces se opuso una suerte de judaísmo puro de la palabra a un catolicismo impuro del icono.

(...) Y para mí una imagen no es nunca simplemente una potencialidad de revelación. Una imagen es siempre una operación. Esta operación justamente pone en relación palabras y lo visible, pone en relación lo visible con todas las significaciones posibles que se le pueden atribuir” (2005: 16) ¹³

El tema le sigue interesando y en *El destino de las imágenes* (2011) reflexiona nuevamente sobre la importancia de las imágenes:

“La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra “imagen”. (...) Imagen significa dos cosas distintas. Está por un lado la relación simple que produce la semejanza de un original: no se trata necesariamente de su copia fiel, sino simplemente de lo que alcanza para producir sus efectos. Y está el conjunto de operaciones que produce lo que llamamos `arte` o sea, precisamente una alteración de semejanza” (2011: 27-28).

Jacques Rancière se refiere a la posibilidad de representación en varios sentidos:

“(Lanzmann, en Shoah) no afirma que el hecho del exterminio se sustraiga de la presentación artística, de la producción de un equivalente artístico. Sólo niega que este equivalente pueda ofrecerse por medio de una encarnación ficticia de los verdugos y las víctimas. Porque lo que hay para representar no son los verdugos y las víctimas, sino el proceso de una doble supresión: la supresión de los judíos y la supresión de los rastros de su supresión. Esto es perfectamente representable. Simplemente no lo es bajo la forma de la ficción o del testimonio que, al hacer *revivir* el pasado, renuncia a representar la segunda supresión. Es representable bajo la forma de una acción dramática específica, como lo anuncia la primera frase provocadora de la película *‘la acción comienza en nuestros tiempos’*. Si lo que tuvo lugar y de lo que no quedó nada puede ser representado es por medio de una acción, una ficción inventada desde cero que comienza *hic et nunc*. Es por la confrontación de la palabra proferida aquí y ahora sobre lo que fue con la realidad materialmente ausente y presente en ese lugar. Pero esta confrontación no se limita a la relación negativa entre el contenido del testimonio y el vacío del lugar (...) La escena de hoy se asemeja al exterminio de ayer por

¹³ El 13 de abril de 2005 la revista *Pensamiento de los Confines* organizó un encuentro con Jacques Rancière en la sala Julio Cortázar de la Biblioteca Nacional. El eje de la reunión se planteó en torno de las ideas sobre el cine que este filósofo desplegó en diversos libros y artículos recientes.

el mismo silencio, la misma tranquilidad del lugar, por el hecho de que hoy, en la marcha del rodaje, al igual que ayer, en el funcionamiento de la máquina de muerte, cada uno se ocupa de su tarea, simplemente y sin hablar de lo que hace. Pero esa semejanza pone al descubierto la diferencia radical, la imposibilidad de ajustar la tranquilidad de hoy a la tranquilidad de ayer” (2011: 134-135).

Para el autor no existe lo “irrepresentable” en función de las condiciones a las cuales un sujeto de representación debe someterse para entrar en un régimen determinado del arte, en un régimen específico de relaciones entre mostración y significación. Todo tiene capacidad y derecho a ser mostrado a ser representado, a convertirse en tema, en tópico, en objeto de esa representación.

“He intentado mostrar que esta hiperbolización no hace sino dar un último toque al sistema de racionalización que pretende denunciar. La exigencia ética de que haya un arte propio de la experiencia de excepción obliga a cargar las tintas sobre las formas de inteligibilidad dialéctica contra las cuales se pretende asegurar los derechos de lo irrepresentable. Para alegar un impresentable del arte que esté a la medida de un impensable del acontecimiento, hay que haber hecho que este mismo impensable sea íntegramente pensable, íntegramente necesario según el pensamiento. La lógica de lo irrepresentable sólo se sostiene gracias a una hipérbole que finalmente la destruye” (Rancière, 2011: 142).

Rancière no concibe la idea de que algo no puede llegar a ser representado. El arte puede elegir la manera de representar, la palabra puede ser una de las formas de esa representación. En tanto que el alegato de lo irrepresentable afirma que hay cosas que no pueden ser representadas sino en un cierto tipo de forma, por medio de un tipo de lenguaje propio de su excepcionalidad. “Strictu sensu esta idea está vacía”, dirá Rancière (2011), ya que se trata de la expresión de una promesa, el deseo paradójico de que en el mismo régimen que suprime la conveniencia representativa de las formas respecto de los sujetos, aún existan formas propias que respeten la singularidad de la excepción.

Como este deseo se contradice en su principio no puede cumplirse sino en una hiperbolización que, para asegurar la ecuación falaz entre antirrepresentativo y arte de lo irrepresentable, pone todo el régimen del arte bajo el signo del terror sagrado.

II. 6. 1. Sonderkommandos y fotografías

En *Imágenes pese a todo* (2011), George Didi-Huberman da cuenta de una serie de fotografías registradas en 1944 en Auschwitz por un grupo de sonderkommandos¹⁴. En oportunidad de esas tareas, registraron algunas imágenes fotográficas que pudieron “escapar” en un rollo de negativo escondido y luego difundido por un grupo de resistencia polaco. Las imágenes son un poco borrosas, pero igual se alcanza a distinguir la situación y los cuerpos desnudos de mujeres llevadas a la muerte. Una escena dantesca que testimonia y corrobora las declaraciones orales que han recuperado muchos autores, historiadores y poetas.

“Las cuatro imágenes arrebatadas a lo real de Auschwitz, manifiestan bien esta condición paradójica: inmediatez de la mónada (son instantáneas, como se suele decir, unos datos inmediatos e impersonales de un criterio estado de horror fijado por la luz) y complejidad del montaje intrínseco (probablemente fue preciso elaborar un plan colectivo para realizar la toma de vista, una “previsión” y cada secuencia construye una respuesta específica a las dificultades de visibilidad: arrebatar la imagen escondiéndose en la cámara de gas, arrebatar la imagen escondiendo el aparato en su mano o en su ropa), verdad (ante esto, estamos irrefutablemente en el ojo mismo del ciclón) y oscuridad (el humo oculta la estructura de las fosas, el movimiento del fotógrafo vuelve borroso y casi incomprensible todo lo que ocurre en el bosque de abedules)” (Didi-Huberman, 2011:58).

Didi-Huberman enfatiza su posición identificando los flancos problemáticos que devienen de una posición que cancela la imagen del pasado y propone un alto valor a la palabra y al testimonio.

“El discurso de lo inimaginable distingue dos regímenes diferentes y rigurosamente simétricos. Uno procede de un *estetismo*, que tiende a ignorar en la historia sus singularidades concretas. El otro procede de un *historicismo*, que tiende a ignorar las especificidades formales de la imagen. Existen abundantes

¹⁴ Se denominaba así a las cuadrillas de prisioneros –en su mayoría judíos– que tenían a su cargo el trabajo de las cámaras de gas y luego la incineración de los cuerpos en hornos o al aire libre.

ejemplos sobre ello. En particular, observamos que ciertas obras de arte importantes han suscitado, en sus comentaristas abusivas generalizaciones a propósito de la `invisibilidad´ del genocidio. Así es como las opciones formales de *Shoah* el filme de Claude Lanzmann, han servido de coartada a todo un discurso –tanto moral como estético- sobre lo irrepresentable, lo infigurable, lo invisible y lo unimaginable. Al no utilizar ningún `documento de época, el filme *Shoah* no permite emitir ningún juicio perentorio sobre el estatuto de los archivos fotográficos en general. Y, sobre todo, lo que éste proponía a su vez constituye perfectamente la impresionante trama –durante cerca de diez horas- de imágenes visuales y sonoras, de rostros, de palabras y de lugares filmados, todo ello compuesto según unas opciones formales y un compromiso extremo con la cuestión de lo figurable” (Didi-Huberman, 2011:50 - 51).

Ahora bien, es eso –ese doble régimen de toda imagen- lo que tan a menudo incomoda al historiador y lo desvía de un “material” de esta envergadura informativa. Por este motivo, para Didi- Huberman, es necesario dar el mismo reconocimiento a las cuatro fotografías de agosto de 1944.

Ante la pregunta ¿por qué existe esta dificultad? el autor responde que a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si se le pide demasiado –es decir `toda la verdad´ puede resultar decepcionante ya que las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. De hecho, pueden resultar inadecuadas en tanto que lo que se ve (cuatro imágenes fijas y silenciosas, un número limitado de cadáveres, miembros de Sonderkommando, mujeres condenadas a muerte) es incluso demasiado poco en comparación con lo que ahora sabemos: cientos de miles de muertos, un entorno horroroso, el calor, el olor de la carne quemada.

La *inexactitud* de las imágenes es inevitable en ese sentido. El autor advierte sobre algunos riesgos: al separar las imágenes y relegarlas ya sea a la esfera del simulacro –y la consecuente negación de su verdad y de la historia- o bien, relegarlas a la esfera del documento -y distanciar la imagen de su propio referente, de su carácter fenomenológico-, en cualquiera de esos dos casos, “el historiador tendrá la sensación de que: el sistema concentracionario no se puede ilustrar; de que las imágenes, sea cual sea su naturaleza, no pueden explicar lo que ocurrió. Finalmente, el universo concentracionario simplemente no se puede mostrar, puesto que no existe ninguna

verdad de la imagen, como tampoco de la imagen fotográfica, fílmica, ni de la pintada o esculpida. Y así es como el historicismo se fabrica su propio inimaginable” (Didi-Huberman, 2011: 59-60).

Esto explicaría, al menos parcialmente, la razón por la cual estas cuatro imágenes de agosto de 1944 a pesar de ser conocidas y de haber sido reproducidas varias veces en diferentes escenarios y contextos, han sido objeto de inatención. No aparecieron hasta el momento de la liberación y fueron presentadas como las únicas fotos que probaban la exterminación de los judíos, aunque no son las únicas imágenes de este tipo y en este entorno. Aspecto que muy bien aclara el autor.

Didi-Huberman, afirma que hay dos maneras de “poner inatención”: la primera consiste en hipertrofiarlas, en querer verlo todo en ellas y tratar de que ellas se constituyan en iconos del horror. Para que esto fuera posible, se modificaron y reestructuraron los encuadres, se “mejoró” la composición de esa imagen, desdibujando su peso documental. Y a la vez se puso una desmedida voluntad en tratar de darle un rostro, una identidad. En segundo lugar, la inatención se produce al reducir y vaciar la imagen. En no ver en ella más que un documento del horror. “Por muy extraño que esto pueda parecer en un contexto –la disciplina histórica- donde normalmente se respeta el material de estudio, las cuatro fotografías del Sonderkommando han sido transformadas a menudo con el propósito de ser más informativas de lo que eran en su estado primitivo” (Didi-Huberman, 2011: 63).

Pero el autor aclara que en relación a una de las imágenes en las que casi no es posible ver con claridad, por falta de nitidez, “esta imagen está, formalmente, sin aliento: como pura “enunciación”, puro acto fotográfico, sin enfoque (así pues, sin orientación, sin arriba y sin abajo), nos permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz. Desde entonces, esta urgencia también forma parte de la historia” (2011: 65).

Las imágenes valen tanto por lo que muestran como por lo que esconden. Son instantes de verdad, gestos visuales de historia, motivos de reflexión, documentos del

pasado traídos al presente, reproducidos, lo que queda de ellos. Como dice Agamben, (2002) lo que queda “entre” ellos.

“Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el *ojo de la historia* por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también que está en el ojo de la historia: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón” (Didi-Huberman, 2011: 67).

El autor retoma este tema en un libro recientemente publicado que lleva por título, precisamente, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*¹⁵ (2015), donde desarrolla y profundiza esta idea de abrir los ojos, de mirar lo que es dado a mirar por las imágenes.

En *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1* (2013), Didi-Huberman aborda de una manera interesante y fructífera su reflexión en torno al montaje y a la sintaxis de las imágenes (...) La dialéctica y el montaje son indisociables en esta reconstrucción del historicismo. La dialéctica, afirma Benjamin, es el “testigo del origen” en tanto que todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica, por una parte como una restauración, una restitución, por otra parte, como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto: una manera de *desmontar* cada momento de la historia *remontando*, “fuera de los hechos constatados”, hacia lo que atañe su pre y post historia” (2013: 120-121)¹⁶ y dice luego Didi-Huberman:

“Ahora bien, este doble movimiento crea intervalos y discontinuidades, de manera que el conocimiento histórico -esa historia filosófica considerada como ciencia del origen, que Benjamin, se reclama por entonces, se convierte en un verdadero *montaje temporal*, “la forma que hace proceder extremos alejados,

¹⁵ En *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Georges Didi-Huberman parte de la producción del poeta y dramaturgo Bertolt Brecht para mostrar las encrucijadas del arte actual e identificar la manera en la que y las vanguardias estéticas se comprometen con las guerras, el exilio y la política al tiempo que se va desarrollando la industria cultural.

¹⁶ Didi-Huberman hace referencia aquí al texto de Walter Benjamin “Lettres à Brecht” (1931-1938), trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, La Fabrique, París, 2003.

aparentes excesos de la evolución” o momentos de los que todavía no se ha percibido el secreto parentesco, el “recorrido virtual”. Por lo tanto no hay “remontada” histórica más que por “remontaje” de elementos previamente disociados de su lugar habitual. Una manera de decir que no construiremos un saber histórico filosóficamente digno de ese nombre más que exponiendo, además de los relatos y los flujos, además de las singularidades de los acontecimientos, la *heterocronía* (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de heterogeneidad) o las *anacronías* (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de anamnesia) de los elementos que componen cada momento de la historia” (2013: 121).

El autor refiere a las películas que muestran el horror Auschwitz exhibidas durante el juicio de Nuremberg -casualmente, el primero en la historia en incluir un proyector de cine y una pantalla en las que les proyectaron a los acusados y al público asistente las imágenes de los crímenes- Las imágenes funcionaron aquí como evidencia y prueba.¹⁷

“Estas películas son abrumadoras. Querríamos cerrar los ojos, Sin embargo, los abrimos desmesuradamente. Pero ¿cómo es que con el tiempo su valor testimonial y, más aún su valor probatorio hayan sido cuestionados hasta el punto de verse a veces pura y simplemente revocados de toda memoria de la Shoah? Sin que sea necesario llegar al exceso del discurso de Claude Lanzmann. Se puede notar que la mirada histórica afronta a menudo estas imágenes no con un sentimiento de agobio sino de sospecha: se preferirá, entonces, plantear la pregunta por aquello que las imágenes *traicionan* antes que preguntarse primero por lo que ellas *muestran*” (Didi-Huberman, 2014: 27. El destacado es del autor).

Las preguntas que laten siempre son: ¿Cómo comportarse frente a lo inimaginable?; ¿Cómo reconocer lo inimaginable? y ¿Cómo poner imágenes a lo que no se puede imaginar?

¹⁷ El autor cita aquí el texto de L. Douglas “Film as witness: Screening Nazi concentration camps before the Nuremberg tribunal” (1995) *Memory of Judgment: Making Law and History in The trials of the Holocaust*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2001, pp 11-37, entre otros textos y documentos que dan cuenta de ese procedimiento.

El autor reflexiona sobre las películas de Samuel Fuller, un soldado americano que inició su primer registro y luego devino cineasta –de guerra- y dice: “Si Jean-Luc Godard declaró admirar en Fuller al cineasta “brutal”, “político” y “pesimista”, es porque en él la experiencia del cine y la de la guerra no estuvieron nunca separadas. Periodismo, guerra y cine...Esas tres palabras designan lo que hoy en día hace girar al mundo más vertiginosamente que nunca”, dirá el cineasta americano, la guerra mata, el periodismo lo cuenta, el cine hace revivir esas emociones” (2014: 47).

La expresión “imágenes pese a todo” es planteada ya en aquel libro en el que aparece como título y también en esta obra. Aquí, Didi-Huberman vuelve a usar al expresión para referirse a la manera en la que Fuller muestra el enterramiento de los cadáveres en el campo liberado y “porque Fuller, que había descubierto en las oficinas del campo de Falkeneau imágenes pornográficas del horror realizadas por los SS – fotografías de mujeres desnudas hostigadas por perros- había tenido que encender, pese a todo, su cámara para filmar el horror: filmar el horror para una “lección de humanidad” y no por un ejercicio perverso de inhumanidad; filmar el horror para aprender con dignidad de qué indignidad son capaces los hombres”¹⁸ (2014: 56).

¹⁸ A partir de la película *The Big Red One* Didi- Huberman reflexiona en torno al valor, docente, histórico y testimonial de las imágenes captadas por ese soldado americano que luego deviene en cineasta:“(…) la mirada sobre los campos no debe ser juzgada solamente según un sistema de oposición moral – la “abyección” de los *travellings* de Pontecorvo frente a la “inocencia” de las panorámicas de Guller o Stevens -, sino que debe también y sobre todo, ser temporalizada según el *régimen histórico propio de las imágenes*” (el destacado es del autor) Daney supone por lo tanto que filmar un campo cuando se abre y hacer una película sobre los campos cuando no son más que ruinas o museos simplemente no comporta el mismo gesto cinematográfico. Cuando se abre un campo, la cuestión es saber soportar y portar la mirada, abrir los ojos es ante la “gracia terrible” del descubrimiento como osa escribir Serge Daney. Después se tratará de otra cosa: se tratará de encontrar el punto de vista, de encontrar la distancia justa. Cuando se abre un campo, se mira, estupefacto, se toma todo lo que se puede sin pensar mal. Luego se tratará de elegir, de comprender, de pensar el mal. Cuando se abre un campo, la cuestión no es sino filmar todo lo posible y “ejecutar simplemente los gestos del cine”, lo que suponía, para Fuller, entrar en el espacio del horror, cámara en mano, esa pequeña cámara de avance manual que registraba las imágenes a una velocidad irregular y le da a la película de 1945 su ritmo primitivo” (...) filmar en el espacio de un campo que se abre no es posible si no se confía en el médium, en la inocencia fundamental, del registro óptico. Se tratará, más tarde de saber utilizarlas imágenes según un punto de vista crítico, un análisis concomitante de la “no-inocencia” del espectáculo” (Didi-Huberman, 2013: 59).

Por último, y en un exceso de referencias y falta de síntesis, la idea de remontaje, de volver a armar, de traer, de remontar desde el pasado y hacia el presente, se plantea como una metáfora valiosa y conmovedora.

“El montaje, no es pues, según Benjamín -y a diferencia de lo que deja pensar Ernest Bloch, por ejemplo -, la propiedad estilística o el método exclusivo de nuestra modernidad. Procede, generalmente, de toda manera filosófica de remontar la historia, ya se trate de una “remontada” hacia el origen (como en el caso del drama barroco alemán) o de un “remontaje” de lo contemporáneo. (...) Una manera “filosófica”, otra manera de nombrar aquí la dialéctica. Ya que la dialéctica y el montaje son indisociables en esta reconstrucción del historicismo. **La dialéctica, afirma Benjamin, es el “testigo del origen” en tanto que todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica, por una parte, como una restauración, una restitución, por otra parte, como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto, una manera de desmontar cada momento de la historia remontando, fuera de los “hechos constatados”, hacia lo que atañe a su pre- y post historia”** (Didi-Huberman, 2013: 120-121. El destacado es nuestro).

Toda historia es en realidad un planteo de montajes temporales, donde los puntos o extremos alejados de la historia pueden cambiar. Los poetas no cuentan, sino que “remontan la historia”, nadan contra el flujo histórico y luego redistribuyen todos los elementos, los datos, las acciones, los sujetos, cosas según la medida de sus propios “montajes reminiscentes”. “Así inventan un arte de la memoria que no es ni conmemoración sometida a los discursos oficiales, ni alejamiento misántropo del artista-torre-de-marfil” (Didi-Huberman, 2013: 165).

No se debe perder de vista la indicación del autor en relación a que el tiempo articulado hace que el presente sea una derivación de la propia imagen, casi una consecuencia directa de su existir.

“No hay que creer que *poner ante los ojos* equivale en este contexto a *poner en presente*. La epopeya solicita algo de la imagen, sin duda. Pero no nos dejemos atrapar por las trampas de la imitación, recordemos que la imagen misma nunca está en presente (siempre valiosa esta observación de Gilles Deleuze) me parece evidente que la imagen no está en presente. La imagen misma es un conjunto de

relaciones de tiempo del que el presente no hace más que derivar, ya sea como un común múltiple o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente”¹⁹ (Didi-Huberman, 2013: 166).

Es inevitable establecer la vinculación con el noema barthesiano [1980] (2004), que implica pensar que cada imagen (fotográfica en su caso) implica una relación con el espacio y con el tiempo. Cada imagen es la presente constatación de un hecho del pasado. “Esto ha sido”, esto ha ocurrido, ellos han estado, ellos van a morir. El poder asertivo de la imagen (Metz, 1976) se combina con su devenir histórico.

II. 7. La imagen, las imágenes, iconografía del real

El paradigma del icono como signo que reproduce sin inconvenientes los aspectos analógicos y miméticos del objeto real, fueron discutidos por Umberto Eco (1978) ²⁰ hace ya tiempo. Para Eco, en muchos casos existe una convención según la cual un determinado icono debe leerse como el signo que refiere a un determinado objeto, no habiendo necesariamente, una directa referencia, analogía, similitud entre ese icono y su referente. Es el caso de los diagramas o de los esquemas que refieren de manera icónica a una cierta realidad representada.

Alejandro Baer (2005), por su parte, asocia el problema de la representación al fracaso del primer cine documental. La confusión de géneros, hizo que lo que parecían noticias en las “actualidades” del *Pathé Journal*, no fueran otra cosa que la propaganda gubernamental de lo que ocurría en la Primera Guerra Mundial. El autor plantea el fracaso positivista de hacer de los documentales auténticos registros científicos y reflexiona en torno a esa imposibilidad a partir de los documentales reflexivos de Jean

¹⁹ Georges Didi-Huberman cita aquí a Gilles Deleuze en la obra “Le cerveau, c’est l’ écran” (1986) *Deux régimes de fous, Textes et entretiens*, 1975-1995, ed. D. Lapoujade, Paris, Minuir, 2003.

²⁰ Este aspecto es abordado por Umberto Eco en el capítulo “Crítica del Iconismo” en *Tratado de Semiótica General*. Nueva Imagen, Lumen, México, 1978.

Rouch y Edgard Morin. Baer sostiene que, de todas formas, es importante dar cuenta del vínculo que sigue uniendo a este tipo de cine con “lo verdadero”.

A su vez, se pone en juego aquí la verdad y su representación fotográfica, es decir, el valor del icono de referir un instante “de verdad” del cual la imagen –fija o en movimiento- es su representación.

El problema de la representación de lo real en el cine documental se renueva siempre a partir de la diversidad de abordajes disciplinarios habilitados para ocuparse de este problema.

Definir de qué manera una imagen “representa” algo que ella no es, convoca a pensarla en su dimensión signica. En este sentido, resulta pertinente convocar aquí la mirada de Charles S. Peirce para quien:

“Un signo, o *representamen*, es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o disposición se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado. Lo que se crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Este Signo está en lugar de algo: su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en cuanto a su totalidad, sino por referencia a una suerte de idea que alguna vez llamé el fundamento del representamen” (Deladalle, G, 1996: 94).

Peirce entiende además que la imagen fija, una fotografía, en tanto que signo, es un signo icónico, indicial y simbólico ya que puede representar un objeto a partir de esas tres instancias. “Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto” (1986, 29).

El parecido, la similitud, la analogía del signo en relación con el objeto representado indican, remiten, funcionan en lugar del objeto. De allí que la fotografía sea un signo icónico. Por otra parte, la imagen fotográfica puede ser entendida como un signo - índice, al implicar una relación de correlatividad, de existencia, entre ella y el objeto al que representa. La imagen fotográfica indicial se concibe como huella, indicativo, resultado o consecuencia de que algo ha ocurrido mientras la fotografía

fue tomada, mientras la imagen fue registrada. Por último, la imagen es también un signo-símbolo.

Según Peirce: “Un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia, el Símbolo es en sí mismo, un tipo general o ley, esto es un Legisigno [ley que es un signo]” (1973: 45).

Jean Marie Schaeffer desarrolla la idea de la indicatividad de la imagen en su peso indicial y concibe su: Tesis de Existencia, “Como un esquema de validez”, puesta en juego de una comprobación: si la fotografía fue tomada, la imagen fue captada, el objeto o los sujetos fotografiados existen y son reales, o han existido, han sido reales. “La imagen fotográfica siempre es recibida como la señal de un acontecimiento real o de una entidad realmente existente (en el momento de la toma de la impresión). El espacio fotográfico es la señal de una porción del espacio real y su relación analógica es del tipo de la referencia indicial (signo de existencia)” (Schaeffer, 1990: 91)²¹.

El *arche* de la fotografía, su razón de ser, parte de constatar que la impresión química del dispositivo configura el registro. La fotografía es analógica debido a la indicialidad propia que conlleva ya que reproduce de alguna manera la visión fisiológica y los dispositivos ópticos que implican su propia existencia. A partir de Peirce, Schaeffer sostiene que:

“La imagen fotográfica es un indicio no codificado que funciona como un signo de existencia. Peirce, no deja de observar que si la fotografía es un indicio, no es porque el icono, luego su materialidad, la revele como indicio (es incapaz de

²¹ En relación al cine de ficción, Jean-Pierre Oudart propuso en 1971 la distinción entre efecto de realidad y efecto de real. El efecto de realidad designa el efecto producido sobre el espectador, en una imagen representativa, por el conjunto de los indicadores de analogía. Dice Jacques Aumont al respecto "El efecto de realidad se obtendrá más o menos completamente, con mayor o menor seguridad, según la imagen respete unas convenciones de naturaleza evidente y completamente histórica... "codificadas". Pero se trata ya de un efecto, de una reacción psicológica del espectador" (1992: 117) Por otra parte, el "Efecto de real" para Oudart funciona así: "sobre la base de un efecto de realidad, supuestamente bastante fuerte, el espectador induce un juicio de existencia sobre las figuras de la representación y les asigna un referente en lo real. El espectador cree no que lo ve sea lo real mismo, sino que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real" (Jacques Aumont, 1992: 118)

ello, ya que considerada en sí, siempre es un signo de esencia) sino porque disponemos además de un saber referente al funcionamiento del dispositivo fotográfico, aquello que he propuesto llamar el saber del *arché*: la imagen se convierte en indicio en cuanto sabemos que esta última es el "efecto de irradiaciones procedentes del objeto" luego, gracias a un "conocimiento independiente" referente a las modalidades de génesis de la imagen" (1987: 43-44)²².

Estas imágenes entonces, se desarrollan también en el estatuto de documental y se instituyen de manera clara, clave y contundente cuando parece emerger desde el lugar de la verdad. Las imágenes de las películas documentales, resultan fuertemente aseverativas. Es necesario considerar con claridad qué implica que una imagen "esté en" una película documental y no en una película de ficción. Es decir, que una imagen "sea" documental y no ficcional.

II. 8. Cuerpo e imágenes. Necropolítica

Las imágenes que representan a los desaparecidos (muertos) y a los testigos (vivos) que dan su relato y hacen de su memoria, conocimiento histórico (vivos) es un eje relevante para estas consideraciones.

Sergei Daney dice de la película de Alain Resneis *Noche y Niebla*: "¿Noche y niebla es una película bella? No, (es) una película justa" (1998:25).

En Argentina, la Dictadura, la guerra contra la guerrilla no dejó, prácticamente, imágenes. Cuerpos e imágenes desaparecieron. Se diría entonces, que ni bellas, ni justas, las imágenes sobre la Dictadura, están también desaparecidas.

Son muchos los lugares desde los que teóricamente se ha pensado y problematizado acerca de la imagen de los cuerpos heridos, torturados, muertos.

Desde la antropología visual, el profesor e historiador del arte, Hans Belting (2000) sostiene que el valor de la imagen reside en su carácter de producto y testimonio

²² Schaeffer cita aquí a CH. S. Peirce: *C.P. III*, 2265 (1931-1960) Trad. Francesa de Deladalle G.

antropológico de cultura. De hecho, el problema crucial es considerar la representación de la vida y de la muerte, del tiempo y de los cuerpos. Desde este lugar, el cine de la imaginación, de las palabras y de los cuerpos vivos que dialogan, testimonian, es de una entidad diferente que el cine de las imágenes de los cuerpos muertos, de lo atroz corporizado y visibilizado a partir del dispositivo fotográfico o cinematográfico.

Judith Butler (2010), por su parte, define la modalidad según la cual las imágenes de los muertos por las guerras se vuelven un tipo de documento de dudosa ética. Bajo el designio de cierta “Necropolítica”, se conocen diversos registros con cámaras domésticas, a la medida de un trofeo de guerra, en los que los torturadores posan con sus víctimas y rehenes de manera obscena y abyecta. Cuerpos mutilados, torturados, fotografiados. Huella, diría Schaeffer.

Por otra parte, Butler plantea la discusión sobre cómo la imagen “aterriza” en distintos lugares y tiene, por lo tanto, diversas lecturas. En el planteo de Butler subyace el interés por observar la manera en la que la representación fotográfica pone al descubierto la precariedad de la vida de los sujetos - pero de unos, más que de otros-.

“Afirmar que una vida es dañable o que puede perderse, destruirse o desdeñarse sistemáticamente hasta el punto de la muerte, es remarcar no sólo la finitud de una vida (que la muerte es cierta) sino también, su precariedad (...) La precariedad implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otro, e implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos” (Butler, 2010: 30).

Y luego agrega:

“Más allá y en contra de un concepto existencial de finitud, que singulariza nuestra relación con la muerte y con la vida, la precariedad subraya nuestra radical sustitutabilidad y nuestro anonimato con relación tanto a ciertos modos socialmente facilitados de morir y de muerte como a otros modos socialmente condicionados de persistir y prosperar. **No es que primero nazcamos y luego nos volvamos precarios, sino, más bien, que la precariedad es coincidente con el nacimiento como tal (el nacimiento es, por definición, precario), lo que significa que importa el hecho de que un niño pequeño vaya a sobrevivir o no, y que su supervivencia**

depende de lo que podríamos llamar una “red social de manos” (2010: 31. El destacado es nuestro).

La vida y la muerte, no son solo estados del cuerpo, sino acciones políticas que lo atraviesan. La perspectiva de lo corpóreo como dispositivo del poder y de la dimensión biopolítica de la existencia del hombre, determina pasajes y habilita preguntas que se vinculan con la visibilidad de esas precariedades, con la puesta en imágenes de esas víctimas, con la materialidad existencial del icono que la refiere, con el índice-huella que esa verdad configura.

Por un lado, por considerarlo un elemento de revictimación de los sujetos, tal el argumento desarrollado por Lanzmann y otros teóricos y realizadores. Y, por otro lado, la consideración de cierta espectacularización del horror, que es cuestionada por banalizar y volver irrelevantes la interpretación de este universo visual. En esta línea se plantea la mirada de Susan Sontag quien en *Sobre la fotografía* (1973) sostuvo:

“Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian” ([1973] 2015:29).

Sin embargo, treinta años después, la autora se desdice luego y autorrebate su argumento inicial. En *Ante el dolor de los demás* dice:

“El punto de vista propuesto en *Sobre la fotografía* -según el cual nuestra capacidad de responder a nuestras experiencias con renovadas emociones y pertinencia ética está siendo socavada por la incesante difusión de imágenes vulgares y espantosas- pueden catalogarse como la crítica conservadora de la difusión de tales imágenes. Califico este argumento como conservador porque lo que se erosiona es el sentido de la realidad. Todavía perdura una realidad que existe con independencia de los intentos por atenuar su autoridad” [2003] (2010: 92).

La autora luego cuestiona toda la posición nihilista y crítica de Jean Baudrillard y de Guy Debord para convenir en que:

“La afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una

reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento; ese estilo de ver, maduro, es una de las principales adquisiciones de "lo moderno" y requisito previo para dismantelar las formas de la política tradicional basada en partidos, la cual depara el debate y la discrepancia verdaderas. Supone que cada cual es un espectador. Insinúa, de modo perverso, a la ligera que en el mundo no hay sufrimiento real" (2010: 93-94).

De esta manera, Sontag deja en claro la necesidad social de las imágenes y la confianza en la eficacia provocadora de su contemplación. No hay -no debería haber- indiferencia posible. "Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides" (2010:97).

Las imágenes hacen posible no solo el recuerdo, sino la reflexión. Asumir lo atroz y lo miserable como práctica real y concreta.

Por último:

"Las imágenes han sido denostadas como el medio a través el cual se mira el sufrimiento a distancia, como si hubiera otra manera de mirar. Pero mirar de cerca –sin la mediación de una imagen- es solo mirar, de todos modos. (...) Se tiene la impresión de que hay algo de incorrección moral en el compendio de la realidad que ofrece la fotografía que no se tiene el derecho de padecer desde lejos el sufrimiento de los demás, despojados de su poder vivo; que el coste humano o moral es demasiado alto para esas cualidades de la vista admirados hasta entonces: apartarse de la agresividad del mundo es lo que permite la observación y la atención electiva. Pero esto es solo la mera descripción del funcionamiento de la propia mente. Nada hay de malo en pararse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo" (Sontag, 2010:100)

Ante la pregunta: ¿Qué le hizo cambiar de opinión?, dijo:

"La realidad. La imagen de Cristo, por ejemplo. ¿Cuántos años llevan sus fieles contemplando ese hombre ensangrentado, agonizante, desnudo, a tamaño natural? Si fuera cierto que nos acostumbramos al sufrimiento, hace mucho que los católicos habrían dejado de conmoverse. No lo han hecho. Esto es lo real. A veces tenemos que someter lo que pensamos a este tipo de verificaciones

decisivas. Si te sientes comprometido con determinadas imágenes, las hayas visto una o cien veces, seguirás sufriendo”²³.

De la misma manera, la cautela impera en su concepción en torno a la representación de la realidad y su complejidad interpretativa. Ante la afirmación de que el arte “no sirve en los momentos gigantescos”, dice:

“No es cero o cien. No se trata de que no sirva. Se trata de que cualquiera que haya visto la guerra sabe que su representación poco tiene que ver con ella. Sí, está Tolstoi, está Goya. Pero no estaban allí. El ruido, por ejemplo, el ruido de la guerra. Si no ha estado no puede imaginárselo. Como un concierto de rock en el que usted estuviera con la oreja pegada al altavoz y multiplicado ese ruido por cinco. ¿Dónde está ese ruido? ¿En qué cine? ¿En qué sala de concierto? ¿En qué teatro? El arte sólo es un gesto en la dirección de esas experiencias. Un gesto solo, aunque imprescindible” (Sontag, 2004).²⁴

De esos “gestos” se intentará conocer, de esos “instantes de verdad”, como dice Hanna Arendt, para poder entender la manera en la que la representación de lo real/histórico/actual se dinamiza como posibilidad icónica y audiovisual.

Por otra parte, la imagen de estos muertos remite a la consideración de la muerte como resultado de una política o bien, a los desaparecidos vivos/aparecidos muertos, con un fuerte impacto dentro de lo que se entiende como esquema “necropolítico”.²⁵

²³ Extraído de “La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag” por Arcadi Espada, Abril de 2004 en Revista *Digital Letras Libres* <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9556> (Actualizado 5 de febrero de 2016)

²⁴ Idem.

²⁵ A partir de la descripción que hace Michel Foucault de la biopolítica como dimensión de análisis que ve de qué manera, los cuerpos, los sujetos son atravesados por el poder, se desarrolla en diálogo con esta posición denominada “Necropolítica”, entendida como el poder que tiene alguien para decidir quién vive y quién muere. Achille Mbembe es quien desarrolla en profundidad este concepto. Dice el autor sudafricano: “En la formulación de Foucault, el biopoder parece funcionar segregando a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir. Dado que opera sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, este poder se define en relación al campo biológico, del cual toma el control y el cual se inscribe. Este control presupone la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros. Es aquello a lo que Foucault se refiere con un término aparentemente familiar: racismo” (...) Arendt haciendo referencia tanto a esta presencia intemporal como al carácter espectral del mundo de la raza en general, sitúa sus rakes en la demoledora experiencia de la alteridad y sugiere que la política de la raza está en última instancia ligada a la política de la muerte” (Mbembe, Achille, 2011, 21-22). Y más adelante, recuerda

“Poética de lo cadavérico” es un concepto que implica una serie de definiciones político-artístico-teóricas específicas. El trabajo de Adriana Musitano,²⁶ da cuenta de los alcances de la mostración del cadáver en los escenarios del arte. Dice la autora: “Sabemos que en la Argentina de 1970 y 1980 la separación entre vivos y muertos, en muchos casos, no se pudo hacer de modo ritual en el devenir social, pues la muerte fue políticamente impuesta como ausencia, espectralizada por la fuerza del poder dictatorial y en tiempos de la democracia, desde el 86, escamoteada por la llamada “conciliación” social” (2011: 18).

Más adelante, Musitano, sostiene:

“La última dictadura militar en Argentina (1976-1983) ha negado los cuerpos, los ha hecho desaparecer, los ha puesto fuera del lenguaje. Se llaman *desaparecidos* no muertos, a las víctimas del terrorismo de Estado L. V: Thomas (1993:502-507) de refiere con la palabra desaparecido, para mostrar que su empleo en las sociedades modernas elude el trato con la muerte y deja claro que se usan en el lenguaje contemporáneo eufemismos, perífrasis, imprecisiones, alusiones vagas y no las palabras adecuadas a los hechos que hacen al morir” (2011: 18-19).

Se evidencia aquí la puesta en tensión de las posibilidades del arte, y se deja en claro que la “poética de lo cadavérico” no tiene por objeto de estudio el cadáver en sí, sino “la forma cómo se lo presenta discursivamente, atendiendo al doble carácter – transitivo y reflexivo- de dicha representación. Interesa el uso artístico de la muerte y de los muertos, los dispositivos empleados, sea para que se lo lea o se lo vea, sea de tal o cual manera. Además, qué sentidos y efectos posibles implican su uso retórico, qué interpretaciones coaccionan o liberan” (Adriana Musitano, 2011: 31).

La evidencia de los muertos y de la muerte tienen lugar en este espacio en el que es posible identificar los cadáveres, los huesos, los cráneos perforados por las balas y la posición desorganizadas de estos cuerpos, tirados a una fosa común, como si se tratara

que el racismo es, en términos foucaultianos, una tecnología que pretende permitir el ejercicio del biopoder “El viejo derecho soberano de matar. En la economía del biopoder, la cuestión del racismo consiste en regular la distribución de la muerte y hacer posibles las funciones mortíferas del Estado. Es “la condición de aceptabilidad de la matanza”.

²⁶ Se hace referencia aquí a Musitano, Adriana (2011), *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Comunicarte, Córdoba.

de una carga cualquiera. Es por ello que las imágenes de las fosas componen un cuadro distinto que en el marco de una “memoria completa”, contribuyen a diversificar las maneras en las que es posible hablar de lo ocurrido. Es decir, que los cadáveres de los desaparecidos ocupen un lugar en la escena pública tienen como misión posible, la evidencia del horror.

La película *Sr. Presidente*: muestra imágenes de las fosas y de la manera en que los antropólogos y sus auxiliares desentieran los cuerpos y desarrollan un meticuloso trabajo de pincel con en el que quitan la tierra dejando los huesos desnudos. Las imágenes se desarrollan a lo largo de casi seis minutos, que no son netos, ya que aparecen montados alternadamente junto a las declaraciones del antropólogo forense que dirige el equipo, de una antropóloga de ese grupo y de la Fiscal Federal Graciela López de Filoñuk, quienes explican cómo ha sido el proceso de desenterramiento desde el punto de vista legal y desde el punto de vista técnico y refieren a lo que muestran las imágenes. Existe allí una contundencia que se plantea en un doble sentido. En primer lugar, se trata de la evidencia propiamente dicha. Es decir, de las imágenes de los muertos y de los cadáveres se presentan en su valor indicial ejerciendo un estatuto de verdad de difícil cuestionamiento.

Nuevamente, Roland Barthes (1980:44) y su concepto en torno al noema de la fotografía, aporta una explicación teórica interesante. La fotografía es huella y evidencia de lo que “ha sido”, de lo que ha ocurrido y allí radica su fuerza y su valor de verdad. Como ya se dijo, más arriba, Jean- Marie Schaeffer, describe su “tesis de existencia” según la cual, una de las estrategias de la fotografía (en este caso, del fotograma) es dejar en claro la evidencia pasada del sujeto u objeto fotografiado. En este punto la indicatividad del dispositivo filmico reconfigura su posición testimonial. “Desde el punto de vista mediático, el testimonio es sin duda la función comunicación más importante de la imagen fotográfica” (1990: 104). La razón de ser de fotografía y del registro de video presupone la necesaria presencia de un cuerpo (objeto o sujeto) sobre el que la luz refleje para que el aparato de registro tome la impresión necesaria. Es decir, los cuerpos fotografiados, filmados, registrados, son reales, porque la fotografía, la grabación, la

imagen, el registro, existen y así lo demuestran. Allí radica entonces el poder probatorio de la imagen.

Si bien los cadáveres, la muerte, los muertos, los esqueletos, han sido utilizados para la representación artística en el teatro, el cine, la literatura, y establecen una posibilidad poética particular, en el caso de las imágenes de *Sr. Presidente*., esta representación, parte de lo real para llegar a lo mimético. Es decir, las imágenes de los cadáveres en las fosas comunes resultan imágenes – prueba del delito de asesinato ya que, al ocultarse los cuerpos, su aparición se constituye en evidencia. El depósito de anónimos cuerpos ocupa ahora el lugar de una evidencia, de un hacerse real y es desde esta posición –de imagen prueba- que puede leerse de manera compleja.

En segundo lugar, que la imagen haga aparecer lo desaparecido ejecuta una serie de posibles miradas en torno a esta representación. Por una parte, los cuerpos no evidencian identidad, no es posible saber a quiénes pertenecen. Se trata de cuerpos anónimos que carecen de referencias identitarias completas. Solo en algunos casos, el número de identificación que coincidía con un número del libro de la Morgue, permitió establecer la presencia en el lugar de determinados sujetos.

La imagen del horror de estos cadáveres, se pone en relación con el resto del paradigma de las denominadas imágenes del horror. Es decir, aquellas que se corresponden con otros muertos desnudos y sin nombre, los de los campos de concentración nazis o con los prisioneros de la cárcel de Abu Ghraib, entre otros.

Es decir, las imágenes son siempre ejercicio de reflexión y mirar provoca la toma de conciencia de lo real, básicamente en su carácter indicial.

Judith Butler, desarrolla también una interesante noción acerca de la posición de quien produce la imagen y la difunde como un lugar de interpretación propia y natural”. (...) no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la

mira. No sería del todo justo invertir la formulación por completo y decir que la fotografía nos interpreta a nosotros” (2010:101).

La autora revisa allí el planteo de Sontag de la década de los `70 y deja en claro que para que exista verdadera activación del *pahtos* ético, las narrativas que apelan a la palabra son movilizantes pero –sin embargo– es la fotografía, la imagen la que aporta las pruebas definitivas de la noción de atrocidad. Sin imágenes, no hay atrocidad.

En el mismo sentido, Hans Belting, da cuenta de la vinculación histórica de la muerte y las imágenes, y en su trabajo recupera el valor de la imagen de los seres muertos una vez muertos, pero se trata de imágenes de cuando estaban vivos. Según Belting el origen de la imagen (como forma social) se relaciona a la encarnación de los muertos; en su rememoración el difunto continuaba presente por medio de la pervivencia y la transmisión (tan censurada por la Ilustración). De la misma manera, la imagen hace aparecer algo que por su ausencia no está ahí. Así “el muerto será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen” (2007: 178).

II. 9. El testimonio, la palabra como recuerdo

El punto de partida centrado en la indagación arqueológica permite aislar para luego agrupar y así comprender invariables y variables, en este caso, acerca del cine documental cordobés referido al pasado reciente. La revisión de las formaciones discursivas, como instancias de referencia en torno al pasado puede quedar establecido como lugar de indagación y respuesta.

El cine documental se piensa entonces como marca identitaria de la subjetividad contemporánea y como modalización de las formas de representación de la memoria y de la Historia. Dar cuenta de la manera en la que estas películas refieren al horror y la violencia vivida durante el período de la dictadura en Argentina, configura un trabajo de lectura y análisis de estos discursos cinematográficos documentales. Estos relatos sintetizan no solo la representación de un pasado vivido sino la presentación de una narración posible, y en algunos casos, hasta la única narración existente sobre determinadas acontecimientos históricas.

El pasado es referido mediante diferentes operaciones poéticas y retóricas. En la primera parte de este capítulo se consideró la importancia de la imagen y de la dimensión iconográfica como lugar de representación y remontaje de la historia. En esta segunda instancia, se considerarán las posibilidades, fortalezas y debilidades de la representación verbal- testimonial como operación de recuerdo y rememoración.

La enunciación oral, a través de la palabra, de los recuerdos trae una serie de discusiones valiosas y necesarias. Las referencias se dirigen a la enunciación de los recuerdos en primera persona a través del testimonio verbal, entrevistas o declaraciones de ex detenidos, ex militantes, historiadores, especialistas o profesionales de diversas áreas que aparecen en diferentes instancias y soportes.

Dos paradigmas diferentes: la palabra y el icono, y también: la imaginación y la imagen. Cada uno de estos ejes de representación modalizan una determinada forma del pasado y de la historia en general y será pertinente entonces recorrer las formas que adquiere el corpus trabajado en cada una de estas instancias.

En relación a los registros testimoniales, se articulan a partir de la experiencia vivida en primera o en tercera persona de la que los directores cinematográficos se hacen eco y registro. El deseo de no olvidar deviene diálogo o soliloquio sobre lo recordado.

¿De qué se habla cuando se habla de la vida propia?, es decir ¿por qué el relato sobre los hechos y sucesos vividos de manera privada, adquieren una dimensión pública?

Diversos autores recorren y explicitan las variantes del dispositivo testimonial como configuración de los despliegues de la subjetividad. Para Leonor Arfuch la operativización y materialización de “espacios biográficos” (2000) atraviesa la narratividad contemporánea ya que estos relatos vitales configurados como parte de ese espacio ²⁷ presentan ejes comunes. Están anclados temporalmente en un momento definitivo, que permite pensar en ciertos “biografemas” históricos. Partiendo del concepto de Leonor Arfuch, acerca de los biografemas, en tanto que elementos característicos de los relatos biográficos en los que es posible identificar ejes o tópicos de relativa recurrencia tales como “el ser común”, “la infancia”, “la vocación”, “la afectividad”, etc.

La autora tiene una doble posición en relación al impacto de los relatos en primera persona. Por un lado una concepción crítica que le permite vincular este proceso con la explosión de lo individual como rasgo de un momento social -neoliberalista e individualista- y por otra parte una mirada de alguna manera contemplativa, mediante la cual, identifica las nuevas subjetividades con:

“Una búsqueda de nuevos sentidos en la constitución de un nosotros (...) no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una

²⁷ Para Leonor Arfuch la biografía, como género pertenece a otra más amplia a la que denomina “espacio biográfico”. “Así de un modo elíptico, transversal y hasta caprichoso, el espacio biográfico – la narración de historias y experiencias, la captación de vivencias y recuerdos- opera, complementariamente, en ese “rescate” de lo propio, o local, que es uno de los aspectos paradójicos de la duplicidad constitutiva de la globalización”. (Arfuch, 2002: 84) Una multiplicidad de formas integran el espacio biográfico, y tienen todas ellas un rasgo común: cuentan, de distinta manera, una historia, o experiencia de vida. Integran el género de la narrativa teniendo como eje la temporalidad. A partir del anclaje imaginario de un tiempo “ido, fantaseado, actual, prefigurado” (Arfuch, 2002: 87).

narrativa común de identidad. Es esta cualidad colectiva, como huella impresa en la singularidad, lo que hace relevantes las historias de vida, tanto en las formas literarias tradicionales como en las mediáticas y en las de las ciencias sociales” (Arfuch, 2002: 79).

Se hace evidente, la tensión presente en las tendencias mediáticas y biográficas en las que el “Mecanismo de individualización es al mismo tiempo emergencia desde el anonimato de las vidas –de todos- despliegue de sofisticadas tecnologías del yo –los cuidados del cuerpo, de la mente, de los afectos, el paroxismo del “uso de los placeres”, para retomar el eco foucaultiano- y “caída” una vez más, en el mandato del estado terapéutico” que sugiere, informa, uniforma. Controla, prescribe, prohíbe” (Arfuch, 2002: 79).

El “yo” y el “nosotros” en permanente tensión. Las historias individuales, se vuelven expresión-sinécdoque de un estado de vida colectivo o colectivizable y operan tanto desde la identificación como desde la dimensión didáctica que ejecuta una ilustración –en primera o tercera persona- de un paradigma histórico determinado.

La historia oral aparece revitalizada en producciones visuales, audiovisuales, gráficas, sonoras, en la web, al dar espacio a los relatos de vida de diferentes sujetos cuyas vidas han sido atravesadas, transitadas, por la dictadura. Estas historias, presentan una estructura narrativa similar y una serie de temas y formas del abordaje verbal de esos temas que se mantienen invariables por momentos, y luego aparecen las variaciones que gravitan fuertemente en la comprensión de estos relatos y de la historia a la que remiten.

Se verá entonces de qué manera los biografemas de las historias de las víctimas de la dictadura puede pensarse en experiencias comunes a otros sujetos en la misma posición: la experiencia como militantes, la experiencia como prisioneros, la experiencia “después” , devenida exilio, etc. Son lugares comunes, experiencias comunes, de las cuales cada vida la vive diferente, la recuerda distinta, la cuenta de maneras diversas.

Ya se ha mencionado en este Capítulo a Claude Lanzmann y su película *Shoah*. Nuevamente se hará referencia a esta obra, ya que implica el mayor testimonio audiovisual sobre el horror de los campos de concentración nazis. El director trabajó durante diez años, registrando entrevistas en diversos lugares del mundo. Se entrevistó

con víctimas, victimarios y espectadores- testigos de los fatídicos viajes hacia los campos de concentración, hacia la muerte, hacia el horror de las cámaras de gas. La película tiene una duración total de 7 horas. Está hablada en varios idiomas y subtitulada. Lanzmann es el único entrevistador. Una intérprete participa activamente. Una de las tantas entrevistas, es la que realiza a un barbero en Israel. Se trata de Abraham Bomba, a quien interroga mientras está cortando el pelo en su propio negocio. En un determinado momento el hombre refiere a una situación en la que un compañero suyo debía cortarle el pelo a su madre y a su hermana antes de entrar a la cámara de gas. El hombre no puede seguir hablando. Carles Torner analiza toda esta escena y dice:

“No es explicable. No por una imposibilidad imaginada, por limitación teórica del lenguaje, sino porque lo que ha de ser dicho, parece, en realidad, estar fuera del alcance de la palabra. Como en toda la película, aquí lo indecible es sumamente concreto: es él Abraham Bomba, el Abe que han reconocido sus amigas de Czestochowa, el amigo del hombre que ese encontró a su esposa y a su hermana en el interior de una cámara de gas de Treblinka, es él quien no lo puede explicar. Es él quien ha sido obligado al silencio: la voz rota de Abraham Bomba. Sin embargo, nadie puede hablar en su lugar. Su soledad es infinita. Su voz cuando habla sonaba fría, mecánica, distante, no lo anunciaba: este hombre ha ido más allá de toda soledad. Pero ahora ha ido más lejos: ha completado el retorno, ha cruzado el círculo en llamas, ha revivido los gestos, del barbero de Treblinka, el amontonamiento de los cuerpos, el terror, las caras, las voces, y ha callado: se ha reunido con su mutismo interior. Esta memoria está fuera de su alcance” (2005: 42-43).

Aparece aquí el concepto de lo “indecible”, de aquello que es tan doloroso, increíblemente doloroso, que hasta la memoria lo ha olvidado, o al menos, intenta no recordarlo. No hay palabras, no es posible ponerle palabras a lo que no se puede pensar, a lo que no se puede decir, a lo que no se puede creer.

Volviendo a las experiencias traumáticas de Argentina, Beatriz Sarlo (2005) y Sandra Raggio (2009), hacen referencia a la puesta en juego de la dimensión testimonial como manifestación de la subjetividad en el relato de la historia. Ponen en discusión la autenticidad testimonial y cobran relevancia tanto las condiciones de producción de estos discursos (el marco que lo circunscribe, el paratexto, el contexto, el momento y la circunstancia) como las condiciones de reconocimiento, la lectura que de esta instancia se hace.

Dice Sarlo: “ (...) si las narraciones testimoniales son la fuente principal de saber sobre los crímenes de las dictaduras, los testimonios de los militantes, intelectuales, políticos, religiosos o sindicales de las décadas anteriores no son la única fuente de conocimiento; sólo una fetichización de la verdad testimonial podría otorgarles un peso superior al de otros documentos, incluidos los testimonios contemporáneos a los hechos de los años sesenta y setenta, solo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial” (2005: 63).

Por su parte, Ana Amado sostiene que: “En la producción documental argentina de los noventa, hay una creciente preeminencia de lo testimonial político sobre lo social. (...) las prácticas discursivas testimoniales con las que los familiares de las víctimas de los setentas constituyeron a la vez una poética y una estrategia política de la memoria” (2009: 135).

Es posible identificar diferentes posiciones con relación a aquello acerca de lo cual se testimonia: en el caso del testimonio en primera persona, habla la víctima, el que vivió, el que padeció. En primera persona también habla el victimario el que accionó sobre otro, implicando así el esquema de la confesión de similar emplazamiento en las prácticas, judiciales, policiales, religiosas. El crimen, el daño, el pecado, se confiesan, ya sea en el marco de la confesión sacerdotal o ante el juez o ante las cámaras²⁸. En segundo lugar, se identifica al testigo, el que vio, fue espectador y ahora relata y cuenta.

Annette Wieviorka habló de la desconfianza suscitada en los historiadores por los testimonios de los supervivientes, tanto escritos como hablados. Los testimonios son subjetivos por naturaleza y están condenados a la inexactitud. Tienen una relación fragmentaria e incompleta con la verdad –testimoniada- pero es el único documento disponible para conocer, para saber y para imaginar la vida interna de los campos de concentración y exterminio.

²⁸ Debemos entender aquí la acción “confesar” como la asunción de una responsabilidad, en primera persona individual o colectiva que asume y se responsabiliza por el daño causado a otros”. “Declaración o reconocimiento que hace una persona de un error, una falta o un delito, especialmente cuando lo hace ante un juez”. RAE.

En principio, no todas las víctimas pueden dar testimonio. Para Giorgio Agamben, el testimonio de los sobrevivientes: “Es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (2000: 153).²⁹ El testigo habla por el que no puede hablar. La paradoja de que el “único testigo” ha muerto se reaviva al saber que sobre la muerte sólo pueden testimoniar los muertos, que –por muertos- no pueden testimoniar, no tienen voz, no hay existencia, sólo contingencia. Por lo que el testimonio, debe ser entendido como “una relación entre la posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir, como una contingencia, como un poder no ser” (Agamben, 2000: 152).

El autor precisa que el término “testigo” se puede interpretar siguiendo las tres expresiones que en latín refieren la idea de testimonio: “(...) *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia, ha sobrevivido y por lo tanto puede contársela a otros, *auctor* indica el testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra- que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas (...) así pues el testimonio es siempre un acto de “autor”, implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer” (Agamben, 2000: 156-157).

Reflexiona además en torno al espacio en blanco, olvido o “laguna” que implican los testimonios. Cita a Primo Lévi para quien “Hay también otra laguna, en todo testimonio: los testigos por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de un privilegio...El destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él no era materialmente posible sobrevivir...El prisionero común también ha sido descrito por mí, cuando hablo de “musulmanes” pero los musulmanes no han hablado” [1958] (2011: 215).

²⁹ Se refiere a los testimonios dados por los sobrevivientes de los campos de concentración de la Alemania nazi.

Alejandro Baer analiza también la manera en la que el relato del testigo se vuelve paradójico y refiere a la incognoscibilidad del Holocausto. Cita aquí a Wiesel, quien habla como escritor y como superviviente: “Los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado pertenece a los muertos...” (Wiesel en Baer, 2005:107).

Nadie ha vuelto para contar su muerte. Por lo tanto, el testigo ideal es el que no puede dar testimonio, esa es la paradoja que nunca se resuelve. Esa misma paradoja se presenta en varias de las películas documentales que dan cuenta de la experiencia de la dictadura.

La fuerza del yo que recuerda, se vuelve una salvación posible para el que recuerda. El recuerdo, la memoria exteriorizada mediante el testimonio adquiere total protagonismo, hila el relato y se alza incuestionable aun cuando parezca inmerecida.

Primo Levi, es el testigo que más ha escrito sobre su experiencia como prisionero judío *testis* y *superstes*. Reflexiona:

“(...) a mi experiencia breve y trágica de deportado se ha superpuesto esa otra mucho más larga y compleja de escritor-testigo, y la suma es claramente positiva (...) El hecho de haber sobrevivido y de haber vuelto indemne se debe en mi opinión a que tuve suerte. En muy pequeña medida jugaron los factores preexistentes, como mi entrenamiento para la vida en la montaña y mi oficio de químico, que me acarreó algún privilegio durante mis últimos meses de prisión. Quizás también me haya ayudado mi interés que nunca flaqueó por el ánimo humano y la voluntad no solo de sobrevivir (común a todos), sino de sobrevivir con el fin preciso de relatar las cosas a las que habíamos asistido y que habíamos soportado. Y finalmente quizás haya desempeñado un papel también la voluntad que conservé tenazmente, de reconocer siempre, aún en los días más negros, tanto en mis camaradas como en mí mismo, a hombres y no a cosas, sustrayéndome de esa manera a aquella total humillación y desmoralización que condujo a muchos al naufragio espiritual. Primo Levi. Noviembre de 1979” (2011: 221).

Levi es el testigo por naturaleza y escribe como tal, no como una víctima, sino como un testigo que confía en el valor performativo de su propia palabra. Dice en relación a *Si esto es un hombre*:

“(...) para escribir este libro he usado el lenguaje medido y sobrio del testigo no el lamentoso lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador: pensé

que mi palabra resultaría tanto más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese; sólo así el testigo en un juicio cumple su función, que es la de preparar el terreno para el juez. Los jueces sois vosotros” (2011: 194-195).

Es posible entonces, establecer una distinción a partir del recuerdo enunciado por la víctima y del recuerdo enunciado por el testigo. Levi, se considera a sí mismo un testigo, y si bien se sabe víctima, considera que la “objetividad” de su propia subjetividad vuelve más creíble su propio relato.

Beatriz Sarlo recuerda el texto de Benjamin donde sostenía que el *shock* de la Primera Guerra había dejado mudos a los soldados. Para Sarlo, si bien la atrocidad había impedido la palabra, esa guerra:

“(…) probaría la relación inseparable entre experiencia y relato, por una parte; y también que llamamos experiencia a lo que puede ser puesto en relato, algo vivido que no sólo se padece, sino que se transmite. Existe experiencia cuando la víctima se convierte en testigo. Hija y producto de la modernidad técnica, la primera guerra hizo que los cuerpos ya no pudieran comprender, ni orientarse en el mundo donde se movían. La guerra anuló la experiencia” (2005: 31).

Beatriz Sarlo llama “Giro Subjetivo” a esta narrativa que parte de la primera persona y la experiencia propia y logra volverse estrategia de representación hegemónica de los hechos pretéritos. Esta “vuelta al sujeto” como objeto de estudio y como fuente gnoseológica, lo rescata de la oscuridad a la que lo sometió el estructuralismo objetivista durante tanto tiempo.

Este giro, a su vez, implica, una especie de redistribución de los protagonismos. La voz de la historia ya no está hegemonizada por los tradicionales protagonistas: dirigentes, historiadores, pensadores, escritores, periodistas. Todos los testimonios son escuchables, atendibles, creíbles. Sujetos otrora anónimos, hoy son portadores de palabras dignas de ser escuchadas.

Sin embargo, la autora pide no perder de vista el problema de la verdad en torno a estas modalidades y dice: “Todo testimonio quiere ser creído, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde fuera” (2005: 47). De alguna manera, propone examinar los motivos por los

cuales los testimonios se han visto cada vez más fortalecidos como estrategias de veracidad.

La “puesta en cuerpo” de la palabra que recuerda lo que pasó, adquiere valor fundamentalmente por su condición de legítimo y por su exclusividad. La posibilidad de hacer saber lo que ocurrió a partir de contar lo que “le” ocurrió, otorga a esas palabras una dimensión casi inédita. El desajuste se produce entre el yo que relata y el yo que ha vivido, de manera tal que no es muy fácil distinguir una ficción en primera persona de una autobiografía.

Es posible pensar en un tipo de verdad entimemática (Angenot, 1982)³⁰ que tiende a considerar verdadero el relato producido a partir del recuerdo.

En algunos relatos, el yo narrador se hace cargo del yo de la experiencia y la acción como objeto-sujeto de los hechos que relata. El desdoblamiento es inevitable. Dice Sarlo:

“Paul de Man define la autobiografía (la autorreferencia del yo) con la figura de la prosopopeya, es decir, el tropo que otorga la palabra a un muerto, un ausente, un objeto inanimado, un animal, un avatar de la naturaleza. Nada queda de la autenticidad de una experiencia puesta en relato, ya que la prosopopeya es un artificio retórico, inscripto en el orden de los procedimientos y de las formas del discurso, donde la voz enmascarada puede desempeñar cualquier rol: garante, consejero, fiscal, juez, vengador” (2005: 39).

Philippe Lejeune redefinía su idea de pacto autobiográfico simplificándola al máximo con la siguiente expresión: “En mis cursos, comienzo siempre por explicar que una autobiografía, no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (1998: 44).

Como ya se dijo, el testimonio, representa un problema en tanto que deviene naturalmente una autorrepresentación que se pretende imponer como la verdad del sujeto

³⁰ Los entimemas según Marc Angenot: “Aciertan una verdad opinable general y no remiten a una verificación empírica directa” En tal sentido este autor propone llamar discurso entimemático “a todo discurso cuyas unidades funcionales –análogas a los narremas para el relato– son entimemas”. Precisa además que, en el discurso entimemático, lo esencial es lo que no es dicho: las presuposiciones subyacentes a los enunciados” (1982:30).

que relata su experiencia. Demanda no ser juzgado con las mismas reglas de un discurso referencial, ya que se asume como una experiencia, que suele incluir el dolor y el padecimiento. Pero la voz testimonial, es una voz verdadera. Lo fragmentario de las reconstrucciones a partir del testimonio constituyen otro “problema” tanto para el relato de la historia como para el relato periodístico, ya que constituyen un escollo insoslayable y son, al decir de Sarlo, “un rasgo constitutivo e inevitable, el destino de toda obra de rememoración” (2005: 65).

Cada vez que el testimonio es enunciado: ¿Se disuelve, se debilita, se modifica? Al mismo tiempo que la narración de la experiencia propia, pone en ejecución el lenguaje en un modo particular de relación que es el que hace nacer el testimonio como tal.

“No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir lo *común*. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad, que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepitable), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse” (Sarlo, 2005: 29).

El tiempo se actualiza cada vez que el relato se hace presente. Es el pasado actualizado por la evocación del acontecimiento depositado en el recuerdo. Los géneros testimoniales le dan sentido a la experiencia. Se trata de cierto derecho a la palabra expandida como forma de la memoria, tanto personal como social.

La memoria, entonces, resulta débil. Su único sustento es el antecedente de la experiencia. El acuerdo en torno a que aquello acerca de lo cual se habla, se vivió, se padeció y que –incluso– el hecho de dar testimonio funciona como una posibilidad de sanación y redención.

“El discurso de la memoria, convertido en testimonio, tiene la ambición de la autodefensa; quiere persuadir al interlocutor presente y asegurarse una posición en el futuro; precisamente por eso se le atribuye un efecto reparador de la subjetividad. Este aspecto es el que subrayan las apologías del testimonio como “sanación” de identidades en peligro. En efecto, tanto la adjudicación de un sentido único a la historia, como la acumulación de detalles, producen un modo realista-romántico, en el cual el sujeto que narra atribuye sentidos a todo detalle

por el hecho mismo de que él lo ha incluido en su relato; y, en cambio, no se cree obligado a atribuir sentidos ni a explicar las ausencias, como sucede en el caso de la historia. El primado del detalle es un modo realista-romántico de fortalecimiento de la credibilidad del narrador y de la veracidad de su narración” (Sarlo, 2005:89).

El testimonio es posible hoy. Es el pasado traído al presente y por lo tanto es imprescindible el paso del tiempo del ayer al hoy para que este hecho sea posible.

“El núcleo del testimonio es la memoria: no podría decirse lo mismo de la historia. (...) El testimonio puede permitirse la anacronía, que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado, en función de una acción política o moral en el presente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o defenderse, lo que conoce por experiencia y lo conoce por los medios, que se confunde después de un tiempo, con su experiencia” (Sarlo, 2005: 79).

Por otra parte, así como toda historia es modelada por la enunciación, los testimonios también están imbuidos por un presente que los organiza y valora.

En relación al concepto de “postmemoria”, Beatriz Sarlo recuerda el texto de Marianne Hirsch³¹ quien se refiere a esta noción como la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los hechos que se recuerdan, es decir el recuerdo de los hijos sobre la memoria de los padres. Los sujetos que recuerdan están implicados en ese recuerdo de una manera especial ya que han escuchado y conocido el testimonio de sus padres, y a partir de ese recuerdo, son ellos los que dan a conocer sus testimonios. Sin embargo, esta recategorización le resulta imprecisa e innecesaria ya que en toda autobiografía (menciona la de Domingo F. Sarmiento y la de Victoria Ocampo, como ejemplo) poseen en su seno un trabajo de estructura en abismo, donde es muy habitual que se recuerden los recuerdos de los padres, o de otros adultos. Toda memoria además es parcial y fragmentaria y es natural que así sea. “El “vacío” entre el recuerdo y lo que se recuerda está ocupado por las operaciones lingüísticas, discusiones subjetivas y

³¹ Cita a Marianne Hirsch, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.) Londres, Harvard University Press, 1997.

sociales del relato de la memoria: las tipologías y modelos narrativos de la experiencia, los principios morales, religiosos que limitan el campo de lo recordable, el trauma que obstaculiza la emergencia del recuerdo, los juicios ya realizados que inciden como guías de evaluación” (Sarlo, 2005:137).

Debería seguirse hablando de memoria y no de “post” memoria, ya que el recuerdo es en sí una entidad definible, una acción enunciable, incluso, aunque sea el recuerdo de un recuerdo. No hay una “postmemoria” sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos y que dan cuenta de un relato de otros. En todo caso, la denominada “postmemoria” se constituye en un efecto de discurso.

“Los “hechos históricos” serían inobservables (invisibles) si no estuvieran articulados en algún sistema previo que fija su sentido no en el pasado, sino en el presente” (Sarlo, 2005: 159).

Con un fuerte impacto ético, político, cultural e ideológico, aparecen los relatos en primera persona. En algunas ocasiones son sujetos hasta entonces silenciosos, anónimos, cuyas historias de vida no se conocen.

En definitiva, los testimonios son portadores de datos e información que no suelen ser accesibles por ningún otro medio y llegan a constituir el lugar por excelencia de la memoria, a pesar –incluso- del nivel de dudas e incertidumbre que genera su compromiso con la verdad.

“(…) De todas las materias con las que puede componerse una historia, los relatos en primera persona son los que piden, a la vez, mayor confianza y se presentan menos abiertamente a la comparación con otras fuentes” (Sarlo, 2005:162).

Conviven entonces dos ideas importantes: el potencial de la primera persona para reconstruir la experiencia, por un lado y las dudas que esta experiencia cosecha, por el otro. De todas formas, ya no es posible prescindir de su registro, aunque tampoco sea posible dejar de problematizarlos. La idea misma de la verdad seguirá siendo un problema, o mejor aún, un efecto del discurso.

Por lo pronto, y volviendo sobre una idea inicial en este Capítulo, es posible creer que estas películas documentales, configuran un ejercicio de visibilidad del recuerdo en las que, más allá de la preocupación por los olvidos necesarios y por las memorias convocadas, se libra una batalla aún más intensa: la que pone en ejecución el conjuro de clarificar que el testimonio contiene en su centro lo intestimoniabile: el recuerdo, la historia, el rostro del “verdadero testigo” o “testigo integral” al decir de Agamben, aquel al que la muerte le arrancó no sólo la vida, sino la palabra.

Resulta sumamente interesante en este punto considerar la importancia de las palabras dichas, de los testimonios dados como ejercicio de una posición de enunciación. Al respecto Agamben recuerda el proyecto de Emile Benveniste:

“La superación de la lingüística saussuriana, se llevará a cabo por dos caminos; el primero – completamente comprensible- es el de una semántica del discurso, distinta de la teoría de la significación fundada sobre el paradigma del signo; el segundo consiste “en el análisis translingüístico de los textos y de las obras, por medio de la elaboración de una metasemántica que se construirá sobre la semántica de la enunciación” (Benveniste en Agamben, 2002: 144)

Justamente Agamben reflexiona que en ese mismo año -1969- Michel Foucault publicaba la *Arqueología del saber*.

“La novedad incomparable de *La Arqueología* consiste en haber tomado como objeto de forma explícita no las frases ni las proposiciones, sino los enunciados, no el texto del discurso, sino el hecho de que éste tenga lugar. Es decir, Foucault ha sido el primero que ha comprendido la dimensión inaudita que había revelado al pensamiento la teoría de Benveniste sobre la enunciación, y el primero también en convertirla con plena consecuencia en objeto de una nueva investigación (...)” (2002: 145).

Para Foucault el enunciado no es una estructura, sino una función de existencia, un proyecto que implica en sí mismo una propuesta translingüística.

La dimensión testimonial, entonces, no implica solamente las palabras que se pronuncian y los términos en los que se circunscriben, las frases, los nombres, los datos, sino la instancia de enunciación propiamente dicha, el tener lugar, el ejercicio de la

palabra, como ejercicio enunciativo en sí que contempla una dimensión espacio-temporal y desde la cual es necesario considerar su esencia y su existencia.

II.10. Cine y pasado en dialéctica permanente

El cine, la historia, la memoria se entretajan en su tarea de representación del pasado. Pasados traumáticos, guerras, muerte de víctimas, dolor y espanto. El cine documental materializa su vínculo con el pasado. Las películas, leen, saben, dicen, ocultan, disimulan, esconden. Películas como operación de montaje y remontaje que constituye un ejercicio de visibilidad y ocultamiento en permanente movimiento y rediseño. Práctica y materia se presentan dialécticamente vinculados y entrelazados, consecutivos y consecuentes.

Tal como se dijo en el comienzo del Capítulo, la exhaustividad puede ser incompleta también. El sentido de este recorrido es dejar en claro que la discursividad cinematográfica en general y documental en particular, ha sido eje de un fuerte trabajo de discusión intelectual de envergadura y que como tal sigue siendo pensada aún en la actualidad.

Una arqueología que permita conocer y entender las prácticas cinematográficas de no ficción contemporáneas, hará posible nuevas afirmaciones, nuevas respuestas y nuevas preguntas. Por el momento, se deja en suspenso esta discusión que se reactivará en el Capítulo IV en el que se revisarán los materiales del corpus y se trabajarán diferentes dimensiones analíticas aquí abordadas.

Una vez más aparece el sujeto, de la historia, de las prácticas, de las vivencias, de los testimonios, de la memoria, el sujeto atravesado por estos procedimientos de lectura de la historia.

Michel de Certeau dice: “La búsqueda histórica del “sentido” no es sino la búsqueda del Otro³² pero esta acción contradictoria trata de envolver y ocultar en el “sentido” la alteridad de este extraño, o, lo que es lo mismo, trata de calmar a los muertos que todavía se aparecen y ofrecerles tumbas escriturísticas” (2010: 16).

El relato de la historia es tanto relato como historia, la manera en la que una serie de acontecimientos devienen hitos históricos que involucran hechos y personas, ramas y personajes permite diagramar y trazar el pasado como un relato de la diversidad y de la dispersión identitaria en reescritura permanente.

³² Alphonse Dupront, “Lenguaje e historia”, en XIII Congreso Internacional del Ciencias Historiques, Moscú , 1970, citado por Michel de Certeau en *La Escritura de la Historia*, 2010, UIBFXC, Méjico p. 16.

.CAPÍTULO III.

CINE DOCUMENTAL POST - DICTADURA Y MEMORIA EN ARGENTINA

“El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder,
es una toma de poder para el porvenir, preocupa el porvenir;
confisca el pasado, el presente y el porvenir.
Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes”.

(Jacques Derrida, 1998)

III. 1. Introducción

Cine, memoria, historia y política funcionan como núcleos semánticos cuyo trazado en común ha fertilizado numerosas visiones y revisiones. Han provocado definiciones constantes y han devenido topologías recurrentes. De hecho, al considerar universos posibles tales como: cultura de la memoria, documentales de memoria, poéticas de lo cadavérico, estética de la muerte, políticas de recuerdo y de documentarización/monumentarización del pasado a partir del cine, etc. es posible advertir cómo el pasado se hace presente una y otra vez, y pareciera no ser, necesariamente el mismo. Los relatos del pasado se presentan diferentes y se asumen dinámicos y permeables a múltiples alusiones.

El interés de este trabajo está centrado en la historia argentina de las violentas décadas del '60 y del '70 reflejadas en un grupo de documentales realizados en Córdoba. Sin embargo, se considera importante describir qué tipo de documentales se llevaron a cabo en diferentes momentos de las últimas tres décadas, es decir durante el período temporal de la post- dictadura en el contexto general del país.

Desde 1967 Argentina fue escenario de una serie de episodios vinculados con la actuación de grupos guerrilleros armados que intentaron tomar el poder y protagonizaron atentados y secuestros. Paralelamente, el poder Estatal fue asumiendo diferentes formas para hacer frente, desde la policía y las Fuerzas Armadas, por un lado, desde la triple AAA (Alianza Anticomunista Argentina) por el otro y luego, a partir del golpe de Estado de 1976, se oficializó y volvió razón de Estado, el “aniquilamiento de

toda fuerza contraria al país” (Jorge Rafael Videla, 1976) ³³³⁴. Muertos, heridos, secuestrados, desaparecidos, niños apropiados y un sinnúmero de delitos a la luz del día y a la sombra de la noche se sucedieron en esos años.

Los hechos ocurridos en este período están relatados y analizados en una copiosa literatura que año tras año se publica en visiones y revisiones sucesivas. Sería imposible enumerar aquí las publicaciones, revistas, blogs y producciones de carácter periodístico, académico, ensayístico, histórico y de ficción, que aparecen referenciando este momento. El pasado reciente ocupa un lugar destacado en la literatura, la crítica, el ensayo periodístico, la divulgación histórica, la sociología y la psicología social en Argentina. Hugo Vezzetti, Beatriz Sarlo, Pilar Calveiro, Claudia Hilb, Martín Caparrós, son algunos de los autores más importantes y productivos. También la discusión sobre el pasado, se produce en la revista *Lucha armada en la Argentina*, que aparece trimestralmente desde 2005 y en la que reconstruye la memoria y la historia de los diferentes grupos políticos que protagonizaron los '70. Documentos secretos o privados de ERP/PRT o Montoneros son reeditados y discutidos a la luz de las actuales posiciones ideológicas y políticas.

³³ Discurso de Jorge Rafael Videla al asumir la Presidencia, el 30 de marzo de 1976 (...) El uso indiscriminado de la violencia de uno y otro signo, sumió a los habitantes de la Nación en una atmósfera de inseguridad y de temor agobiante. Finalmente, la falta de capacidad de las instituciones (...) condujo a una total parálisis del Estado, frente a un vacío de poder incapaz de dinamizarlo. Profundamente respetuosas de los poderes constitucionales (...) las Fuerzas Armadas hicieron llegar, en repetidas oportunidades, serenas advertencias sobre los peligros que importaban tanto las omisiones como las medidas sin sentido. Su voz no fue escuchada. Ninguna medida de fondo se adoptó en consecuencia. Ante esta drástica situación, las Fuerzas Armadas asumieron el gobierno de la Nación. Sólo el Estado, para el que no aceptamos el papel de mero espectador del proceso, habrá de monopolizar el uso de la fuerza y consecuentemente sólo sus instituciones cumplirán las funciones vinculadas a la seguridad interna. Utilizaremos esa fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la plena vigencia de la paz social. Con ese objetivo combatiremos, sin tregua, a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total aniquilamiento.

Publicación disponible en “Ruinas Digitales”:
<http://www.ruinasdigitales.com/revistas/dictadura/Dictadura%20-%20Discursos%20de%20Videla%20-%201976.pdf> (Actualizado, 10 de octubre de 2016)

La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina es la obra de Martín Caparrós y Eduardo Anguita que presenta en cinco copiosos volúmenes la reconstrucción de la historia de la militancia y de los militantes en Argentina desde 1966 hasta 1980 a partir de testimonios y documentos, en muchos casos, inéditos.

Por otra parte, algunos centros académicos han hecho de los estudios sobre la memoria y la historia, su sentido de ser. Por ejemplo, el “Programa de Estudios sobre la Memoria” enmarcado en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) UNC, dirigido por Héctor Schmucler, dedica periódicas reuniones, jornadas y coloquios a este tema.

De esta manera son innumerables las opciones dispuestas a la hora de elegir las lecturas sobre la representación de la memoria y a la manera en la que el horizonte intelectual y político de nuestro país reconfigura su mirada sobre el tema. La posición y declaraciones del psicoanalista e historiador Hugo Vezzetti provoca una discusión profunda sobre algunos tópicos polémicos, como el de la violencia revolucionaria y las relaciones de poder antes, durante y después de la dictadura argentina.

Escribe Hugo Vezzetti:

“La memoria colectiva se trata de una práctica social que requiere de materiales, de instrumentos y de soportes. Su forma y su sustancia no residen en formaciones mentales y dependen de *marcos materiales*, de artefactos públicos; ceremonias, libros, films, monumentos, lugares. La idea de un trabajo debe ser tomada también en un sentido bien concreto: depende de una producción multiforme y como tal requiere de actores, iniciativas y esfuerzo, tiempo y recursos. (...) el presente condiciona esa recuperación del pasado” (2009:32).

Para el autor, fue tan importante la participación activa de los militares como las acciones u omisiones de los sectores civiles e incluso de los mismos militantes de Montoneros que plantearon el 24 de marzo como el comienzo de una guerra que los llevaría a la victoria³⁵ ¿Culpa colectiva? El rol y la responsabilidad de la “gente corriente” deben ser considerados. Teniendo en claro también que bajo un sistema de cohesiones y presiones, la colaboración se confunde con la adhesión doctrinaria y con

³⁵ Vezzetti cita a Juan Gasparini, *Montoneros Final de cuenta*, Buenos Aires, De la Campana, 1999, p. 124.

la conformidad manifiesta que resultan luego búsqueda de beneficios, ascensos o prebendas.

Más allá de las responsabilidades institucionales están las responsabilidades sociales. “En todo caso, establecida la responsabilidad criminal de quienes tuvieron la capacidad de decisión en la implantación y administración de la maquinaria de terror, lo que se puede constatar es la capacidad de miseria moral y acomodamiento oportunista presente en amplios estratos de la comunidad, algo que, probablemente, no distingue demasiado a la sociedad argentina de otras” (2009:49-50) .

En esta cotidianeidad de la dominación, aparecen sujetos y ciudadanos comunes que aunque son partícipes necesarios, no son considerados habitualmente por los estudios políticos de las dictaduras³⁶. Los sujetos por miedo, se sustraen a sus propias vidas y son cómplices de alguna manera de lo que el poder hace y puede hacer y leyéndolo desde los comportamientos sociales, “el golpe militar de 1976 fue bastante bien recibido por la sociedad, aunque muchos no parecen dispuestos a reconocerlo. Esto fue así incluso para una buena parte de la dirigencia revolucionaria que, como es el caso de la cúpula montonera celebraba el 24 de marzo como una escalada de guerra que los llevaría a la victoria”.³⁷

“Una versión de los dos demonios nace en el terreno jurídico con la decisión del presidente Alfonsín de someter a proceso simultáneamente a las cúpulas de las Fuerzas Armadas y los jefes sobrevivientes de Montoneros y el ERP, y aunque las responsabilidades no son equivalentes, ¿qué lugar quedaba para el papel cumplido por un terrorismo guerrillero que sin duda contribuyó a crear condiciones favorables para esa empresa criminal y que incluso, durante buena parte de los años de la dictadura , ayudó a que tuviera un consenso extendido en la sociedad?. Ningún ejercicio de memoria puede dejar de considerar el papel de los grupos radicalizados en el escenario de violencia indiscriminada y caos institucional que proporcionó la mejor excusa a la irrupción de la dictadura. Y

³⁶ Vezzetti se refiere aquí al trabajo de Norberto Lechner, para quien “el miedo a los miedos, es el fundamento de la cuestión del orden antes que un sistema político responde a los parámetros habituales de comportamiento, a la participación en un marco de reglas y una defensa básica frente a formas externas de incertidumbre y confusión”. Lechner, Norberto, “Some people Die of Fear. Fear as a Political Problem. En Juan E. Corradi: Patricia Weiss Fagen: Manual Antonio Carretón (eds)Fear al the Edge. State Terror and Resistance in Latin América, Berkeley and Los Angeles, University off California Press, 1992.

³⁷ Cfr. Gasparini.

no se trataba de un error circunstancial sino de una lógica política y militar” (Vezzetti, 2009: 123).

El autor sigue rastreando los orígenes de esta idea de los “dos demonios” en la sociedad y sostiene que “hay que tomar en cuenta las condiciones que resultaban de esa arraigada fe militarista en la que coincidían guerrilleros y represores”.

“La primera condición de los “dos demonios” mucho antes del *Nunca más* y el procesamiento de las cúpulas guerrilleras, residió en esa común exaltación de la violencia en las visiones del terrorismo subversivo y del terrorismo estatal, es decir, en la común reducción militarista de los conflictos sociales y políticos a una guerra sagrada de aniquilación que no conocía límites y se colocaba por encima de la ley. La idea de un enfrentamiento concebido como una *guerra de religión* (el término es de Hosbawn) y la creencia estrecha e irreductible en la eficacia final de la muerte, sostenían esa representación de dos aparatos armados arrastrados a una lucha sin retrocesos posibles ante una sociedad espectadora. Allí nacía la representación fabulosa de dos fuerzas colectivas, propiamente sobrehumanas que podían ser demonios o guerreros celestiales según la posición del espectador” (2009: 125 - 126).

Expugnar y quitar la violencia real, aleja a los militantes de sus causas políticas reales y los vuelve más etéreos, ya sean demonios o ángeles. Al mismo tiempo, es imprescindible tener en claro que el sistema represivo adquirió una envergadura inusitada. La CONADEP (Comisión Nacional de Desaparición de Personas) registró un total de 340 centros clandestinos de detención. La doctrina se denominó de “seguridad nacional” y bajo ese lema – que funcionó como un anatema- se aplicaron modelos que implicaron masacres y vejámenes. Los vuelos de la muerte, la desaparición de personas, los enterramientos clandestinos, etc. Semejante situación fue considerada por muchos como un genocidio y comparada en esos términos con otros aniquilamientos similares.

Es posible detenerse en este punto y profundizar en torno a la situación de criminalidad y su equiparación con la figura del genocidio como delito de carácter internacional. Es importante considerar dos aspectos. Por un lado, que el término “genocidio” fue creado para referirse a cierta categoría de crímenes masivos “y desde el comienzo se estableció un conflicto de interpretaciones entre una acepción extensa que implicaba simplemente el propósito de supresión física de algunos grupos humanos y

una acepción restringida que se refería exclusivamente a crímenes colectivos contra una nación o un grupo étnico” (Vezetti, 2009: 158).

Vezetti, retoma las consideraciones en torno al genocidio como práctica del Siglo XX de los estudios del filósofo francés Christian Delacampagne (1998) quien expone una serie de características propias del genocidio que lo diferencia de otros crímenes masivos:

- 1- Voluntad de destrucción física de un grupo o una parte considerable de ese grupo.
- 2- Esa voluntad de exterminio debe ejercerse sobre individuos por su sola pertenencia a un grupo que posee un principio de unidad étnica, cultural o religiosa o que es percibido de ese modo.
- 3- Esa voluntad de destrucción colectiva debe ser *premeditada*, es decir, corresponder a un plan específico.
- 4- Esa ejecución premeditada debe emplear recursos *burocráticos y tecnología*.

Por lo tanto, la definición de genocidio excluye las masacres por motivos políticos ya que la idea de genocidio implica que las víctimas lo son por quienes son y no por lo que hacen o piensan. Por eso el autor alerta acerca de la generalización de su uso y la manera en que ha desbordado, en Argentina y en otros países, su acepción jurídica.

Sin embargo, es importante indicar que la dictadura impuso un régimen de terror a partir de un Estado capturado y puesto al servicio de un plan criminal; y más allá de las condiciones políticas, sociales y culturales que permiten pensar cómo eso fue posible.

Dice Vezetti en relación a la dictadura militar argentina: “(...) dado que las víctimas fueron elegidas básicamente por razones políticas, me parece preferible (...) hablar de *masacre* o exterminio planificados (...) con ello trato de destacar la significación *política* de la tragedia de los *desaparecidos* y evitar que con la figura del

genocidio la suerte de las víctimas quede asimilada al de un grupo identitario situado al margen de la lucha política” (Vezzetti, 2009: 163).

Otros autores, como Daniel Feirstein (2011) tienen otra definición al respecto. Este autor recupera el origen del término “genocidio” e indica que se trata de un neologismo –creado por el jurista Raphael Lemkin-, que se estructura con el sufijo latino *cidio* (aniquilamiento) y el prefijo griego *genos*, en el latín *gens*, raza, clan, relativo a la gente. Aquí los debates se centran en si se corresponde con un origen tribal común, o de un grupo que comparte características genéticas y raciales o solamente un grupo con rasgos comunes compartidos. El autor recupera también las discusiones y desacuerdos producidos en el interior de la propia Convención para la Prevención y la Sanción del delito de Genocidio³⁸ y las permanentes discusiones entre los historiadores y sociólogos, aunque hubo un acuerdo en considerar que por genocidio se debe entender “El aniquilamiento sistemático de un grupo o población como tal” permaneciendo en debate tres aspectos específicos: *La cuestión de la intencionalidad del genocidio, * el carácter de los grupos incluidos en la definición, * y el grado total o parcial del aniquilamiento como elemento excluyente de la definición” (Feirstein, D., 2011; 33)

Feirstein prefiere usar el término “práctica social genocida”, en lugar de “genocidio” que lo reserva para un uso más jurídico y explica sus motivos en dos razones fundamentales, por una parte:

“La idea de concebir al genocidio como una práctica social evita aquellas perspectivas que tienen a cosificar a los procesos genocidas, equiparándolos a fenómenos climáticos “naturales” o que formarían parte de cierta “naturaleza del hombre”. Una práctica social implica un proceso llevado a cabo por seres humanos y requiere de modos de entrenamiento, perfeccionamiento, legitimación y consenso que difieren de una práctica automática o espontánea. La idea de práctica social remite a construcción y, por lo tanto, también puede intentar ser deconstruida lo que agrega al trabajo un valor específico como aporte para la acción política y para las prácticas de resistencia y confrontación” (2011: 36).

³⁸ Feirstein, Daniel, aborda el tema en diferentes publicaciones y ensayos, entre las que se destacan: *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio* (2012); *El genocidio como práctica social* [2007](2011) y en *Introducción a los estudios sobre Genocidio* (2016).

Por otra parte,

“El concepto de práctica social remite a una permanente incompletud, producto de su carácter constructivo. En muchas ocasiones, el uso del término genocidio ha conllevado para su utilización problemas relativos al carácter de finalización del proceso. Incorporar el concepto de prácticas sociales genocidas permite tomar distancia de una discusión compleja para las ciencias sociales sobre el momento exacto de la periodización. De los hechos en que se podría utilizar el término genocidio. ¿Cuándo dicho genocidio estaría verdaderamente presente? ¿A partir de qué momento se puede considerar que la utilización del término es correcta conceptualmente?” (2011: 36).

En definitiva, pensar el genocidio como un proceso, permite - según el autor- dar cuenta de los modos de construcción, resistencia y deconstrucción de este tipo de prácticas.

El concepto de genocidio, si bien aparece por primera vez a nivel legal en la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio aprobada por las Naciones Unidas en diciembre de 1948³⁹, ya en 1946, la Resolución 96 de las Naciones Unidas había declarado que:

“El genocidio es la negación del derecho a la existencia de grupos humanos enteros, como el homicidio es la negación del derecho a la vida de seres humanos individuales; tal negación del derecho a la existencia conmueve la conciencia humana, causa grandes pérdidas a la humanidad en la forma de contribuciones culturales y de otro tipo representadas por esos grupos humanos y es contraria a la ley moral y al espíritu y los objetivos de las Naciones Unidas. Muchos crímenes de genocidas han ocurrido al ser destruidos completamente o en parte grupos raciales, religiosos, políticos y otros. El castigo del crimen de genocidio es cuestión de preocupación internacional”.

Lo que se empezaba a poner en juego eran tres aspectos importantes: por una parte si la definición de genocidio debía ser universal (como toda tipificación penal) o

³⁹ Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio. Entra en vigor: 12 de enero de 1951. Disponible en: <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CrimeOfGenocide.aspx>. (Actualizado 10 de octubre de 2016).

limitarse a ciertos grupos; en el segundo lugar, si la limitación era una ayuda para facilitar la aprobación de la Convención por el mayor número de Estados. Una última discusión – muy importante, por cierto-, en torno a si dejar explícitamente afuera de la tipificación a determinados grupos no podía constituir un modo de legitimar su aniquilamiento.

El punto más importante es la consideración o no de la variable “política” como causal de las matanzas y crímenes. De hecho, Daniel Feierstein sostiene que “Ningún genocidio moderno ha prescindido de motivación política” (2016 : 19).

Dentro de todos los alegatos y estudios en torno a cuáles son considerados delitos de genocidio, y por lo tanto, de lesa humanidad e imprescriptibles por el paso del tiempo, es importante considerar aquí las actuaciones del juez español Baltazar Garzón en relación con los casos de Latinoamérica. En 1996, varias organizaciones de derechos humanos abrieron diferentes causas y la justicia española se dividió en dos posiciones, una encabezada por el juez Baltazar Garzón a favor de esa posición y otra encabezada por el fiscal Eduardo Fungairiño, contrario a Garzón para quien no correspondía a España, en principio - ni a ningún estado internacional- actuar en los casos de delitos cometidos por las dictaduras chilena y argentina⁴⁰.

Al respecto dice Feierstein:

“Para Garzón, el proceso en Argentina llevó adelante un genocidio ya que Garzón no va de lleno al análisis de la tipificación de la *Convención de 1948*, sino que aborda un camino más complejo. Su intención fue llegar a una conclusión a través de la cual su modo de comprensión de los hechos se correspondía ontológicamente con la tipificación de genocidio, incluso cuando

⁴⁰ Ferreyra María Elena, Pérez, Niurka et al, “Justicia contra el olvido”(1998), reportaje televisivo en coproducción entre RTVE (Radio y Televisión Española) y el Seminario Producción y Realización de Reportajes y Documentales para Televisión impartido en el IORTV (Instituto Oficial de Radio y Televisión Española) En oportunidad de llevar adelante este trabajo periodístico, se logró entrevistar al fiscal Eduardo Fungairiño, quien consideraba que España no debía inmiscuirse en asuntos políticos argentinos o chilenos. De la misma manera opinaban los diputados del Partido Popular. En el informe, Andrés Ollero, da su testimonio. Por otra parte, el Juez Garzón tomaba declaraciones a familiares de desaparecidos argentinos y chilenos, que habían vivido en España, (como la familia de Zuker) en su mayoría representados por el abogado Juan Slepoy Prada. El reportaje incluye una entrevista al fiscal Carlos Castresana de la Unión Progresista de Fiscales quien compartía el punto de vista del fiscal Baltazar Garzón.

no se ajustara a lo escrito en la propia legislación. Por otra parte, se proponía probar que, aun si se aceptara la modalidad de tipificación de la *Convención de 1948*, también sería subsumible dicha conducta (el genocidio argentino) en su formulación típica” (2011: 50).

Luego el autor da cuenta de la múltiple argumentación jurídica según la cual, su actuación se vuelve pertinente, se indican a continuación los dos primeros:

a)- La inconstitucionalidad, para la legislación española, de la necesidad de etnicización de los grupos nacionales victimizados como condición para su tipificación como genocidio.

b)- La posible pertinencia de la tipificación de genocidio ligado al exterminio de “grupos políticos” pese a su explícita exclusión de la legislación española.

A partir de esta serie de hipótesis –y teorías- jurídicas, Garzón lleva adelante dos acciones que fueron muy contundentes. Por un lado, ordena el arresto de Augusto Pinochet por la muerte y tortura de ciudadanos españoles durante su mandato y por crímenes contra la humanidad, basándose en el informe de la Comisión Chilena de la Verdad (1990-1991).

Además el fiscal Garzón tomó declaración al militar argentino Adolfo Scilingo, acerca de los denominados “Vuelos de la muerte” y el 19 de abril de 2005, la Audiencia Nacional lo condenó a 640 años de prisión. En julio de 2007, se comprobó su complicidad en otras 255 detenciones ilegales, y el Tribunal Supremo Español elevó la pena a 1084 años.⁴¹

⁴¹Los vuelos ideados y ejecutados por los represores no funcionaron a la perfección. Desde marzo de 1976 se hallaron decenas de cadáveres en las costas del Océano Atlántico y del Río de La Plata. En Uruguay, unos 25 cuerpos encontrados en esa situación fueron enterrados en los cementerios de Colonia y Rocha. En Argentina, casi 50 fueron recogidos entre 1976 y 1979 en las costas de Santa Teresita y Mar de Ajó. “Todos son parte de un mismo plan sistemático de desaparición. Los subían a los aviones y los arrojaban. Por una cuestión relacionada con las corrientes, y por el lugar donde los tiraban, algunos aparecían en las costas del río y otros en las costas de Lavalle, que está un poco más allá de la Bahía de Samborombón”, asegura el abogado Roberto Cipriano. “No sabemos el número de gente que fue arrojada, pero no todos aparecieron”, explica Luis Fondebrider, del-Equipo Argentino de Antropología Forense. Estos testimonios aparecen en la película *Playas del Silencio*, realizada por los estudiantes Pablo Torello y Juan Rodríguez en 2003, da cuenta de este período y de cómo entre 1976 y 1977 fueron apareciendo los cadáveres arrojados al mar. El documental se reeditó en 2005, ampliado, tras una novedad trascendente en el caso: el reconocimiento de cinco personas exhumadas en Lavalle por parte del equipo de forenses. Entre ellas estaba la religiosa francesa Leonie Duquet y la fundadora de Madres de Plaza de

III.2. Alcance de los estudios sobre de la producción cinematográfica

A partir de la recuperación de la democracia, la descripción y la reflexión sobre los años de la dictadura militar en Argentina dieron paso a numerosas producciones artísticas, escritas, visuales y audiovisuales. La escultura, la pintura, la música, la literatura, la fotografía etc. fueron discursos que se colmaron de sentidos vinculados con esos recuerdos y experiencias.

El cine, en particular, asumió un lugar importante tanto a nivel nacional como internacional ya que se produjeron diferentes películas que abordaron la situación de violencia atravesada por el país. Producciones ficcionales y documentales relataron y representaron numerosos episodios ocurridos durante el período comprendido entre 1970 y 1983.

La actual proliferación de estudios referidos al análisis de esta filmografía, confirma el interés que el tema ha despertado en distintos espectros del estudio sobre la representación. Varios textos aparecidos recientemente, desarrollan enfoques diversos y presuponen búsquedas y encuentros destacados. Estas publicaciones han analizado la producción cinematográfica - tanto ficcional como documental- que reconstruye el pasado reciente en nuestro país. Ensayos, artículos y compilaciones resultantes de trabajos de investigación académicos, análisis críticos de films, etc. En estos materiales se recorre variada filmografía y se da cuenta de la manera en que el pasado es mirado, recordado, recuperado y resignificado por el cine.

Mayo Azucena Villaflor. A fin de año se conoció otro documental que revela la historia de cuerpos anónimos devueltos por el agua. Esta vez, el protagonista era el Río de La Plata.

En “Los cuerpos aparecidos en las cosas rioplatenses” Daniel Badenes, Fuente de la información: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Q114NYlco_wJ:www.lapulseada.com.ar/37/37_web_dictadura_NN.rtf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar (Actualizado 10 de octubre de 2016).

Ver también artículo publicado en la Web de TN Todo Noticias, sobre la aparición de fotos archivadas en 1979, Fuente de la información: http://tn.com.ar/policiales/vuelos-de-la-muerte-la-cidh-entrego-fotos-de-desaparecidos-arrojados-al-mar_076200 (Actualizado 10 de octubre de 2016).

Ana Amado en *La imagen justa. Cine argentino y política* (2009) refiere de manera rigurosa una serie de caracterizaciones y reflexiones sobre la vinculación entre memoria, historia y cine que se volvieron referentes fundamentales.

Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado (2012), compilado por Gustavo Aprea, constituye un trabajo de análisis muy interesante en el que varios investigadores abordan la filmografía sobre la militancia en Argentina desde diferentes ángulos. Del mismo autor se destaca *Documental, Testimonios y memorias, Miradas sobre el pasado militante* (2015). A su vez, la producción de Claudia Feld y Jessica Stites Mor: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (2009); así como también los trabajos de Gonzalo Aguilar: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2010); y *Más allá del pueblo, imágenes, indicios y políticas del cine* (2015), donde Aguilar lleva adelante una serie de clarificantes reflexiones sobre el cine documental posdictadura. En el ámbito local, dos compilaciones de María Paulinelli constituyen reflexiones fundamentales sobre la importancia de la memoria cinematográfica, *Cine y dictadura* (2006) y luego en *Los discursos de Córdoba sobre los 70. Visiones y re-visiones* (2013) donde se aborda el cine y la literatura de Córdoba en su remisión al pasado histórico y a los ejercicios de memoria.

La fotografía ha sido otro espacio de creación en el que se puso en tensión la memoria del pasado reciente, la imagen y el sentido. En relación a este tema, se destacan los trabajos *Instantáneas de la memoria, Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, (2013) de las compiladoras Jordana Blejar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García y *Fotografía e Identidad* de Ludmila da Silva Catela, Mariana Giordano y Elizabeth Jelin.

En estas publicaciones se reconstruye la mirada de documentalistas y fotógrafos, el acceso a las fuentes y las maneras en las que se abordaron los hechos documentados, pero fundamentalmente, las posibilidades del lenguaje visual y audiovisual para

representar el pasado y para reflexionar acerca de los modos de intervenir en el pasado como espacio sin clausura y cuya lectura y representación impacta en el presente.

El catálogo de Memoria Abierta⁴², nomina trescientas películas entre las cuales se cuentan documentales, ficcionales y ensayos. Este relevamiento concluyó en 2011. A pesar de lo copiosa de esta información, de las diez películas que integran el corpus de este análisis, solamente *Palabras* de Ana Mohaded y *Sr. Presidente:* de Eugenia Monti y Liliana Arraya están incluidas en ese catálogo. Es de imaginar entonces que el volumen de material rodado sobre el tema está muy lejos de conocerse en su totalidad. Un proyecto que catalogue y organice toda esa información hasta el presente, sería de sumo interés.

Ahora bien, las representaciones de los hechos, acontecimientos y protagonistas del pasado reciente cambiaron a lo largo del tiempo. De manera, que ese pasado “no ha sido siempre el mismo”, al menos, no en un sentido absoluto. Por ese motivo se considera posible llevar adelante un planteo acerca de cuáles fueron los parámetros que marcaron la interpretación de la memoria sobre la dictadura en Argentina y de cuáles fueron las representaciones más importantes en el campo cinematográfico. Es decir, trazar un paralelo entre las tópicas dominantes de cada momento y la producción cinematográfica documental.

Se establece entonces, una periodización que permita identificar momentos diferentes en relación con el tenor y las hegemonías dominantes en torno a los diferentes trabajos de memoria que se fueron sucediendo. Un primer período, comprende desde 1983 a 1989; un segundo período se piensa entre los años 1990 y 2003 y un tercer período: abarca 2003 a 2014.⁴³

⁴²Disponible en: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/> y también: <http://porlamemoriargentina.blogspot.com.ar/p/peliculas-basadas-en-la-dictadura.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

⁴³ Gustavo Aprea trabaja una periodización similar, al evaluar tanto la producción ficcional como documental en Argentina en *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008.

Esta periodización está condicionada por los evidentes cambios políticos e institucionales que determinaron modificaciones en las condiciones de producción de cada momento.

Un grupo importante de películas son consideradas relatos épicos acerca de ese momento; en otras, los hijos de los militantes plantean su propia mirada y hacen saber sus críticas a través de documentales emblemáticos. Se trata en su mayoría de biografías, autobiografías y reconstrucciones en primera o en tercera persona de militantes de base o dirigentes conocidos o desconocidos. El recuerdo va oscilando entre las posibilidades de una reconstrucción testimonial que posiciona de diferente manera los episodios del pasado y una descripción en tercera persona de los hechos sucedidos. A lo que se suman algunas reconstrucciones en clave ficcional y las mismas imágenes de archivo vistas una y otra vez.

El crítico Juan Pablo Russo escribe:

“El cine argentino resultó indispensable a la hora de testimoniar y/o representar la dictadura y la violencia política de los años setenta y principios de los 80. Ficciones y documentales, explícitos o alegóricos, fueron los encargados de poner en imágenes varios de los hechos más dolorosos de la historia reciente. Desde *Tiempo de revancha* (1981), opus metafórico de Adolfo Aristarain, hasta la reciente *Eva no duerme* (2015) de Pablo Agüero, pasando por la re-estrenadas *La historia oficial* de Luis Puenzo y *Cazadores de utopías* de David Blaustein”
44

Al igual que Ximena Triquell (2006) quien analiza la producción cinematográfica posdictadura a partir de tres períodos que los presenta de la siguiente manera:

- 1) 1984-1986: Surgimiento de la serie dentro del contexto socio-histórico de producción específico de los primeros años de la postdictadura: retorno a la democracia, Juicio a los militares, fundación de CONADEP;
- 2) 1987-1989: Período de crisis socio-económica e institucional que siguió a los primeros años de gobierno democrático, promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida;
- 3) 1989-1995: Cambio de gobierno, nuevas políticas económicas, decretos de Indulto” en Triquell, Ximena, *Revista De Signis Nro. 10*, 2006, Gedisa. Barcelona. “Proyectar la Historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura”.

⁴⁴ Artículo publicado en “Escribiendo Cine” , Russo indica cincuenta películas y las considera una “arbitraria selección” y señala que estos títulos están disponibles en la plataforma digital argentina gratuita “Odeón”, disponible en: <http://www.escribiendocine.com/articulo/0011779-dossier-a->

Si bien el tema de interés es el cine documental, se consideran aquí una serie de películas ficcionales que abordaron también el pasado reciente, ya que su repercusión configura también un universo discursivo cuyo impacto dirime posiciones y ejes. Las películas, situadas en tres períodos diferentes, se consideran teniendo en cuenta algunos aspectos enunciativos, narrativos y discursivos.

III. 3. Periodización. Análisis de la producción documental referida a la dictadura en Argentina, producida entre 1983 y 2009

III. 3. 1. Primer período: 1983 – 1990

Este momento se sitúa en consonancia con el fin del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional –iniciado el 24 de marzo de 1976- a partir de la precipitada caída del gobierno de Leopoldo Fortunato Galtieri tras la derrota en la Guerra de Malvinas en 1982. Desde el 1º de julio de 1982 y hasta el 10 de diciembre de 1983, Reynaldo Bignone ocupó el poder, día en que entregó el mando a Raúl Ricardo Alfonsín de la Unión Cívica Radical y su vicepresidente fue Víctor Hipólito Martínez quienes habían ganado las elecciones democráticas y gobernaron desde el 10 de diciembre de 1983 hasta la renuncia de Alfonsín, poco antes de cumplirse su mandato constitucional de seis años no reelegible, el 8 de julio del año 1989. Es necesario hacer un repaso por los episodios históricos de este primer período.⁴⁵

[40-anos-del-golpe-de-estado-50-peliculas-argentinas-que-reflejan-los-anos-del-horror/](#)
(Actualizado 10 de octubre de 2016).

⁴⁵ Para ampliar acerca de este momento, ver Alfonsín, Raúl (2004). *Memoria Política*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

El 15 de diciembre de 1983 Alfonsín sancionó los decretos 157/83 y 158/83. El primero ordenaba enjuiciar a los dirigentes de las organizaciones guerrilleras ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y Montoneros y mediante el segundo decreto se indicaba procesar a las tres juntas militares que condujeron el país desde 1976 hasta 1982. En la misma fecha se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, integrada por personalidades independientes tales como el escritor Ernesto Sábato, la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú y la dirigente radical Graciela Fernández Meijide. La misión de esta comisión fue la de relevar, documentar y registrar casos y pruebas de violaciones de los derechos humanos, para fundar el juicio a las juntas militares. También el 15 de diciembre Alfonsín envió al Congreso un proyecto de ley declarando nula la ley de autoadmisión Nro. 22.924 promulgada por el gobierno militar. Una semana después el proyecto fue sancionado como Ley N.º 23.040, la primera ley de la nueva etapa democrática. El septiembre de 1984 la CONADEP dio a conocer el informe titulado *Nunca Más*. Al poco tiempo la Cámara Federal, desplazó al tribunal militar que estaba enjuiciando a las Juntas Militares y se hizo cargo directamente del juicio. El 22 de abril de 1985 se inició el juicio a las Juntas Militares. Los seis jueces que integraron el tribunal fueron Carlos Arslanián, Jorge Torlasco, Ricardo Gil Lavedra, Andrés D'Alessio, Jorge Valerga Aráoz y Guillermo Ledesma. Luego de las diecisiete semanas a lo largo de las cuales se extendió el juicio, se dictaminaron las condenas a Jorge Rafael Videla, Emilio Massera, Roberto Viola, Armando Lambruschini, Raúl Agosti, Rubén Graffigna, Leopoldo Galtieri, Jorge Anaya y Basilio Lami Dozo. Como fiscales actuaron Luis Moreno Ocampo y Julio César Strassera, quienes tuvieron a su cargo llevar adelante la parte acusatoria durante el juicio.

El juicio finalizó el 14 de agosto de 1985. Se trataron 281 casos. El 9 de diciembre se dictó la sentencia condenando a Jorge Rafael Videla y a Eduardo Massera a reclusión perpetua, a Roberto Viola a 17 años de prisión, a Armando Lambruschini a 8 años de prisión y a Orlando Ramón Agosti a 4 años de prisión.

Varios sectores de las Fuerzas Armadas se negaron a aceptar el enjuiciamiento y ante diversas amenazas, Alfonsín propuso y promovió en 1986 la sanción por parte del Congreso de la Ley de Punto Final imponiendo un plazo de 60 días para procesar a acusados de delitos de lesa humanidad cometidos durante el gobierno militar. Sin embargo, La Ley de Punto Final, no fue suficiente y en la Semana Santa de 1987 se produjo una gran rebelión militar protagonizada por oficiales denominados “carapintadas” dirigidos por el teniente coronel Aldo Rico. Al mismo tiempo que los jefes militares demostraban que no estaban dispuestos a obedecer las órdenes del presidente Alfonsín y reprimir la insurrección, millones de personas salieron a las calles para oponerse al alzamiento militar. La CGT declaró una huelga general en defensa del gobierno constitucional. Durante varios días el país estuvo al borde de la guerra civil.

Desde el balcón de la Casa de Gobierno, Raúl Alfonsín, anunció el envío de tropas para obligar a los rebeldes que declinaran su actitud. Pero ninguna de las unidades convocadas por el presidente respondió a esa orden. Sólo el General Ernesto Alais se mostró dispuesto a colaborar y desde Monte Caseros, en Corrientes avanzó con sus tropas hacia Campo de Mayo. Al llegar a Zárate, sus oficiales le informaron a Alais que no avanzarían contra sus compañeros. Alfonsín concurrió el 30 de abril personalmente a Campo de Mayo a reducir a los insurrectos.

Horas después anunció, que los amotinados habían depuesto su actitud, con un discurso a la multitud reunida en Plaza de Mayo, que provocó rechazo en muchos al definir a los rebeldes como Héroes de Malvinas y al terminar el discurso con un saludo de “¡Felices Pascuas (...) la casa está en orden y no hay sangre en la Argentina!”. Estas expresiones fueron consideradas tanto un acto de claudicación como una audaz actitud política que evitó enfrentamiento y muertes. Bajo estas circunstancias, el presidente, negoció con "carapintadas". Dio garantías de que terminarían los juicios contra militares por violación de derechos humanos. Esa situación dio origen a la ley de Obediencia Debida y el reemplazo del general Héctor Ríos Ereñú por el general José Dante Caridi, al mando del Ejército Argentino, quien no ocultó su defensa pública de lo actuado por la reciente dictadura. Se produjeron otras dos insurrecciones militares durante 1988.

Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida fueron muy resistidas por los organismos de derechos humanos, partidos políticos y un amplio sector de la sociedad. A estas dos leyes se sumaron luego los decretos de indulto a los jefes militares y guerrilleros ya condenados, concedidos por el presidente Carlos Menem en 1989, fueron conocidos como "Las leyes de impunidad" y fueron derogadas por el Congreso Nacional en 2003.

Alfonsín se ha referido con posterioridad abiertamente sobre esta cuestión diciendo:

“Las medidas que nosotros tomamos, que lo hicimos con un criterio de racionalidad, no se compadecía con lo emocional del pueblo en ese momento. De modo que fue algo que se vio como una enorme frustración, en general, por todos los argentinos. Acompañado por todas las organizaciones de derechos humanos y sobre todo por los partidos políticos opositores. De modo tal que cuando Menem, posteriormente, realiza el indulto se creyó que es mucho menos grave que lo que yo había hecho. Que por otra parte no era sino cumplir con lo que había señalado durante la campaña: la responsabilidad principal es de los que mandan, la segunda de los que se han excedido en el cumplimiento de las órdenes y la tercera, los que en ese marco de terror que había, creyeron en la legitimidad de la orden impartida. Entonces, sobre esos yo no quería que recayera la pena”.⁴⁶

Hasta aquí se ha descripto la situación contextual y la coyuntura política más destacada en la que se sitúa este primer período. Se describirá a continuación las características de los relatos cinematográficos que han abordado el pasado reciente en este contexto histórico.

⁴⁶ Entrevista radial realizada por el periodista Pepe Eliashev al Dr. Raúl Ricardo Alfonsín, 06/08/2004, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LApjIVzpHgg> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

III.3.1.1. Producción cinematográfica y documental del primer período

En 1984 el director de cine Manuel Antin, asumió al mando del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). En ese período cobró gran impulso un grupo de realizadores llamado “Cine argentino en libertad y democracia”, muchos de los directores, guionistas y actores que formaban este grupo, regresaban del exilio.

Durante este período se produjeron películas que trascendieron internacionalmente, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg y *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo⁴⁷, ganadora del Oscar, entre muchos otros filmes.

El primer documental post-dictadura fue *La República Perdida II*⁴⁸ (1986), realizada luego de *La República Perdida I*⁴⁹ (1984) ambas dirigidas por Miguel Pérez. Las dos películas cuentan la historia argentina desde 1930 a 1983.

Tal como ya se indicó, este primer momento coincide con un período histórico en el que se llevó a cabo el Juicio contra los militares, luego el indulto y todo el período de vuelta a la democracia. El informe original *Nunca Más* que se publicó presentó un pormenorizado detalle de las responsabilidades compartidas. Los testimonios que tomó la CONADEP⁵⁰ fueron compilados y publicados en este libro.

⁴⁷ Otras películas de ese mismo período son *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela, *El Exilio de Gardel* (1985) de Pino Solanas, *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira entre otras.

⁴⁸*La República perdida II* Dirección: Miguel Pérez; Asistente de Dirección: Fabián Bielinsk; Guion: Miguel Pérez y María Elena Walsh; Producción: Enrique Vanoli; Fotografía: Andrés Silvert y Rodolfo Denevi; Música: Luis María Serra; Montaje: Luis Mutti y Miguel Pérez. Estreno: Enero de 1986. Duración: 140 minutos.

⁴⁹*La República Perdida I*. Dirección: Miguel Pérez; Ayudante de dirección Laura Bua; Guión Luis Gregorich; Idea original: Enrique Vanoli; Producción Enrique Vanoli y Diana Frey; Fotografía Filiberto Mugnani, Alfredo Suárez y Jorge Pinasco; Música: Luis María Serra; Montaje: Miguel Pérez y Alejandro Alem. Estreno: septiembre de 1983. Duración: 146 minutos.

⁵⁰ Todos estos testimonios se pueden consultar en: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>. (Actualizado 10 de octubre de 2016).

En *La República Perdida II*, la historia es narrada cronológicamente, desde 1974 y hasta 1983. En una modalidad expositiva, mediante el uso de la voz en off con textos y tonos por lo general, en tercera persona y neutro, repasa y muestra con imágenes de archivo los momentos más importantes. La destitución de Estela Martínez de Perón, el operativo Independencia, los titulares de los diarios informando acerca de las repercusiones de atentados, allanamientos, detenciones y demás disturbios. Se suceden el secuestro de Pitta; el asesinato de Cardozo; los “macabros hallazgos”; el encuentro entre Pinochet y Videla; discursos de oficiales; el campeonato mundial de fútbol de 1978; la visita de Henry Kissinger; la visita de la Comisión Interamericana de DDHH; el conflicto limítrofe con Chile y la mediación del Cardenal Samoré. Otros episodios relatados son: las inundaciones de 1980; el premio Nobel de la Paz para Adolfo Pérez Esquivel; la muerte de Cámpora en México en 1981; la quiebra de Sasetru. El trabajo de los partidos políticos es reflejado a través de los acuerdos de la denominada “Multipartidaria”, sector que congrega el trabajo de peronistas y radicales. Se suceden los gobiernos militares y Galtieri reemplaza a Viola. Declaración de Guerra a Inglaterra por Malvinas. El conflicto de Malvinas es relatado con algunos detalles que involucran acciones diplomáticas y escenas de guerra; los programas televisivos para recaudar fondos, etc.

Las voces en off no son identificadas, una voz femenina y una masculina van hilando la historia de manera descriptiva. Se habla de “guerra sucia” para referirse a la dictadura.

Aparecen algunos testimonios públicos y declaraciones recogidas por los medios de la época como la de Samoré, Galtieri y Videla. Los únicos testimonios en primera persona son los de un militante preso político y el de tres familiares de militantes muertos o desaparecidos. Además, se incorpora el testimonio de un niño (de no más de 12 años) cuyo padre ha sido militante y está desaparecido. El niño da testimonio, mostrando su identidad a la cámara. Todos los entrevistados aparecen en primer plano sin que se identifique quién hace las preguntas. En los créditos finales se agradecen los testimonios de Nilda de Araza, Pablo Díaz, Guillermo Baez, Oscar Yelianne

Huevadillo, Dr. Horacio Rebon, Padre Kevin O'Neil, Capitán Ernesto Utken, Centro de Ex combatientes, Alejandro Codi, César Deloio, Roberto Ersoher, Estela Bravo, Clara Zappetini, Lito Murovchik.

Casi todas las imágenes de la película son archivos audiovisuales provenientes de informativos televisivos. Sobre el final, se muestran imágenes de la manifestación del 6 de octubre, marchas “Por la vida” convocada por las organizaciones de DDHH. “Con vida los llevaron, con vida los queremos”. Se muestran fotografías en blanco y negro del desenterramiento de fosas comunes con cadáveres y esqueletos. Esta imagen es muy poco conocida fuera de este documental. Se habla del descubrimiento de cementerios clandestinos y del hallazgo de fosas comunes que comienzan a ser desenterradas.

Esta película se proyectó en los cines de todo el país y, junto con “*La Historia Oficial*”⁵¹, son los filmes más vistos en Argentina. Durante muchos años en las escuelas de nivel medio o secundarios en Argentina formaron parte del material recomendado para el estudio de la asignatura Historia Argentina Contemporánea.

La película ilustra muy bien el espíritu de tristeza y victoria. Tristeza por la violencia vivida y victoria por la reciente instauración de la democracia. El off de la voz femenina del final acompaña las imágenes:

“Los pueblos se reponen de la ignominia y renacen fortalecidos de las catástrofes. Con las mayorías populares, chusma. Descamisados, cabecitas negras, empujamos pese a todo las puertas de la historia. Porque lo mejor que tenemos, pese a todo es el pueblo. Construimos una democracia entre todos, por encima de las diferencias partidarias. Nos hemos devuelto la esperanza. El 10 de diciembre de 1983, Raúl Alfonsín asume la presidencia de la república y volvemos a vivir al amparo de la constitución y de los tres poderes representativos. Quedamos en vilo para defendernos de patotas de guante blanco,

⁵¹ *La Historia Oficial*. Dirección: Luis Puenzo; Asistente de Dirección: Raúl Outeda; Guion: Aída Bortnik y Luis Puenzo; Producción: Oscar Kramer y Marcelo Piñeyro; Dirección de producción: Margarita Gómez; Coordinación de producción: Dolly Pussi; Asistente de producción: Luis Esquivel; Fotografía: Félix Monti y Héctor Morini; Cámara: María Inés Teyssié; Foto fija: Claudio Costa; Música: Atilio Stampone; Sonido: Abelardo Kuschnir; Montaje: Juan Carlos Macias. Duración: 110 minutos. Estreno: Abril 1985.

de minorías oligárquicas, de pandillas terroristas, de poderes que se arrojan nuestra representación, pero reinan en soledad. Aquí estamos confraternizando en el dolor y en la alegría hijos de una patria recuperada”.

La última imagen muestra la jura como presidente de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983 y luego su saludo en la plaza ante la multitud que vitorea y mueve banderas. La selección de materiales y testimonios se centró en la posición de recordar lo doloroso y mencionar a los culpables.

En *La República Perdida II*, la sociedad civil es enunciada como una comunidad testigo de los sucesos, víctima de la dictadura y en ningún momento aparece como conocedora de la situación que ocurría ni como cómplice. Hugo Vezzetti identifica también estos elementos en esta película.

Otra película documental de este primer período es *Juan como si nada hubiera ocurrido* (1987)⁵² de Carlos Echeverría, considerado uno de los primeros documentales sobre la Dictadura argentina. Desde la modalidad de la búsqueda y a la manera de un policial, se plantea el destino y el lugar que le cabe a la desaparición de un joven militante. La película tiene textos de Osvaldo Bayer y Carlos Echeverría. Se trata de una investigación documental realizada entre los años 1984-1987 sobre la detención-desaparición de Juan Marcos Herman en Bariloche quien fuera detenido en el centro clandestino denominado El Club Atlético.

El director declaró en una entrevista realizada por Página/12:

“La película fue realizada en un momento en el que la continuidad de la democracia no estaba asegurada debido a la presión de los poderes fácticos. Debido a ello nadie se animó a estrenar el film comercialmente, con excepción del único canal de televisión de la provincia de Tucumán en 1988. Como consecuencia de ello, al presentador Rogelio Parolo le dinamitaron la casa a los pocos días. Yo no sé si había una democracia, pero había mucho miedo y se notaba mucho miedo también en la dirigencia política. En ese sentido, la búsqueda era de

⁵² *Juan como si nada hubiera ocurrido*. Director: Carlos Echeverría; Guion: Carlos Echeverría; Textos: Osvaldo Bayer y Carlos Echeverría. Coproducción Argentina-Alemania Occidental; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) Duración: 164 minutos. Estreno: 1987

una verdadera democracia. Yo noté que la película se valoró bastante por el hecho de enfrentar el propio miedo que también teníamos. Para superar ese miedo me construí una especie de Estado abstracto de garantía constitucional que por el miedo que después me transmitía la gente desde las salas como espectadores me daba cuenta de que no existía”⁵³

Si bien en 2005 las leyes de impunidad fueron dejadas sin efecto y los juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la Dictadura fueron reabiertos, la causa por la que tramitó el secuestro de Juan Herman en Bariloche no había sido reabierta, al menos hasta 2013. Sin embargo, fue reabierta la causa n° 1824, relacionada con la detención ilegal, las torturas y la desaparición de Juan Herman y otros desaparecidos en el Club Atlético. En la misma se dictó sentencia el 15 de junio de 2012, resultando condenados Pedro Santiago Godoy y Alfredo Omar Feito. Entre otras pruebas, los jueces se basaron en la película *Juan, como si nada hubiera sucedido*⁵⁴

Esta película es la Tesis Final de Echeverría como alumno de la Escuela de Cine de Munich. El periodista Oscar Ranzani, publicó en Página/12:

“Echeverría tuvo el coraje de realizar esta película en tiempos en que la democracia generaba las leyes de impunidad que beneficiaron a los represores. Pero no es el director quien entrevista a los padres y amigos de Juan y a un grupo de militares y miembros de las Fuerzas Armadas de aquel entonces: siguiendo una profunda investigación de Echeverría, quien aparece en pantalla es el periodista barilocheño Esteban Buch, quien, casi como un detective, va desenrollando la madeja de impunidad que aún existe. Aunque Echeverría se muestra esperanzado: “Desde el 14 de junio de 2005, con la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, es posible hacer una presentación para que se investigue y esclarezca el secuestro de Juan y se localice a los responsables. Hasta ahora, no se hizo nada al respecto, aunque es posible para asociaciones e instituciones en general y para la Justicia también ya que el delito continúa”, confirma el realizador a Página/12. En relación a las películas de ficción que se generaron en ese momento, hay tres

53 RANZANI, Oscar (2007), “Carlos Echeverría y un documental clásico” en Periódico Página/12, 14/07/2007, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6943-2007-07-14.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

54 RANZANI, Oscar (2011), “¿Por qué no se investiga la desaparición de Juan Marcos Herman?” en Periódico AN Bariloche, 23/03/2011. (Actualizado 4 de agosto de 2016).

que son fundamentales para comprender el proceso: *La historia oficial*⁵⁵, *Garage Olimpo*⁵⁶ y *La noche de los lápices*.⁵⁷

La historia oficial (1985), dirigida por Luis Puenzo y ganadora del Oscar a la mejor película extranjera, si bien pertenece al género de la ficción se ha convertido en la versión oficial más difundida y referenciada y es también material didáctico escolar. Con guion de Aida Bornik y Luis Puenzo la historia refiere a un momento - ya en el final de la dictadura militar- cuando una profesora comienza a preguntarse quiénes son los verdaderos padres de su hija y cuánta claridad hay en la adopción de esta niña. El marido (un militar) es quien adopta la niña años atrás de una manera no muy clara. Alicia, su esposa (Norma Aleandro) termina descubriendo que Gaby es nieta de la Abuela de Plaza de Mayo que la estaba buscando.⁵⁸

Dice Vezzetti sobre esta película:

“Cuando *La historia oficial*, una película tan representativa de la buena conciencia arrojada sobre ese paso intolerable muestra a una familia de fantasía en la que un viejo español anarquista reprocha duramente a su hijo por haberse enriquecido con la dictadura, es posible pensar que opera aquí una suerte de denegación. El reproche más habitual de las familias corrientes no era seguramente ése y en todo caso, de dirigía frecuentemente, a quienes resistían o

⁵⁵ *La historia oficial*, Dirección: Luis Puenzo. Guion: Aída Bortnik y Luis Puenzo. Duración: 110 minutos. Estreno: 3 de abril de 1985.

⁵⁶ *Garage Olimpo*. Dirección: Marco Bechis; Asistente de Dirección: Emiliano Torres; Ayudante de dirección: Natalia Smirnoff; Guion: Marco Bechis y Lara Fremder; Producción: Amadeo Pagani, Enrique Piñeyro, Eric Heumann, Daniel Burman; Producción ejecutiva: Diego Dubcovsk y Luis Bernardez; Fotografía: Ramiro Civita y Cristian Vega; Música: Jacques Lederlin; Montaje: Jacopo Quadri. Duración: 98 minutos, Estreno: Septiembre 1999.

⁵⁷ *La noche de los lápices*. Dirección: Héctor Olivera, Producción: Fernando Ayala, Guion: Daniel Kom y Héctor Olivera, Basada: en *La noche de los lápices* (Libro y obra teatral) de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, Música: José Luis Castiñeira de Dios, Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís. Montaje, Miguel López, Escenografía: María Julia Bertotto- Protagonistas: Alejo García Pintos, Pepe Monje Vita Escardó, Pablo Novak, Leonardo Sbaraglia, José María Monje, Adriana Salonia y Tina Serrano.- Duración: 95 minutos. Estreno: Septiembre de 1986.

⁵⁸ La película permite dar cuenta de varios aspectos, por ejemplo, del trabajo de las Asociaciones de Madres de Plaza de Mayo fundada por Azucena Villaflor en 1977 y de Abuelas de Plaza de Mayo fundada en el mismo año. Las agrupaciones tenían como fin buscar a sus hijos y a sus nietos raptados y apropiados luego de secuestrar o matar a sus padres. A octubre de 2016 Abuelas de Plaza de Mayo, presidida por Estela de Carloto ha encontrado a 121 niños – hoy adultos- que habían sido apropiados durante la dictadura y que desconocían su verdadera identidad.

buscaban enfrentar el régimen. Pero, desde luego, se hacía en el marco de esa cultura del miedo, de circunstancias y situaciones que habían sido creadas, apoyadas y sostenidas por las diversas cúpulas de mando en un momento en que el ideal de las jerarquías y la subordinación estaban fuertemente arraigados en la sociedad” (2002:174).

La noche de los lápices, es también una película de ficción, pero ha tenido –y sigue teniendo- un protagonismo determinante en la construcción de este momento fundamentalmente de la memoria en Argentina. En relación a la historia que cuenta *La noche de los lápices* la mirada sobre cómo la ficción de la película modificó el móvil de la historia real, llevó a oscurecer la verdad en torno a los verdaderos sucesos. El autor hace referencia a la importancia que adquirió esta película en términos históricos y pedagógicos, en tanto que este fue tomado como la narración oficial.

“En los comienzos de la democracia, la narración oficial, expuesta en encontraba en los jóvenes asesinados un emblema para exhibir el terror. Aplicada a los adolescentes, mantenía algo de clisé de una existencia juvenil escindida respecto del mundo de los adultos. El discurso reaccionario de la dictadura ya había establecido ese rango diferencial: ¿ponía el acento en la inmadurez y la condición manipulable de los jóvenes para impulsar un programa de control a cargo de los padres “Usted sabe dónde está su hijo ahora?” (...) En la recuperación juvenilista de la movilización estudiantil, esa misma separación adquiriría un matiz positivo, la inocencia equivalía a la falta de cálculo, la ausencia de una posición establecida en el orden social, el desinterés y la generosidad. Retrospectivamente se ha establecido una significación que ha convertido a las víctimas en figuras de identificación, incluso han ingresado a los rituales escolares con la celebración anual del “Día del secundario” en la fecha en que fueron secuestrados” (2009: 111).⁵⁹

Durante mucho tiempo, resultó conveniente el relato que indicaba que los estudiantes desaparecidos luchaban por el boleto estudiantil, este argumento llevó

⁵⁹ La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sanciona con fuerza de ley: Artículo 1.º: Modifícase el artículo 1.º de la Ordenanza Municipal n.º 50.834, el que quedará redactado de la siguiente forma: Artículo 1.º: Se establece la fecha del 16 de septiembre, en conmemoración a "La Noche de los Lápices", como Día de los Derechos del Estudiante Secundario, el cual quedará incorporado al calendario escolar de cada ciclo lectivo».Artículo 2.º: Comuníquese, etc. Enrique Olivera, Miguel Orlando Grillo Ley n.º 29 Sanción: 14/05/1998Promulgación: Decreto n.º 1109/98 del 12/06/1998 Publicación: BOCBA n.º 472 del 24/06/1998. Disponible en: http://www.ciudadyderechos.org.ar/derechosbasicos_1.php?id=730&id2=731&id3=747 (Actualizado 10 de octubre de 2016).

incluso a desdibujar los objetivos militantes o revolucionarios en acciones casi gremiales. “Era como si reivindicar su militancia los hiciera menos inocentes, menos defendibles” (2009:112).

“El sentido de esas luchas no se reduce al clisé de los jóvenes que buscaban un mundo mejor. Las preguntas pertinentes abarcan además las armas y los explosivos que formaban parte de esa historia e incluyen también las formas, las prácticas y las decisiones de la organización Montoneros de la que eran miembros los asesinados. ¿Cómo y por qué esos adolescentes disponían de un arsenal? ¿Por qué y para qué la UES, una organización de estudiantes secundarios, debía tener armas? ¿Ya no alcanza con los mitos tranquilizadores y reafirmadores de las propias certezas si se trata de incluir el trabajo de la historia en una perspectiva crítica y esclarecedora que incluya una dimensión de autoindagación” (Vezzetti, 2009: 114-113).

La investigadora Sandra Raggio, también aborda el vínculo entre la historia y el cine y discute en torno al relato que ha hecho visible esta película:

“La película (...) no puede en ninguno de sus momentos -desde el rodaje hasta su distribución y visionado- desafiarse del testimonio que le dio origen y del personaje real que la inspiró. Es un caso en el que realidad y ficción cinematográfica se imbrican constantemente, al punto de haberse fusionado y que hoy no sea posible distinguir “lo que ocurrió” de su relato cinematográfico. (...) la película fue convertida en un documento de la “realidad”, en una fuente de la historia. De esta manera, fue perdiendo su carácter de representación para transformarse en materialidad del pasado, es decir, en huella” (2009: 54).

Dice también la autora:

“*La noche de los lápices* es hija dilecta del juicio. Como relato trabaja para ratificar en otro escenario la dimensión veritativa de la versión del pasado puesta en escena en el juicio pero que había sido vedada al público, pues no se permitió la reproducción de las imágenes audiovisuales grabadas en su transcurso” (Raggio, 2009:58).

Al no disponer de imágenes que refirieran a los hechos testimoniados en los juicios, las imágenes de ficciones funcionaron como su igual. La ficción se volvió verosímil. A ello debe sumarse que, en el comienzo del film, la placa advierte: “Esta película está basada en personajes y hechos reales. Por razones argumentales se han introducido algunos cambios que no alteran el espíritu ni la veracidad de lo acontecido” de esta manera, se establece un contrato de creencia particular.

Raggio plantea que la película ofrece “explicaciones simples a interrogantes complejos” indicando que la trama se sostiene sobre las siguientes tesis:

- 1- La historia como conspiración: Supone que hubo un operativo represivo denominado “La noche de los lápices” designado de esta manera por los mismos represores cuyo objetivo era el secuestro de estudiantes secundarios.
- 2- La historia explicada en términos de causa y efecto: explica el operativo represivo asociándolo directamente con las luchas por el boleto que los estudiantes habían tenido antes del golpe de Estado.
- 3- El maniqueísmo como dialéctica de la historia: caracteriza a las víctimas como “inocentes”, no culpables y puros. Se destaca su condición de adolescentes y se desdibuja su condición de militante político

Dice Raggio: “Con estas tres tesis, *La noche de los lápices*, logra dar cuenta del epifenómeno en que se inscribe la última dictadura militar y además brinda una descripción y una cierta explicación de la historia que antecedió al golpe de Estado, es decir, de los desaparecidos antes de desaparecer” (2009: 61).

Lo interesante es que la película, centrada en lo testimonial y sin presuponer un relato histórico científico cierto es tomada como relato de lo verdadero. Es un “artefacto cultural es decir, un producto histórico ya que habla con el lenguaje de un tiempo particular en el proceso de elaboración social de la experiencia dictatorial en Argentina” (Raggio, 2009: 63).

III. 3. 2. Segundo período: 1990-2003

Este segundo período coincide con la presidencia de Carlos Saúl Menem fundamentalmente. El contexto político está marcado por la renuncia de Raúl Alfonsín y la sucesión de la fórmula justicialista Carlos Saúl Menem y Eduardo Duhalde. Su gobierno abarcó desde el 8 de julio de 1989 hasta el 5 de mayo de 1995. Por la reforma constitucional, pudo ser reelegido por un nuevo período - de cuatro años, y gobernó por

segunda vez el país hasta el 9 de diciembre de 1999. Y en esta oportunidad, lo acompañó el abogado Carlos Federico Ruckauf como vicepresidente.

A los dos mandatos del justicialismo, le siguió el radicalismo. Fernando de la Rúa, asumió el 9 de diciembre de 1999, siendo su vicepresidente, Carlos “Chacho” Álvarez del FREPASO (Frente País Solidario), quien renunció el 6 de octubre de 2000 a raíz de un escándalo por coimas en el Senado. Ambas fuerzas se habían unido formando una coalición política llamada Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación.

El 20 de diciembre de 2001, en medio de una profunda crisis, el presidente de la Rúa renunció, y el Poder Ejecutivo quedó a cargo – tal como lo establecía la ley de acefalía 20.972- de Ramón Puerta, hasta ese momento Presidente Provisional del Senado. Su gestión duró tan solo dos días, desde el 20 al 22 de diciembre de 2001, hasta que la Asamblea Legislativa nombró un presidente Interino a Adolfo Rodríguez Saá.

El 30 de diciembre de ese mismo año renunció, dejando el cargo a Puerta, que esta vez no aceptó, y entonces le correspondió asumir en forma provisional al Presidente de la Cámara de diputados, Eduardo Caamaño, hasta que nuevamente la Asamblea Legislativa nombrara un presidente interino, con lo cual, Caamaño gobernó un día, desde el 31 de diciembre de 2001 al 1 de enero de 2002. Ese día el Congreso designó interinamente al diputado, Eduardo Duhalde, quien gobernó hasta el fin de su mandato, es decir, desde el 1ro de enero de 2002 al 25 de mayo de 2003, en que se convocó a elecciones.

III.3.2.1. Producción cinematográfica y documental del segundo período

En términos de producción cinematográfica, referida al pasado reciente, es posible constatar un movimiento contundente en este momento. Convertidos definitivamente en directores-productores con financiamiento estatal a partir del subsidio oficial o de la coproducción extranjera, los cineastas argentinos se apoyaron en la ley aprobada en 1995 y toda la industria cinematográfica –fundamentalmente de ficción- adquirió una envergadura hasta entonces desconocida. Es el momento de nacimiento del denominado

Nuevo Cine Argentino donde comenzó a conocerse el trabajo de jóvenes directores como Pablo Trapero, Adrián Caetano, Daniel Burman, Albertina Carri, entre otros.

En este período se identifican películas que toman como eje la lucha armada contada desde los propios militantes. Un grupo muy importante de producciones presenta un esquema enunciativo situado en la primera persona. Dentro de estos lugares hay un eje importante, los militantes son presentados como héroes o mártires. Sin embargo, este “espíritu de juvenillia” - del que habla Vezzetti-, no se advierte de la misma manera en las tres producciones que aquí se describirán.

*Montoneros, una historia*⁶⁰ (1994) de Andrés Di Tella con guion de Roberto Barandalla y Andrés Di Tella. Se trata de un documental clásico en el que se suceden entrevistas a testigos y militantes con diversos grados de participación durante la conformación del grupo armado Montoneros. El relato toma como personaje central a Ana y la acompaña por diferentes lugares –fundamentalmente en la provincia y en la ciudad de Santa Fe- en los que transcurrió su propia historia. El relato da cuenta de la muerte de algunos compañeros y de la sobrevivencia de otros.

La película ha generado interesantes discusiones⁶¹ a partir de sus remisiones a la figura del testigo y al lugar del que “se salvó”. Haberse salvado convertía a los militantes en sospechosos de traición y como tales eran considerados, por lo que nunca terminaban salvados del todo, como leprosos, segregados y condenados al olvido. Ignacio Vélez es uno de los ex - militantes entrevistados en el documental y dice:

“(...) podíamos soñar por una Argentina mejor y jugarnos en esa. Después todo se distorsionó. (...) Durante noches de desvelo y mucha culpa, nosotros nos

⁶⁰ *Montoneros, una historia*. Dirección: Andrés Di Tella. Guion: Roberto Barandalla y Andrés Di Tella. Duración 90 minutos. Estreno: 26 de noviembre de 1998.

⁶¹ Mariela Zeitler Varela plantea un interesante análisis de esta película en “ Ni hundidos ni salvados: un acercamiento al testimonio desde los márgenes de la sobrevivencia” publicado en Metahistorias, Blog del Proyecto de investigación en Nuevas Filosofías de la Historia, Julio 2011. Disponible en <https://metahistorias.wordpress.com/foro-memoria/ni-hundidos-ni-salvados-mariela-zeitler/> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

hemos interrogado muchas veces qué paso con todo este proceso que le costó la vida a tantos compañeros y a tanta gente y muchas veces nos preguntamos: ¿habremos hecho lo correcto, habremos hecho lo indicado, no nos habremos equivocado desde el primer momento?”.

Aparecen varios testimonios, el de Silvina Wagner periodista quien dice que nunca avaló las muertes, el de Jorge Rulli, fundador de la juventud peronista. Se reproduce también una entrevista realizada en 1992 a Mario Firmenich en un programa televisivo y sobre la imagen aparece impreso “Firmenich cobra 15 mil pesos por hablar en TV”.

La película muestra también algunos archivos de época. Los testimonios describen cuáles eran las maneras de operar: se planificaban acciones y se las encomendaban a determinados grupos que tenían la responsabilidad de cumplirlas “estuvieras de acuerdo o no”, se deja ver el orden jerárquico dentro de la organización, y la mezcla de subordinación y convicción con que Ana y otros militantes vivieron esas experiencias así como otras acciones fueron espontáneas y emanadas de los propios guerrilleros sin consultar.

Todos los episodios más importantes aparecen relatados por la voz de los testigos o protagonistas militantes montoneros. La llegada de Perón a Ezeiza y la muerte de Rucci, por ejemplo. El 20 de junio de 1973, dos millones de personas fueron a recibir a Perón con los Montoneros a la cabeza y resultaron muertas trece personas. Sobre Rucci dice Ana:

“Rucci es el secretario general de la CGT, era un traidor, el principal aliado de Perón contra los Montoneros, se decía que había que tirarle un cadáver sobre la mesa a Perón para obligarlo a negociar”.

En esta película aparecen detalles acerca del vínculo de padres e hijos. La madre de Ana recuerda que le pidieron que su bebé se quedara con los abuelos, pero ella no quería y dice:

“Los hijos debían ser criados ante la muerte o baja de sus padres, debía ser criado por otro compañero para que ese chico creciera con la moral revolucionaria en una familia revolucionaria, eso era lo que pensábamos. En esos términos

discutimos como una semana con el papá de Paula y él quería que Paula siguiera con nosotros hasta que yo dije, Paulita se va a mi casa paterna, sí o sí”.

Domingo Godoy del Movimiento Villero Peronista recuerda que ante la crisis, los jefes de Montoneros se habían ido al exterior, terminaban cayendo los militantes de base que hacían el trabajo en los barrios. Es importante también el testimonio de Susana Daleo y los diferentes fragmentos de la entrevista a Perdía quien se muestra tranquilo y reflexivo. Además, se refleja un momento de ese documental en el que se explica que los líderes guerrilleros se refugiaron en el exterior y que los militantes que habían quedado en el país debían suicidarse con cianuro.

Ana Testa recuerda su secuestro en Santa Fe y sus días en la ESMA. Y este es el momento de climax de la historia porque lo que deja ver es cómo un militar (Marcelo) la llevaba a su casa y la acompañaba. Ana cuenta la manera en que los militares trataban de incorporar a algunos presos al “programa de recuperación” y acerca de qué era lo conveniente en ese momento. Los relatos dan cuenta allí de la disyuntiva entre resistirse o hacer evidente el desagrado y la actuación a la que estaban arrojados. Colaborar o hacerle creer a los militares que colaboraban y que poco a poco cambiaban además de ideas. Miedo a tener verdaderos problemas de identidad y a no poder manejar esa doble personalidad. El dilema los persigue. ¿Quiénes eran? ¿Quiénes son?

La película se estrenó en salas comerciales, pero sin gran repercusión. Sin embargo, el Centro Cultural Ricardo Rojas (bajo la dirección de Darío Lopérfido) proyectó la película una vez por semana durante dos años. El director recuerda que luego había debates a los cuales él asistió y que muchos Montoneros cuestionaron y criticaron la película, a mucha gente le cayó mal el tono de humor y simplicidad con el que Ana contaba su historia. Di Tella afirma que eligió ese personaje porque Ana no tiene “el cassette” de la militante y puede contar “una historia” de manera más natural y real.⁶²

⁶² Entrevista realizada por Pablo Piedras y Lyor Zylberman a Andrés Di Tella donde reflexiona sobre toda su obra y describe en parte el proceso de producción y la recepción de esta película. En Revista Cine Documental, Nro. 4, 2011. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016)

Víctor Bastera, un ex prisionero recuerda que su forma de sobrevivir fue siendo el técnico que reparaba todas las cosas de eléctricas en la ESMA, llegando, incluso a arreglarle una picana a un torturador “para que no usaran otro implemento más doloroso que la picana”.

Los que sobrevivieron son llamados “leprosos”. Sobre ellos caían sospechas de que pudieran ser “servicios”, es decir, de que colaboraran con los militares o la policía y fueran infiltrados que delataran a sus compañeros. Muchos compañeros libres tuvieron actitud dignísima y fueron mirados con recelo. Sobre el final de la película, Ana recuerda que su marido Juan no la quiso ver, y que le había dicho a una amiga en común: “yo podría haberme visto con Ana, pero yo no quiero ver a Ana porque es una traidora... Ana salió con vida de ese lugar, Ana... ¿qué puede ser Ana?”.

*Cazadores de utopías*⁶³(1996) de David Blaustein es un documental de más de dos horas de duración con guion de Ernesto Jauretche que se estrenó en marzo de 1996. El documental describe y analiza la trayectoria del movimiento Montonero de la década del setenta a través de entrevistas actuales a quienes militaron en sus filas como dirigentes combatientes en los mandos intermedios y a otros testigos políticos privilegiados.

Vezzetti habla también de cómo se inscribe y reinscribe la memoria en esta película:

“En las evocaciones incluidas en *Cazadores de Utopías*, de David Blaustein, se propone una revisión de la experiencia montonera y no puede decirse que estén ausentes ciertos componentes de un duelo por las ilusiones perdidas. Estos relatos no contienen mayormente representaciones autoexaltantes y evocaciones épicas; en general (...) ya no exhortan a la acción y el propio término utopía, que reemplaza cualquier referencia a los contenidos y planes de la revolución sepultada en el pasado, parece empujar el sentido de esa memoria hacia un lugar

⁶³ *Cazadores de utopías*. Dirección: David Blaustein . Guion: Ernesto Jauretche. Duración: 145 minutos. . Estreno: 21 de marzo de 1996.

y un tiempo suspendidos, fuera del alcance del análisis de una experiencia histórica” (2002: 205).

Cazadores de utopías se centra en los testimonios en primera persona y las imágenes de archivo de diferentes episodios históricos que van desde 1972 hasta 1982. Aparece el relato de una veintena de militantes entre quienes se cuentan Martín Caparrós, Nilda Garré, Abal Medina y Susana Daleo.

Dice Vezzetti: “Como se vio desde el *Nunca Más* y el relato de los medios se tendió a destacar cierta tipología de víctimas inocentes en las que se relegaba su condición de militantes en organizaciones políticas o sociales. En los últimos años, esa visión ha cedido y han surgido diversas producciones, relatos y testimonios, que han venido a rescatar a las víctimas de ese papel puramente pasivo. A partir de ese rescate político de los *desaparecidos* que reconoce luchas y conflictos (..) parece claro que los crímenes de los que fueron víctimas, no son equiparables a los sufridos por las víctimas de un genocidio, aunque no por ello fueron menos repudiables, atroces e innecesarios” (2002: 164).

La tercera película considerada en el marco de este período es *Errepé* (2004)⁶⁴. Este documental registra el testimonio de dieciocho militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo PRT-ERP. En algunos casos, se trata de ex presos políticos y militantes que han estado exiliados durante algún tiempo. La película da cuenta de manera cronológica de la historia del movimiento, que nació como grupo político trosquista revolucionario, con fuerte inserción en diferentes sectores obreros y que decidió tomar las armas y encarar la denominada “lucha armada” a finales de la década del ‘60.

En la mayoría de los testimonios aparece un costado nostálgico y trágico. La militancia y el trabajo político son ejes de la vida de estos sujetos, y luego el desmantelamiento de “la misión”. Ángel Gutiérrez del PRT en Tucumán dice “Tratábamos de que nuestras acciones fueran lo más civilizadas posibles, para que no resultaran sanguinarias”. En relación al secuestro de Salustro, el militante sostiene: “Sí,

⁶⁴ *Errepé*. Dirección y guion: Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús. Duración: 120 minutos. Estreno: Diciembre de 2004.

las amenazas hay que cumplirlas...la ejecución no fue una decisión personal sino una regla”.

Y más adelante “Dentro del PRT había gente con algunas patologías. Nadie puede construir una nueva sociedad sobre una pila de cadáveres. Esto se discutió a fondo”. Se recuerda la fuga del penal de Trelew. De los 19 que no pudieron fugarse y que quedaron en el aeropuerto, 13 eran militantes del PRT.

Uno de los casos más resonantes fue el ataque a la fábrica Militar en Villa María en 1974, hacen referencia al encarcelamiento de Larrabure y sostienen que él mismo se suicidó. En relación a la toma de Monte Chingolo, el testigo sostiene “fue una derrota militar pero un triunfo político de Santucho”.

Se recuerda la muerte de Santucho como un quiebre y un hecho irremplazable. No hay nadie que lo pueda sustituir y el movimiento empieza a decaer. Sin embargo hay un espíritu heroico en las palabras de varios de ellos. En el final del documental se alternan los testimonios de varios militantes que dicen:

“Lo que hicimos, lo hicimos por la gente y con el orgullo de encabezar el cambio”.

“Esa idea de vitalidad, de proyecto vital no lo vivo como derrota”.

“Corrí riesgos, pero en lo personal no me arrepiento. Valió la pena. Es difícil hablar para los que quedamos vivos”.

“Hubo cosas que me perdí, el período de la infancia de mis hijas mayores, me separé de mi esposa que tuvo que refugiarse en el exterior, (...) perdí para siempre a mis magníficos amigos, la flor y nata de la juventud de nuestro país que se inmoló detrás de las banderas, revolucionarias”.

“La gran mayoría de los chicos con los que me tocó militar a mí, ya no está. Pero yo sigo pensando que lo que ellos hicieron, lo que hicimos juntos, sigue teniendo valor, sigue teniendo vigencia y bajo ningún punto de vista voy a decir que el sacrificio de ellos fue en vano porque para mí sigue latente la posibilidad de encontrar una sociedad mucho más justa, mejor que la que vivimos actualmente”.

“Lo que siento es soledad, tristeza y también me siento muy orgulloso por ser parte de esa generación, porque cuando todavía no estaba nada claro, cuando

todavía reinaba la oscuridad, ellos fueron los que decidieron tomar el cielo por asalto”.

Se trata de un documental de carácter histórico en el que los mismos dirigentes y militantes tratan de explicar los hechos y las motivaciones. Se busca justificar la lucha armada. En el contexto histórico, queda expuesto que era un momento en el que la izquierda daba varias batallas en todo el mundo y obtenía espacios de poder: la revolución cubana, París, Praga, México, Chile. Mientras tanto en Argentina los sindicatos llevaban adelante una serie de protestas y manifestaciones junto con los estudiantes de diversos partidos de izquierda y en medio de este contexto la recuperación del peronismo con la vuelta de Perón. El ERP nace en ese momento como el brazo armado del PRT y bajo la conducción de Mario Santucho. El movimiento cobra fuerza en distintas provincias del país. La película recupera el testimonio de estos ex militantes provenientes de diferentes lugares del país: Santiago del Estero, Salta, Tucumán, Mar del Plata, La Plata, Capital Federal, Zárate, Villa Constitución, y Córdoba. En su mayoría son hombres (trece en total) y una minoría mujeres (cinco) que participaron desde distintos lugares: hay estudiantes, obreros, intelectuales y ocuparon diversas jerarquías, algunos fueron militantes de base y otros dirigentes importantes.

Las entrevistas hilan el relato, y se suceden un testimonio tras otro, con la breve interrupción de fragmentos de noticieros de la época o de las películas documentales de Cine de la Base, con la dirección de Raymundo Gleyzer e integrado también por Susana Neri, Juana Sapire, Álvaro Melian, Jorge Denti y Nerio Barberis. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974), *Las AAA son las tres armas* (1979), *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1972), *Swift 1971*, (1971).

Los espacios destinados a las entrevistas no están muy cuidados ni son relevantes realizativamente y en todos los casos los sujetos están quietos en tres cuartos perfil a la cámara.

Hay un epígrafe que reza, “¿En nombre de qué presente tenemos el derecho de criticar nuestro pasado? Roland Barthes”. Sin embargo, toda la película es casi una

crítica, autocrítica o justificación de lo que ocurrió y de lo que procuraron hacer los militantes. Los testimonios construyen un relato que pareciera pensar un enunciatario militante de manera excluyente y desde el lugar de “compañeros” se establece este recuerdo.

Estos son años, entonces, en los que el cine documental muestra de qué manera los militantes, reconstruyen su propia historia. En los dos documentales citados aquí – a la manera de ejemplo- los militantes de Montoneros y del PRT/ERP llevan adelante el relato de su propia experiencia. La autobiografía resulta el género predominante y los éxitos y los fracasos del pasado son recordados en un sinfín de pequeñas historias y grandes hazañas. Aparece el dolor de las pérdidas, pero también la reivindicación de la “misión cumplida”. La lucha política y armada se presenta como inevitable.

III.3.3. Tercer período: 2003-2014

El inicio de este tercer período coincide con la elección de Néstor Kirchner como presidente de la Nación candidato de la alianza Frente para la Victoria, siendo su Vicepresidente Daniel Scioli. La fórmula gobernó hasta el fin de su período, el 10 de diciembre de 2007.

En las nuevas elecciones triunfó el Frente para la Victoria y asumió la abogada Cristina Fernández de Kirchner como presidente y el ingeniero radical Julio Cobos como Vicepresidente. El mandato se extendió durante todo el período para el que fueron elegidos, hasta el 10 de diciembre de 2007, a pesar de las serias desavenencias entre ambos. Ese año, Cristina Fernández fue reelegida, acompañándola en esta nueva fórmula, el economista Amado Boudou.

Desde 2003 y hasta 2014, se produjeron muchos cambios en relación al relato de la historia reciente. Se reabrieron los juicios a los militares en diversos lugares del país y se impulsó una política sobre los derechos humanos muy diferente de la que se venía ejecutando hasta el momento.

Los términos políticos el pasado reciente fue concebido como el eje discursivo de carácter estatal y gubernamental. Tanto el kirchnerismo concebido como partido, como el Estado, en su dimensión institucional, desarrollaron un vínculo particular con este espacio social e histórico. La historia argentina pasada, su recuerdo, su rememoración se volvió un tópico recurrente y la dimensión de la “memoria histórica” cobró fuerza activa y performó varias decisiones. Las agrupaciones políticas de izquierda se abrieron paso en esta explosión de recuerdos, monumentos, homenajes y centros para pensar y recordar.

Se creó la Secretaría de Derechos Humanos, dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Se reiniciaron los juicios contra los responsables militares. Una serie de acciones fueron determinantes y generaron un hiato importante en relación al contexto en el cual se inscribe el cine documental sobre la dictadura en este tercer período. La imagen y el testimonio como ejercicio discursivo “reparador” parecen ahora pasar a un segundo plano. Lejos de una posición contrahegemónica o marginal, la palabra de los ex militantes se vuelve hegemónica y central. Bajo el lema “La memoria es política de estado” - toda política, acción u acto que se vinculara con la búsqueda de la verdad y la justicia acerca de los hechos ocurridos durante la dictadura, pasaron a ocupar un lugar prioritario en las acciones oficiales del primer y segundo gobierno kirchnerista.

Otra expresión: “Un pueblo con memoria, es democracia para siempre” ocupa un lugar central en la pestaña “memoria, verdad y justicia” en el sitio web de la Secretaría de Derechos Humanos,⁶⁵ donde también se lee: “En el año 2003 el Estado democrático, por primera vez, asumió un profundo compromiso para terminar con esa impunidad”. A partir de la asunción a la presidencia de Néstor Kirchner se produjeron varias acciones en tal sentido. “El primer 24 de marzo en que ocupó la presidencia, hizo

⁶⁵Disponible en : <http://www.jus.gob.ar/derechoshumanos/memoria-verdad-justicia.aspx>
(Actualizado el 10 de octubre de 2016).

que se descolgaran del Colegio Militar los cuadros de los represores Jorge Rafael Videla y Reynaldo Benito Bignone. Lo que se configuró como un acto de gran contenido simbólico, que marcó el comienzo de otra época en cuanto a la posición del Estado frente a los hechos de la última dictadura cívico-militar”. Esta descripción está tomada del mismo portal de internet.

La lista es extensa e incluye la declaración de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final por parte del Congreso de la Nación y la proclamación por parte de la Corte Suprema de Justicia de la Nación de la inconstitucionalidad de esas leyes, dando paso así a la reapertura de las causas judiciales en 2005.

Se generaron actividades de carácter conmemorativo instaurándose nuevos monumentos y espacios denominados “Espacios de memoria”. La Escuela de Mecánica de la Armada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de La Perla en Córdoba, lugares que fueron centros clandestinos de detención, torturas y exterminio (CDDTyE) pasaron a ser utilizados como lugares de memoria y promoción de los derechos humanos.

Se inauguraron treinta y cuatro Espacios de Memoria. Lugares que habían sido centros clandestinos de detención, fueron transformados en espacios de formación y promoción de los derechos humanos mediante la realización de actividades culturales, educativas y artísticas. Por otra parte, un total de 70 lugares que habían sido escenarios de enfrentamientos, detenciones o represiones, fueron señalizados por el gobierno nacional a lo largo de todo el país.

En los años posteriores y -ya durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner-, se tomaron otras medidas tales como la sanción de la ley que derogó el Código de Justicia Militar y reformó los Códigos Penal y Procesal Penal de la Nación, aprobó el "Procedimiento Penal Militar para Tiempo de Guerra y Otros Conflictos Armados", las "Instrucciones a la Población Civil para Tiempo de Guerra y Otros Conflictos Armados", el "Código de Disciplina de las Fuerzas Armadas" y creó el "Servicio de Justicia Conjunto de las Fuerzas Armadas". A partir de esta nueva ley los

miembros de las Fuerzas Armadas deberán someterse a la Justicia Ordinaria Federal ante cualquier delito que comentan y que esté contemplado en el Código Penal, y además se previó que pueda apelarse cualquier sanción disciplinaria ante este mismo fuero.⁶⁶

El resultado más relevante de esta política de derechos humanos, se materializó en el avance del juzgamiento a los represores en todo el país. Estos procesos se llevaron adelante en los tribunales locales naturales, y no ante tribunales *ad hoc* como en otros lugares del mundo. Ya suman 622 militares condenados, 889 procesados y 119 casos sobre identidades restituidas han sido resueltos.⁶⁷

⁶⁶ En 2008 se sancionaron cinco leyes de reforma del Código Procesal Penal de la Nación, se creó el fondo de recompensa para prófugos y se modificó el régimen de subrogancias para la conformación de los Tribunales Orales Federales. Las modificaciones versaron sobre la posibilidad de elevar a juicio las causas que tengan pendientes recursos de apelación; la creación de la Cámara Nacional de Casación en lo Criminal y Correccional de la Capital Federal; la integración de los Tribunales Orales en lo Criminal Federal con jueces subrogantes que hayan sido designados de acuerdo al procedimiento previsto en la Constitución Nacional cuando exista impedimento para su integración por licencia, suspensión, recusación, excusación o vacancia de sus miembros. Con esta reforma también se agilizaron los procedimientos recursivos de apelación y casación, previendo audiencias orales y su grabación. Por último se creó la Unidad Especial para la Búsqueda de Personas Ordenada por la Justicia que funciona en la órbita del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y se creó un fondo de recompensas, destinado a abonar una compensación dineraria a aquellas personas que brinden información determinante, para la detención de personas buscadas por la justicia, en causas penales en las que se investiguen delitos de lesa humanidad. Otra modificación trascendental del Código Procesal Penal de la Nación se produjo en el año 2009, con la incorporación del art. 218 bis, que permite la obtención de muestras de ADN tanto del imputado como de otra persona por medios alternativos. En el año 2013, se sumó la recompensa para quienes aporten datos relevantes a efectos de localizar a los jóvenes apropiados durante la última dictadura militar.

⁶⁷ Al cierre de la escritura de esta Tesis, el 25 de agosto de 2016, se conoció el fallo del Tribunal Oral en lo Federal Nro. 1 de Córdoba, donde se tramitaba el juicio contra 52 acusados por delitos de lesa humanidad cometidos desde 1974 hasta 1983. La causa tenía 52 imputados, 10 de los cuales murieron antes de concluir el juicio. La sentencia condenó a prisión perpetua a 28 acusados, además, hubo cinco absoluciones y el resto de los 43 imputados recibió condenas de hasta 21 años de prisión. En La Megacausa conocida con el nombre de “La Perla” y “Menéndez III” se investigaron los delitos de lesa humanidad de las que fueron víctimas 706 personas, de ellas 365 asesinadas y desaparecidas: 46 asesinadas, hasta el momento sólo 8 pudieron ser identificadas por el Equipo Argentino de Antropología Forense y sus restos entregados a sus familias; 311 permanecen aún desaparecidas. Entre los condenados a cadena perpetua se encontraron los represores más importantes. Luciano Benjamín Menéndez, ya lleva 12 veredictos de prisión perpetua, se lo encontró culpable de 52 homicidios, 260 secuestros y 656 casos de tortura. Fuente: Diario La Voz del interior, 25 de agosto de 2016 (Disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/politica/condenas-prision-perpetua-en-la-megacausa-la-perla> (Actualizado 10 de octubre de 2016))

En esta efervescencia de la memoria y de la reivindicación de los derechos humanos, se produjo un hecho que generó mucho conflicto.

En este mismo marco, en 2006 se produjo una modificación en la redacción del prólogo del informe de CONADEP: *Nunca Más*.

El prólogo de la edición original corresponde a Ernesto Sábato, presidente de la Comisión. Aquel prólogo comenzaba así: "Durante la década del 70, la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda".

En la nueva edición de 2006 - aparecida en ocasión del 30º aniversario del Golpe de Estado de 1976- la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, agrega un párrafo previo al prólogo de Ernesto Sábato. El texto que incorpora la Secretaría de Derechos Humanos dice:

"Es preciso dejar claramente establecido, porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes, que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de particulares frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y del Estado, que son irrenunciables".

El hecho generó controversia y se escucharon voces en contra y a favor. La relectura del *Nunca Más* se instauró como espacio de debate y confrontación entre dos modelos de memoria, dos estilos de recuerdos. Intervenir en el sentido del presente provoca una reelaboración de ese presente y una readecuación de políticas y acciones, es una memoria que busca intervenir en una lucha abierta por los sentidos del pasado. La memoria se vuelve arena de lucha del pasado como objeto. ¿Qué tipo de pasado representa la memoria?, ¿Para quiénes?

Hugo Vezzetti escribe entonces *Sobre la violencia revolucionaria* y plantea nuevamente la manera en la que la memoria se construye socialmente. Allí establece una distinción entre una memoria "literal", como un "hecho intransitivo" que somete *el*

presente al pasado; y una memoria “ejemplar” que permite extraer enseñanzas y puede ser un principio de acción en la medida en que usa el pasado en función del presente (2009: 25).

“La asociación entre memoria y demanda de justicia pasó a ocupar un lugar central en las luchas políticas y simbólicas a partir de 1983, frente al intento del régimen de decretar una autoamnistía, la rememoración de los crímenes y de las víctimas se constituía en un motivo poderoso y suficiente que unificaba el sentido de la conmemoración del 24 de marzo. Establecido un gobierno democrático, los primeros actos estuvieron ese carácter unitario y focalizado sobre la condena de la dictadura” (2009:45).

El autor desarrolla las cuestiones que empiezan a aparecer en torno a la violencia revolucionaria y la manera en la que en este tercer período de recuerdos y rememoraciones incorpora otros elementos. Hacia el fin de la Dictadura, la memoria de los crímenes quedaba incorporada a un régimen de verdad focalizado en el terrorismo de Estado. También se implantaban ciertas omisiones y algunos olvidos relativos.

Dice Vezzetti:

“Por una parte, las responsabilidades de la sociedad civil; por otra, la acción de las organizaciones de la insurgencia armada y las condiciones de un escenario agudizado por un conflicto que muchos asimilaban a la guerra (...) Inevitablemente, al abrir la cuestión de las acciones y las luchas del contingente revolucionario ha surgido el debate acerca de las responsabilidades de la guerrilla, sobre todo en torno a dos problemas. El primero se refiere al papel cumplido por las operaciones guerrilleras en el período que va de 1973 a 1976, ante un gobierno civil elegido. Sobre este punto no faltaban huellas: registros, testimonios, pruebas judiciales, autocríticas y relatos diversos desde 1983. El segundo tópico, que ha irrumpido más recientemente (y sobre la cual ha sido mucho más débil la base testimonial) se refiere al reconocimiento de otras víctimas, producidas por la acción de las organizaciones guerrilleras. Hubo entonces otros crímenes y otras víctimas. Algo retorna y busca ser reconocido: por un lado, lo eludido en las evocaciones autocomplacientes de la militancia en clave juvenilista, que contornan y suprimen el núcleo duro de las prácticas de la violencia guerrillera; luego eso mismo retorna e irrumpe como reconocimiento nuevo de los crímenes de la primera guerrilla guevarista” (2009: 50).

Como se verá, el planteo del autor resulta inquietante al referir a los diferentes espacios de discusión y de valoración del pasado, la memoria, la necesidad de recordar, de olvidar y por qué no, de perdonar.

La sentencia: “Ni olvido, ni perdón”, parece revisarse a partir de las reflexiones de este autor. De hecho, pone en relieve, algunos aspectos del comportamiento de la memoria en relación al pasado reciente en Argentina y trae al debate, por un lado, cierta amnesia social que se entiende como un olvido enfermo y maldito, y en el otro extremo, una memoria habitada por fantasmas y fantasías del pasado. Es decir, dos males: el déficit y el abuso. En el medio, la irrupción evidente de huellas testimoniales y registros reales, de cuerpos aparecidos en la playa, en las fosas.

“En la experiencia argentina, el pasado reciente irrumpe por la vía de los crímenes y los muertos, en particular los desaparecidos, muertos sin sepultura, que se han convertido en un símbolo doloroso del carácter a la vez trágico e impreciso de la acción sobre el pasado. Desde el lugar de las víctimas y la demanda de justicia, a partir del movimiento social de resistencia a la impunidad y de algunas acciones del Estado, se ha edificado una causa de la memoria, un baluarte tanto más defendido y preservado cuanto que sostienen filiaciones y rituales de los que depende una identidad amenazada, familiar (madres, abuelas, hijos) o política (ex militantes)” (Vezzetti, 2009: 53).

El autor deja ver que los nuevos interrogantes han mutado desde las primeras representaciones del pasado reciente, centradas casi exclusivamente al terrorismo de Estado y los derechos de las víctimas, hasta hoy, cuando bajo otras condiciones y saberes, se comienza a dar cuenta de una experiencia de la militancia, de la lucha armada, y aparecen, lentamente, la lectura desde un juicio histórico sobre las condiciones y las consecuencias de una voluntad dispuesta a matar o morir por la revolución. Las experiencias de la guerrilla armada empiezan a ser objeto de una serie de interrogantes.

Uno de los ejes sobre el que se asienta la construcción de este pasado reciente es sobre el peso de los 30 mil desaparecidos. La cifra ha sido sostenida y desmentida de acuerdo a cómo se situaran las posiciones políticas en relación con el tema.⁶⁸ La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en el informe sobre la visita

⁶⁸ Un interesante trabajo acerca de la categoría de “víctimas” tanto de la representación estatal como de la categoría de víctima de los grupos parapoliciales o guerrilleros ha sido desarrollada por Virginia Vecchioli en “Las víctimas del terrorismo de estado y la gestión del pasado reciente en la Argentina” en Revista del CIEC, Número 90, marzo 2013. <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/papelesCEIC/article/viewFile/12393/11315> (Actualizado junio de 2016).

realizada a la Argentina en 1979 decía que no era posible determinar en número de desaparecidos. Una cifra mencionada en ese momento era de 5818 casos que correspondían a los denunciados ante la APDH y otros organismos. Dichas denuncias se habían realizado entre el 7 de enero de 1975 y el 30 de mayo de 1979. En 1984 el informe de CONADEP refiere a una cifra de 8.960. Por otra parte, el Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado, inaugurado en 2007 en el Parque de la Memoria, frente al Río de la Plata en la ciudad Autónoma de Buenos Aires, incluye muertos en enfrentamientos y abarca un período anterior, desde 1969), registra 8.718 nombres.

Para Vezzetti: “A partir de los datos disponibles, transcurridos casi treinta años desde las primeras listas y con todas las posibilidades dadas para la ampliación de las denuncias, no hay bases para seguir manteniendo la cifra de 30 mil desaparecidos. El número más probable oscilaría entre 10.000 y 12.000 casos que son igualmente muchos y no alteran la gravedad de los crímenes producidos por la dictadura militar” (2009: 86).

Por otra parte, Luis Labraña, ex montonero y ex militante de las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) sostiene:

“Los muertos reales, no llegan a 10 mil (...) el hecho de los 30 mil desaparecidos no me lo puede discutir nadie, porque fui la persona que lo puso en Holanda. El número 30 mil se dio porque en los Países Bajos se decide darle una mano a las Madres de Plaza de Mayo. Eve de Bonafini llegó y se había formado una organización que se llama “Solidaridad con las Madres argentinas” para pedir un subsidio. Las madres habían llegado con un documento original de 3800 ó 4800 nombres de desaparecidos y entonces le dijeron que ese número era poco porque para llamar la atención pública tendrían que ser 10 o 15 mil. Y a mí se me ocurre el número de 30 mil”.⁶⁹

Sin dudas empieza a aparecer toda una crítica a la violencia guerrillera y tanto Labraña, como en su momento lo fue Scilingo, aparecían como voces de arrepentidos que podían y querían asumir la responsabilidad ante los hechos del pasado. Comienzan

⁶⁹ Luis Labraña dio este testimonio en diversos programas radiales y televisivos: en “El espejo” (07/11/2013) Disponible en : https://www.youtube.com/watch?list=UUgF9ahMxHViwYu-wF8OD0Dw&v=HZMN_DH8G9E (Actualizado 8 de junio de 2016) y en “Toda la verdad”, de Mauro Viale (21/12/2014) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CrOr51-pCgA> (Actualizado 8 de junio de 2016).

a aparecer lecturas desde el peronismo acusando a la “violenta izquierda marxista, como una deformación elitista, alejada de las mayorías, en fin, ‘ajena’ a la tradición peronista”.

Plantea también que de alguna manera a partir de la década de los 80 se sucedieron dos tipos de relatos: por un lado, el *Nunca Más* que hablaba de víctimas y exhibía aquellas que ofrecían un perfil más inocente: sacerdotes, adolescentes, monjas, embarazadas.

“(…) notorios ex combatientes en el Juicio a las Juntas, frente a los interrogatorios de los defensores, ninguno de los testigos admitió haber sido guerrillero (...) solo en el papel de víctimas. Obviamente, era parte de la estrategia del ministerio público en el proceso de acusación; pero también respondía a una sensibilidad social que se mostraba contraria a la aventura de la lucha armada. El otro relato, desde la década del noventa, ha buscado restituir la dimensión de la militancia y ha puesto de relieve las metas, las virtudes personales, la abnegación y la entrega, o los estilos de vida (el juvenilismo) mucho más que las prácticas y las acciones” (2004: 99).

Pero Vezzetti teme a una interpretación errónea, por lo que aclara una y otra vez: “no hay atenuantes para los crímenes del secuestro, la tortura y el asesinato, pero reconocer los verdaderos objetivos del operativo aporta otra luz sobre lo sucedido. Las estudiantes fueron masacradas por su pertenencia a una organización política combatiente, en una acción represiva ilegal que buscaba dismantelar todos los frentes de lucha de la organización, incluido el de los estudiantes secundarios” (2004: 111)

La última versión de esta discusión fue protagonizada, en enero de 2016, por Darío Lopérfido, director del Teatro Colón y titular de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, en un debate radial con Edi Zunino, jefe de Redacción de la *Revista Noticias*. Lopérfido, en medio de una discusión acerca del presente y del pasado del país, puso en duda la cifra final de fallecidos y desaparecidos durante la última dictadura al sostener que “no hubo 30 mil, se arregló ese número en una mesa cerrada, para obtener subsidios”. Zunino, le retrucó: “Tu discurso es de interés político”⁷⁰

⁷⁰ Ciclo “De Walsh a Lanata”, presentación del libro de Edi Zunino *Cerrar la grieta* en Pinamar. Durante la presentación del libro se produjo una discusión entre el autor del libro y Darío Lopérfido con la

En definitiva, la manera en que se ha ido formando la memoria y que se construyeron estos olvidos ha despertado el interés de muchos. Las dos fuerzas en disputa, constituyen maneras de ver y visitar ese pasado indeseado y rutilante.

Huyssen desarrolla un razonamiento similar y compara ciertos olvidos “necesarios” posteriores a la Segunda Guerra Mundial con algunos otros olvidos “necesarios” posteriores a la dictadura militar. Para considerar lo brutal del nazismo – en bloque- fue necesario olvidar los bombardeos americanos a las ciudades alemanas, así como para condenar con todo el rigor la masacre de la dictadura -en bloque- fue necesario olvidar que los guerrilleros estaban armados y también mataron a civiles inocentes.

Dice Huyssen:

“(…) Era necesario permitir a toda la sociedad argentina, incluyendo tanto a los que no participaban como a los que se beneficiaban de la dictadura, congregarse alrededor de un consenso nacional nuevo: la clara separación entre los que habían perpetrado los crímenes y las víctimas, los culpables y los inocentes. Este nuevo consenso construido a partir del reconocimiento de que generales tales como Videla y Massera no hacían parte solamente del viejo estilo de dictadores latinoamericanos, sino que se habían convertido en parte de la historia infame del siglo XX de masacres administradas.

Es claro que el informe de la comisión⁷¹ ha condenado explícitamente toda violencia armada, tanto la del estado como la de la guerrilla de izquierda. Sin embargo, convirtiendo los 30000 *desaparecidos* en víctimas pasivas, borra la historia política del conflicto junto con las filiaciones políticas individuales. **La figura del desaparecido se transforma en una idéa reçue, un cliché de la memoria social que al final, puede convertirse en la forma de olvidar de la propia memoria**” (2004:6. El destacado es nuestro).

En total sintonía con Vezzetti, Huyssen sostiene que, con el refuerzo del recuerdo de los crímenes de la dictadura, aparecen quienes argumentando a favor de la

moderación del periodista Luis Majul. 24/01/2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6wduPtAnefk> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

⁷¹ Se refiere a *Nunca Más*, el informe de CONADEP.

recuperación de la dimensión política olvidada sobre el destino de los *desaparecidos*. Algunos quieren reconocer la lucha idealista de muchas de las jóvenes víctimas por un mundo justo, enfatizando el carácter activo más que la condición pasiva de víctima, sin justificar el terrorismo de la guerrilla urbana armada. “Otros, sin embargo, van más allá. Quieren recuperar una política de la memoria con relación a la identidad política de los militantes y lo hacen bajo la figura de la impunidad” (Huysen: 2004: 18).

Las discusiones actuales entonces, atraviesan el lugar de la muerte, de quiénes mataron y de por qué mataron. La muerte viene a presidir el lugar de la memoria y el pasado, pero también el lugar del presente y de la política. Porque la política siempre es presente y porque las víctimas no han sido siempre las mismas. Han retornado los otros muertos, las otras formas de entender la posibilidad de la vida y de la muerte. Lo dice Hugo Vezetti en estos términos:

“Estos otros muertos, los producidos por la guerrilla, que estuvieron menos relegados en las revisiones críticas del exilio, han retornado. No alcanza con decir que los crímenes de la dictadura son incomparablemente más graves. En principio se trata de pensar los modos en que esas víctimas han sido evocadas, apropiadas o denegadas en el presente. En la nueva discusión sobre los orígenes de la violencia se trastoca una visión, corriente en la opinión progresistas, que ha descargado completamente las responsabilidades en el sistema de poder que terminó sosteniendo la última dictadura. Además, la discusión toca un núcleo muy sensible de la política y la memoria: la relación con la *muerte*. No se trata de una discusión general sobre la violencia y la política, sino del problema ético y político planteado por una visión instrumental de la muerte, la decisión de matar o morir, aun la justificación de asesinato, como una práctica común, incluso rutinaria. Puede objetarse que es abusivo incluir a toda la militancia revolucionaria de ese debate sobre la muerte. Es sabido que no toda fue combatiente y armada (...) Sin embargo en el programa de la revolución, tarde o temprano, llegará el momento de la guerra; en ese sentido, los partidos armados resumían y anticipaban ese núcleo duro, ese límite de la acción, el objetivo último de dar la muerte o de ofrendar la propia vida” (2009:99).

La pregunta es por qué este planteo no se dio en el mismo momento en que se discutió acerca de la dictadura, es decir en 1984 en un marco en el que la promesa de la democratización resultaba una panacea. Sencillamente, porque no era posible. Era necesario en ese momento dejar en claro, que el Estado había abusado de su poder y

había cometido delitos irreparables. Muertes, torturas, apropiación de niños, vejámenes y atrocidades. Debía quedar en claro que el abuso del Estado había causado el dolor más importante y el mayor número de muertos. La violencia de los grupos armados no podía ser enunciada, ni condenada, porque podría haber funcionado como justificativo para la violencia del Estado.

Sergio Bufano, describe cómo en “el Juicio a las Juntas, frente a los interrogatorios de los defensores, ninguno de los testigos admitió haber sido guerrillero: notorios ex combatientes se presentaban sólo en el papel de víctimas. Obviamente, era parte de la estrategia del ministerio público en el proceso de acusación; pero también respondía a una sensibilidad social que se mostraba contraria a la aventura de la lucha armada” (2009: 88).

En el segundo momento, desde la década del noventa, se buscó restituir la dimensión de la militancia y las metas, la abnegación y la entrega, o los estilos de vida mucho más que las prácticas y las acciones. Las memorias y los recuerdos sobre los '70 que ocupan los relatos de los '90 se presentan idealizados, como si se tratara de aventuras juveniles. Los testimonios suelen aparecer sin acotar responsabilidad política. La militancia es mostrada, y recordada con nostalgia y vinculada a los afectos, a las amistades, muy pocas veces se habla de la muerte, de las bombas, de los “errores”.

Sin embargo, una nueva manera de recordar comienza a aparecer.

“Algo está cambiando en ese régimen de memoria cuando los muertos reaparecen en testimonios que van a contrapelo del humor reconciliado de la epopeya subjetiva. (...) Creo que asistimos a un cambio en el *régimen de memoria* de la experiencia de los setenta. Y en la nueva formación se hace más difícil mantener una evocación que apele a la figura de la juventud y a los tópicos del idealismo de los fines. En la declinación de la leyenda de los adolescentes que murieron por el boleto estudiantil se advierte algo similar a la polémica desatada por la intervención de Oscar del Barco sobre los asesinatos cometidos por la primera guerrilla guevarista: se termina cierta edad de la inocencia y emergen, de diversas maneras, del lado de las prácticas revolucionarias, las cuestiones de la responsabilidad, la relación con el terror y con la muerte, la imposibilidad de separar los medios de los fines” (Vezzetti, 2009: 114).

Evidentemente, el debate sale a la luz ahora, que no se corre el riesgo de que una “memoria completa” reivindique el terrorismo de Estado. En este marco se producen una serie de acontecimientos importantes que transcurren en lo que aquí se ha dado en llamar Tercer Período: por un lado, el testimonio del ex militante montonero Héctor Jouvét y, por otra parte, la aparición de publicaciones que registran las víctimas de los grupos armados.

En relación a este testimonio, es pertinente indicar que en los meses de octubre y noviembre de 2004, la revista *La intemperie*, publicó extractos de una entrevista realizada a Héctor Jouvét para el documental *La guerrilla que no fue*, realizado por el Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. A partir de esta publicación, el filósofo Oscar del Barco envió una carta a la redacción de la revista, que también fue publicada y desató un sinnúmero de respuestas y controversias.

El eje de la carta, básicamente se situó en la asunción de la responsabilidad por la violencia ejercida. Con el argumento central de que tanto militares como militantes de partidos y agrupaciones políticas de izquierda armados, mataron, torturaron y asesinaron, incumpliendo un principio básico de la civilización cristiana, de “no matarás”.

El libro *No matar. Sobre la responsabilidad* compilado por Pablo Belzagui reproduce en casi 500 páginas la entrevista referida y alrededor de treinta y cinco cartas y artículos publicados a partir de la carta de Del Barco en las revistas: *Conjetural*, *Confines*, *Lucha Armada*, *Acontecimiento* y *el Ojo Mocho* y el sitio web el Interpretador, entre otros.

En la entrevista, Héctor Jouvét relata diferentes momentos:

(...) “justo ese día se hace el juicio a Pupi (Adolfo Rotbar), un juicio en el que yo no participé. Cuando llegamos, Masetti, que era el jefe, nos comunica que lo iban a fusilar. Yo le pregunto por qué, y me dice cosas como que el Pupi no andaba, que en cualquier momento nos iba a traicionar, que andaba haciendo ruido con la olla, que andaba desquiciado. Yo pienso que estaba muy mal, que se había quebrado, pero no vi que representara un peligro. Me dice: “bueno,

entonces vas a ser vos el que le dé un tiro en la frente”. Yo les digo que no le voy a dar un tiro en la frente a nadie” (Jouvé en Belzagui, 2007: 14)

En otro momento describe:

(...) “y en ese campamento uno de los muchachos bancarios que no sé cómo podía andar en la montaña, no tenía ninguna habilidad, creo que nunca había salido de la oficina, después se quebró... creo que a todos les hizo mal ese quebrarse.(...) Se hace el juicio contra él, el muchacho bancario (Bernardo Groswald). Ese juicio termina en un fusilamiento. Estuvimos todos cuando se lo fusiló. Realmente me pareció una cosa increíble. Yo creo que fue un crimen, porque estaba destruido, era como un paciente psiquiátrico. Creo que de algún modo somos todos responsables, porque todos estábamos en eso, en hacer la revolución” (Jouvé en Belzagui, 2007: 17).

A partir de este relato, Oscar Del Barco escribe una carta a la revista *La Intemperie*. Allí es contundente y claro: ⁷²

“El principio que funda toda comunidad es el no matarás. No matarás al hombre porque todo hombre es sagrado y cada hombre es todos los hombres. La maldad, como dice Levinas, consiste en excluirse de las consecuencias de los

⁷² La carta completa dice: “Al leer la entrevista con Héctor Jouvé (...) sentí algo que me conmovió, como si no hubiera transcurrido el tiempo, haciéndome tomar conciencia (muy tarde, es cierto) de la gravedad trágica de lo ocurrido durante la breve experiencia del movimiento que se autodenominó “ejército guerrillero del pueblo”. Al leer cómo Jouvé relata sucinta y claramente el asesinato de Adolfo Rotbat y de Bernardo Groswald, tuve la sensación de que habían matado a mi hijo y que quien lloraba preguntado por qué, cómo y dónde lo habían matado, era yo mismo. En ese momento me di cuenta clara de que yo, por haber apoyado las actividades de ese grupo, era tan responsable (...) El principio que funda toda comunidad es el no matarás. No matarás al hombre porque todo hombre es sagrado y cada hombre es todos los hombres. La maldad, como dice Levinas, consiste en excluirse de las consecuencias de los razonamientos, el decir una cosa y hacer la otra, el apoyar la muerte de los hijos de los otros y levantar el no matarás cuando se trata de nuestros propios hijos. En este sentido podría reconsiderarse la llamada teoría de los “dos demonios” si por “demonio” entendemos al que mata al que tortura, al que hace sufrir intencionalmente. Si no existen “buenos” que sí pueden asesinar y “malos” que no pueden asesinar, ¿en qué se funda el presunto “derecho” a matar? ¿Qué diferencia hay entre Santucho, Firmenich, Quieto y Galimberti, por una parte y Menéndez, Videla o Massera, ¿por la otra? Si uno mata el otro también mata. Esta es la lógica criminal de la violencia. Siempre los asesinos, tanto de un lado como del otro, se declaran justos, buenos y salvadores. Pero si no se debe matar y se mata, el que mata es un asesino, el que participa es un asesino, el que apoya aunque sólo sea con su simpatía, es un asesino. Y mientras no asumamos la responsabilidad de reconocer el crimen sigue vigente. Más aún. Creo que parte del fracaso de los movimientos “revolucionarios” que produjeron cientos de millones de muertos en Rusia, Rumania, Yugoslavia, China, Corea, Cuba, etc. Se debió principalmente al crimen. Los llamados revolucionarios se convirtieron en asesinos seriales, desde Lenin, Trotsky, Stalin y Mao, hasta Fidel Castro y Ernesto Guevara. No sé si es posible construir una nueva sociedad libre lo ahogaron en sangre. Es cierto que el capitalismo, como dijo Marx, desde su nacimiento chorrea sangre por todos los poros. Lo que ahora sabemos es que también al menos ese “comunismo” nació y se hundió chorreando sangre por todos sus poros. Al decir esto no pretendo justificar nada ni decir que todo es lo mismo. El asesinato, lo haga quien lo haga, es siempre lo mismo. Lo que no es lo mismo es la muerte ocasionada por la tortura, el dolor intencional, la sevicia. Estas son formas de maldad suprema e incomparable. Sé, por otra parte, que el principio de no matar, así como el de amar al prójimo, son principios imposibles. Sé que la historia es en gran parte historia de dolor y muerte. Pero también sé que sostener ese principio imposible es lo único posible. Sin él no podría existir la sociedad humana. Asumir lo imposible como posible es sostener lo absoluto de cada hombre, desde el primero al último. Aunque pueda sonar a extemporáneo corresponde hacer un acto de constrictión y pedir perdón”.

razonamientos, el decir una cosa y hacer la otra, el apoyar la muerte de los hijos de los otros y levantar el no matarás cuando se trata de nuestros propios hijos. En este sentido podría reconsiderarse la llamada teoría de los “dos demonios” si por “demonio” entendemos al que mata al que tortura, al que hace sufrir intencionalmente (...). Aunque pueda sonar a extemporáneo corresponde hacer un acto de constricción y pedir perdón”.

Este clima de autocrítica por parte de los sectores militantes, vino aparejado de la visibilización del sector de las familias de los militares ⁷³y civiles muertos por las fuerzas revolucionarias, tales como el atentado en Formosa y los conscriptos muertos en la “Operación Primicia”. La búsqueda de justicia por parte de los familiares de los muertos por Montoneros, FARC y PRT/ERP se hizo cada vez más estridente. Las redes sociales son espacios de enunciación y despliegue de los debates virtuales. La indagación sobre la responsabilidad de la guerrilla y el valor de la vida en los dos casos, empiezan a instalarse en el horizonte discursivo de las tópicas dominantes, generando nuevas disputas y ubicándose en un lugar contrahegemónico.

En este sentido, se destaca la irrupción del libro *Los otros muertos* de Victoria Villarruel, y Carlos Manfroni. Los autores integran el CELTYV (Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas. Argentina). En el libro los autores dan cifras de la cantidad de muertos a manos del terrorismo: 4.300 víctimas, 1.094 muertos en 10 años, (número que comparan con los 843 muertos a manos de la ETA en 45 años en España). Indican además que a lo largo de la década del '70 explotaron en Argentina, un total de 4.380 bombas a manos de grupos terroristas.

Todo el tiempo se suceden hechos de reivindicación histórica y de luchas por una idea de memoria y de historia que refleje el origen de las víctimas y los victimarios. Este es un momento destinado a la revisión de los relatos sobre la historia. El conflicto

⁷³ Es necesario indicar que la asociación FAMUS (Familiares y Amigos de Muertos por la Subversión) se fundó en Argentina y se disolvió en 1991. Este grupo fue el más reconocido y su tarea consistió en organizar misas y publicar cartas en los medios de tirada nacional para pedir justicia por sus familiares muertos. El órgano de difusión se denominaba El tribuno y tuvo una fuerte participación social en la década del '80 en Gayol, Sandra, & Kessler, Gabriel. (2012). Tributo en la Argentina post-dictadura: los "muertos por la subversión". *Sociohistórica*, (29), 157-182, disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062012000100007&lng=es&tlng=es. (Actualizado 10 de octubre de 2016)

se plantea ahora entre dos ideologemas, el de la “historia total” –que incorpore las víctimas ocasionadas por los grupos guerrilleros- por un lado, e ideologemas de “una dictadura cívico-militar” por el otro, a partir del cual se reclama atención en torno a la participación de civiles que colaboraron con el proceso militar, tales como profesionales, sacerdotes, profesores, etc.

El pasado sigue siendo la arena de lucha en la que la verdad histórica busca aparecer.

En toda esta revisión gravitan publicaciones periodísticas y académicas. Los textos y ensayos publicados por Ceferino Reato y Juan Yofre son algunos de ellos. Reato es periodista y escribe varios ensayos y entrevistas sobre el tema⁷⁴. Él se autodenomina “periodista histórico”. En esa misma línea, Alejandra Vignollés escribe *Doble condena. La verdadera historia de Roberto Quieto*.⁷⁵

Otro trabajo que se suma a esta “otra” mirada acerca de los violentos 70, es la de Héctor Ricardo Leis, ex-militante montonero y doctor en Historia, vive en Brasil y publicó *Un testimonio de los años 70. Terrorimos, política y verdad en la Argentina* (2013) con prólogo de Graciela Fernández Meijide y Beatriz Sarlo. Da cuenta de manera histórica y testimonial de una serie de aspectos en la misma línea. Dice Leis:

“Los museos “de la memoria” construidos en el gobierno de los Kirchner registran solamente a las víctimas de un lado, pero no del otro, y ocultan así el hecho de la beligerancia compartida. Y para intentar una mejor construcción del supuesto crimen contra la humanidad de los militares, sus víctimas son

⁷⁴ Ceferino Reato ha publicado ya varios libros en el marco del género periodismo de investigación histórica, tales como: *Operación Traviata* (2008), *Operación Primicia* (2010), *Disposición Final* (2012) y *¡Viva la Sangre!* (2013).

⁷⁵ Alejandra Vignollés relata vida y caída de Roberto Quieto, el líder de FAR y Montoneros. Discute la versión que lo señaló como un traidor, Vignollés describe a Quieto como "un animal político cuyo secuestro fue aprovechado por Firmenich". La periodista dice en una entrevista que existe "un canon de autores legítimos para escribir sobre los 70", Publicada en <http://www.lapoliticaonline.com/nota/53544/#galleryzoomv59825v17> . (Actualizado 4 de septiembre de 2016).

transformadas en inocentes sin ningún tipo de identificación o vínculo con las organizaciones guerrilleras. En algunos casos este vínculo pudo no existir, pero cuando existe, en nombre de los derechos humanos el gobierno está suprimiendo la identidad revolucionaria de los "compañeros". No le hace justicia a la historia, ni al compañero o la compañera, que se recuerde como estudiante o empleado a quien, por ejemplo, enfrentó la muerte con el grado de oficial de los Montoneros" (2013:42).

Y deja en claro toda su crítica a la violencia armada como manera injustificada:

"(...) La legitimidad de la lucha armada se agotó el 25 de mayo de 1973, en el momento en que todos los presos políticos fueron liberados, después de que el general Lanusse le hubiera entregado el mando presidencial a Cámpora, un presidente civil elegido en elecciones limpias, aceptadas por todos los partidos tras casi 20 años de proscripciones. A partir de allí la ilegitimidad de los grupos guerrilleros fue total. Fueron ellos los primeros en llevar el terror a la nueva democracia, un terror que fue respondido enseguida y de la misma forma por la Triple A, que contó con el apoyo del gobierno. Estos terrores generaron el estado de anarquía que justificaría el golpe militar de 1976, una intervención que fue deseada por los Montoneros y otras organizaciones, pues imaginaban que la salida del gobierno constitucional traería al campo revolucionario un mayor número de fuerzas" (2013: 45).

Los costos de no considerar cuáles fueron las verdades son puestos a la luz de las nuevas concesiones y llevó a que muchos de los aspectos del pasado quedaran sepultados y negados. Para el autor los hechos que ocurrieron en el pasado atraviesan un proceso entre la memoria y el olvido y en ocasiones ciertos olvidos se vuelven necesarios a la luz del presente. Aquí Leis ejemplifica con el caso de Alemania y la necesidad de "no recordar" los ataques cometidos por los Aliados contra la comunidad civil. Después de la Segunda Guerra Mundial precisaban construir un consenso nacional sobre los crímenes de guerra del nazismo y concentrar el recuerdo en ese sentido exclusivamente.

"Algo parecido ocurrió en la Argentina, donde los atentados terroristas de la guerrilla realizados entre mayo de 1973 y marzo de 1976 – momento en que el país estaba viviendo bajo un gobierno democrático- tuvieron que ser olvidados con el retorno de la democracia en diciembre de 1983. La nueva memoria tenía que unir a los argentinos contra la dictadura militar pasada y contra las Fuerzas armadas del presente, que aún se sentían con poder para amenazar el futuro. En ese momento no había tiempo ni lugar para otra cosa. Pero el tiempo debería avanzar en dirección a la sustitución de las memorias instrumentales, fruto de las circunstancias, por memorias que gradualmente se aproximen a la verdad. En la

Argentina parece ocurrir lo contrario: a medida que pasa el tiempo las memorias históricas se tornan más instrumentales y menos verdaderas” (Leis, 2013: 92 - 93).

Leis plantea que cuando la instrumentalización de la memoria histórica se vuelve dominante, ya no es posible la vigencia de una dialéctica verdadera o genuina entre memoria y olvido, dando lugar a una división social entre memorias opuestas, de modo que lo que recuerda una parte de la sociedad es olvidado por la otra y viceversa. Y de hecho son causa de múltiples conflictos, de divisiones sociales y polarizaciones, de izquierdas y derechas. Esta actitud pone en riesgo el futuro político de la comunidad.

En el epílogo de su libro, Héctor Leis, sostiene que:

“Las responsabilidades criminales por una guerra interna son individuales y selectivas, pero la responsabilidad moral es siempre colectiva, de la nación como un todo. Aun los que no toman las armas tienen responsabilidades. Cada uno puede pensar lo que quiere en provecho propio, pero es un hecho indudable que la guerrilla tuvo apoyo popular, así como los gobiernos que la combatieron, militares o civiles. La responsabilidad moral por la violencia política en la Argentina es, por lo tanto, de todos los argentinos. Su herencia, también” (2013:99)⁷⁶.

Y termina con un postulado controversial:

“Listar juntas todas las víctimas es la única manera de desarmar a todos los fundamentalistas de la memoria instalados en nuestra sociedad y que se retroalimentan de forma maniquea y resentida. Esa lista común ayudará también sin duda, a la mayoría de los argentinos a recuperar la dimensión de la realidad de aquellos años” (2013:101)⁷⁷.

⁷⁶ En 2014 se estrenó el documental *El Diálogo*, dirigido por Pablo Racioppi y Carolina Azzi presentado durante la 16ª edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Bafici. El film muestra el encuentro entre dos personas que analizan -a partir de un diálogo espontáneo- la década del '70 y el accionar de los grupos armados y del terrorismo de Estado. Por un lado, Graciela Fernández Meijide, cuyo hijo Pablo fue secuestrado en 1976 por la dictadura militar, integró la CONADEP y se convirtió en un emblema de la defensa de los derechos humanos. Por el otro, Héctor Ricardo Leis. La película está dirigida por Carolina Azzi y Pablo Racioppi.

⁷⁷ En enero de 2016, el secretario de Derechos Humanos, Claudio Avruj, integrante el gabinete del presidente Mauricio Macri (Mandato 2015-2019), se reunió con los familiares de víctimas del terrorismo. <http://www.lanacion.com.ar/1862254-el-secretario-de-derechos-humanos-recio-a-familiares-de-victimas-del-terrorismo>

En este mismo sentido, Beatriz Sarlo pone en discusión varios ejes vinculados con las formas de recordar y las voces protagónicas del recuerdo colectivo. En 14 de septiembre de 2012, la Nación publicó un artículo de su autoría titulado “El mito de la gloriosa juventud en marcha”.⁷⁸ Allí escribe Sarlo:

“Abundan los libros periodísticos y académicos sobre los años setenta. Sin embargo, el uso kirchnerista del pasado transcurre como si no supiéramos lo que hoy sabemos. No se termina de entender una historia o, sencillamente, no se la quiere entender. Para evitar malentendidos: no hubo "dos demonios". Pero la inexistencia de esa tramposa simetría no obliga a pasar por alto lo que sucedió en la Argentina en los años setenta, con ese estreno espectacular que fue el secuestro y ajusticiamiento de Aramburu, acto fundador de los Montoneros. En diciembre de 1970, un semanario titulaba: "El terrorismo fue el personaje del año". La política militarizada del peronismo revolucionario organizaba su serie: asesinato, enfrentamiento, autodefensa, inmolación y ofrenda”.

Sarlo, luego sentencia con en la misma línea que Leis y Reato:

“La violencia que ejerció Montoneros no se distingue sin más de sus "ideales", tal como los presentaban en los periódicos de la época (en *Cristianismo y Revolución*, por ejemplo). Es difícil sostener que estaban equivocados tácticamente, pero acertaban en sus deseos y utopías. Así todo sería demasiado sencillo y elemental. Equivaldría a pensar que el terrorismo de Estado puede separarse de las ideologías de los jefes militares que lo practicaron como plan sistemático” (2012).

III.3.3.2. Producción cinematográfica y documental en el tercer período

Muchos autores consideran este momento con la denominación de “post-memoria”, es decir, lo que se recuerda a través del recuerdo de otros y que esta memoria se presenta diferente de las anteriores, ya sea porque el relato se construye a partir del recuerdo diferido, por el paso del tiempo y por cierta “tercerización” del recuerdo. Sin embargo, tal como se expuso aquí en el Capítulo II, el concepto es discutido, y autores, como Beatriz Sarlo cuestionan su pertinencia ya que todo recuerdo lleva implícitos también

⁷⁸ Disponible en : <http://www.lanacion.com.ar/1506915-contel-mito-de-la-gloriosa-juventud-en-marcha> (Actualizado mayo de 2016).

los recuerdos de otros. Este aspecto es importante ya que dentro de este tercer período se produjeron las denominadas “películas de los hijos” o de la “segunda generación”. La mirada desde los hijos de los militantes que realizan películas a partir de sus recuerdos, evidencia tanto la puesta en valor del recuerdo público acerca de los padres, como el propio recuerdo individual.

Estos hijos, son sujetos sociales con una doble impronta, la de ser hijos de desaparecidos y a la vez, cineastas. Las producciones desarrolladas en este marco coinciden con un momento de revisión de la memoria y de la historia (tal como se expuso aquí precedentemente) momento en que se consolida el repudio al horror y la barbarie protagonizada por los militares argentinos contra los grupos militantes de izquierda durante los 70, pero al mismo tiempo tiene lugar el testimonio y el “mea culpa” de un sector de las agrupaciones militantes que refieren a sus actos violentos, contra los militares, pero también contra la sociedad civil e incluso contra algunos compañeros que quisieron desertar.

Las películas de los hijos reflexionan sobre todos estos ejes. En el año 2004 irrumpe Albertina Carri con su película *Los Rubios*⁷⁹. La sinopsis oficial reza: “*Los rubios* es un recorrido por diversos estados de la memoria a partir de la ausencia de los padres de la protagonista. Fragmentos, fantasías, relatos y fotos dan forma a una realidad que pertenece al pasado y se proyecta en el presente. Un equipo de filmación a la deriva, una actriz y unos Playmobiles felices construyen el universo fracturado en que la protagonista descubre una y otra vez lo imposible de la memoria”.⁸⁰

⁷⁹ *Los Rubios*. Dirección: Albertina Carri; Asistentes de Dirección: Marcelo Zanelli y Santiago Giralt; Guion: Albertina Carri; Producción: Albertina Carri, Barry Ellsworth, Pablo Wisznia y Paola Pelzmajer; Fotografía y cámara: Catalina Fernández, Carmen Torres y Albertina Carri; Música: Gonzalo Córdoba y Ryuchi Sakamoto; Sonido: Jéssica Suárez; Montaje. Duración: 89 minutos, Estreno: Noviembre 2004.

⁸⁰ Disponible en: <http://www.cinenacional.com/node/3053/casting> (Actualizado 10 de octubre de 2016)

Su directora y autora, lejos de considerar a sus padres como héroes, los ubica en un lugar de víctimas, pero pone en discusión muchas de las premisas conocidas y consolidadas por los relatos de memoria hasta ese momento.

Dice Alan Pauls: ⁸¹

“*Los rubios* es una película que atenta contra las reglas del Buen Recordar, contra la mnemotécnica oficial que doma los intentos de interrogar la experiencia de los años '70 en Argentina. (...) Diría que *Los rubios* es un film laico en medio de un océano de films creyentes, y que ese laicismo de Albertina, terco, ensañado el que suele despertar fastidio. Esa vocación de incredulidad. Albertina no cree en nada, ni en la fidelidad del recuerdo, ni en el testimonio, ni en los documentos, ni en empatar las versiones de la Historia para llegar a una verdad de consenso. Pero que “no cree en nada” significa esto: que puede pensar, pensar incluso en qué significa creer, en qué nubla el dolor o qué ilumina, en qué clase de verdad o de falacia destiñen los sentimientos sobre el pasado que se interroga” (Noriega, 2009: 83).

Por otra parte, el documental *M* (2007) ⁸²de Nicolás Prividera es también un film “de hijos”. La sinopsis oficial dice: “Cerca de cumplir los 36 años, la misma edad que tenía su madre cuando fue secuestrada por la última dictadura militar, Nicolás Prividera inicia una investigación para descubrir lo sucedido con su madre, Marta Sierra. Al no encontrar mayores datos sobre su destino ulterior, empieza a indagar en su pasado militante para develar el porqué de su desaparición”. ⁸³

El mismo director se pone en búsqueda del recuerdo de su madre Marta Sierra y recorre los lugares y los testimonios que la recuerdan y con los que quiere reconstruir la historia.

De alguna manera, los hijos están en un lugar diferente, representan a sus padres, pero también a quienes quieren conocer la historia de sus padres. Son ellos un puente y un nexo entre las dos generaciones y asumen -casi siempre- el lugar del que quiere saber.

⁸¹ Éste y varios artículos referidos a este film, están en el texto de Noriega, Gustavo, (2009) *Estudio crítico sobre los rubios*, Picnic, Buenos Aires.

⁸²*M*. Dirección y guion: Nicolás Prividera; Producción: Nicolás Prividera, Pablo Ratto y Vanessa Ragone; Producción Ejecutiva: Pablo Ratto y Nahuel Machesich; Fotografía Carla Stella; Cámara: Josefina Semilla y Nicolás Prividera; Sonido: Demian Lorenzatti; Montaje: Malu Herdt. Duración: 140 minutos. Estreno: Agosto de 2007.

⁸³ Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film132082.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

El grupo de películas escritas y dirigidas por hijos de militantes desaparecidos sobre la historia de sus padres militantes y la dictadura, se completa con *Papá Iván* (2004)⁸⁴ de Inés Roqué e *Historias cotidianas*⁸⁵ de Andrés Habegger.⁸⁶

Dice Gonzalo Aguilar sobre estas películas: “La pregunta de *M*, pero también la de *Los rubios* o de *Papá Iván* de María Inés Roqué, no es dónde pongo la cámara sino cómo se pone el cuerpo ante la cámara. Roqué opta por imprimir su voz; Carri, por desdoblarse y llamar a una actriz; Prividera asume la forma del descenso a los infiernos de la memoria” (2015: 123).

Se hace evidente la dimensión subjetiva, el relato autobiográfico, que opera en torno a modalidades reflexivas y performativas. Se trata de documentales autorreferenciales, subjetivos, en primera persona también llamados: documental de sí.

⁸⁴ *Papá Iván*. Dirección y guion: María Inés Roqué; Producción: Gustavo Montiel Pagés, Ángeles Castro y Hugo Rodríguez. Productor Asociado: David Blaustein; Fotografía: Hugo Rodríguez y Carlos Arango; Música: Pablo Flores Herrera; Sonido: Lena Esquenazi. Montaje Fernando Pardo. Duración: 55 minutos. Estreno: Julio de 2004.

⁸⁵ *Historias Cotidianas*. Dirección: Andrés Habegger; Guion: Lucía Puenzo y Andrés Habegger; Producción: Carlos Varacca y David Blaustein; Producción ejecutiva: Pablo Wisznia; Productor asociado: Silvia Acosta; Fotografía: Mariano Cúneo; Cámara: Mariana Russo; Música: Juan Manuel Degregorio y Marcelo Castagnola; Sonido: Laura Mattarollo y Sebastián Coll; Montaje: Laura Mattarollo. Duración: 80 minutos. Estreno: Marzo 2001.

⁸⁶ La filmografía documental realizada por hijos de desaparecidos cuyo eje temático es su propia vida o la de sus familias, es amplia y se enriquece de manera permanente. Además de las películas aquí descritas, es necesario incluir a *En ausencia* (2003) de Lucía Cedrón, *Veo veo* (2003) y *Nietos. Identidad y memoria* (2004) de Benjamín Ávila; *Encontrando a Víctor* (2005) de Natalia Bruchstein; *La Matanza* (2006) de María Giuffra. Más recientemente, *La Guardería* (2015) de Virginia Croatto. Por otra parte, otras películas también relatan la relación de los hijos de desaparecidos con sus padres y con su experiencia en general, pero a partir del relato de un tercero, que no ha tenido participación en el episodio. de estas historias, son *Victoria*, (2008) de Victoria Donda, de Adrián Jaime e *Hijos, el alma en dos* (2002), de Carmen Guarini.

En el sitio web de Memoria Abierta (<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>) se ubica un rótulo específico denominado “La generación de los hijos” y se indica esta descripción: “A mediados de los 90, los hijos aparecen en la escena cinematográfica con sus propias demandas e interpretaciones sobre lo acontecido a sus padres en los 70, asumiendo el protagonismo y en muchos casos también la dirección, de documentales y ficciones” En ese ítem aparecen cincuenta películas, de género ficcional y documental siendo la más antigua *l'Argentine* (1986) documental-ficción de producción y realización francesa y dirigido por Werner Schroeter, y la más actual en este fichaje es *El día que no nació* (2010) una coproducción de ficción, argentino-alemana dirigida por Florian Micoud Cossen.

De hecho, la irrupción de la primera persona autoral, parte, por momentos de un contexto histórico que deviene problemático y caótico. Al respecto, Pablo Piedras sostiene que el año 2000 es significativo para identificar el desarrollo de esta modalidad, porque surgen dos documentales de corte autobiográfico importantes: *Papá Iván* de María Inés Roqué y *En memoria de los pájaros*⁸⁷ de Gabriela Golder. Las dos películas abordan la memoria sobre el terrorismo de Estado y la militancia de los setenta y lo hacen desde el lugar de la primera persona.

Esta poética realista es heredera del *Direct Cinema* norteamericano y del *Cinéma Verité* francés donde Jean Rouch y Edgar Morin ya en 1961 realizan *Chonique d'un été* en la que a partir de entrevistas y de participaciones claramente personales, llevan adelante una propuesta muy asociada a la antropología y a la sociología, donde la opinión del que narra es tan importante como la de quienes son registrados, consultados o entrevistados. Michel More en Estados Unidos, Pino Solanas y Jorge Lanata en Argentina, han implementado también esta modalidad de interactividad que les ha permitido interpelar, interrogar y provocar.

El investigador argentino Pablo Piedras analizó este fenómeno en profundidad y sostiene que “El nuevo énfasis en los relatos no ficcionales subjetivos trajo consigo la transposición de diferentes subgéneros de la autobiografía literaria al formato audiovisual. Los diarios, cartas, y autorretratos son algunas de las formas que adquieren estas “escrituras íntimas” audiovisuales”⁸⁸ (2014: 69).

En relación a este lugar de enunciación si se consideran las tipologías de documental en primera persona, Piedras identifica tres modalidades a las que denomina: “autobiográfica”, “de experiencia y alteridad” y “epidérmica”. Estas formas remiten a la vinculación del cineasta con el mundo, ya sea que hable *sobre sí* mismo, o hable *con*

⁸⁷ *En memoria de los pájaros*. Dirección: Gabriela Golder; Cámara: Gabriela Golder y Juan Manuel Seoane; Montaje: François Clévy. Posproducción: Yasmina Demoly. Duración: 19 minutos. Estreno: 2000.

⁸⁸ Pablo Piedras cita aquí el trabajo de Giordano, Alberto, 2006 *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Editorial Beatriz Viterbo.

el/los otros mundos o *hable sobre el/los otros*. En los tres casos, se hace evidente la identidad de quién habla. El enunciatario es nominado y lleva el curso del relato.

Una de las condiciones de producción que hizo posible la presencia autoral de manera prolífera –desde la década del 90 hasta la actualidad-, está relacionada con el abaratamiento de los sistemas de realización y desde el 2000, las líneas de financiamiento estatal para las producciones documentales. Ahora todos “podemos contar nuestra propia historia”. Los movimientos de documentalistas independientes adquirieron representatividad y se abrieron camino ante una lógica de *mainstream* fuertemente ficcional, además. Paralelamente, la televisión fue incorporando miradas particulares, subjetivantes y subjetivadas en géneros no ficcionales como la entrevista televisiva y el documental. Los trabajos de Fabián Polosecky en ATC son un antecedente destacado (*El otro lado* en 1993-1994 y *El visitante* en 1995). Por otra parte, una idea de apropiación del derecho a la palabra, del derecho a la imagen, hizo ver –internacionalmente- que el cine sigue siendo un arma para el trabajo ideológico.

De esta manera el régimen de verdad se plantea con claridad desde la legitimidad de la propia interpretación. El yo que cuenta es a la vez el yo que ha vivido.

En relación a la producción cinematográfica de ficción en este mismo período es necesario indicar que algunas producciones ficcionales que abordaron la temática y que alcanzaron gran notoriedad en el país y en el exterior. *Crónica de una fuga* (2006)⁸⁹ de Israel Adrián Caetano relata un hecho real: la fuga del centro clandestino de detención conocido como la Mansión Seré. La película se inspiró en una novela autobiográfica de Claudio Tamburrini, uno de los detenidos que logró fugarse. Según los registros, se trata del único caso de una fuga registrada. La película obtuvo numerosos premios en distintos festivales nacionales e internacionales.

⁸⁹ *Crónica de una fuga*. Dirección: Adrián Caetano; Asistente de Dirección: Ana Droeven; Guion: Adrián Caetano, Esteban Student y Julián Loyola sobre la novela "Pase libre - La fuga de la Mansión Seré", de Claudio Tamburrini. Producción: Oscar Kramer Hugo Sigman; Fotografía: Julián Apezteguia y Sebastián Alberto Arzeno; Música: Iván Wyszogrod; Sonido: Fernando Soldevila; Montaje: Alberto Ponce. Duración: 106 minutos. Estreno: Abril de 2006.

Por otra parte, *Infancia clandestina* (2012)⁹⁰ de Benjamín Acuña es también un relato autobiográfico. Acuña había contado antes parte de su infancia en el cortometraje *Veo veo* de 2004 y a partir de ese film desarrolla este largometraje en el que cuenta su historia con algunas modificaciones tanto en la trama como en los personajes que intervienen. El protagonista es Juan (el propio Benjamín), un niño de 12 años que vive clandestino junto a su familia y tiene otro nombre, Ernesto. Dos nombres, dos vidas. Es una historia de militancias, de clandestinidad y de amores. La película fue candidata argentina a los premios Óscar y también nominada para participar en los Premios Goya.

III.4. Operaciones en contextos históricos

Se expuso en este Capítulo un repaso por la filmografía más importante a nivel nacional –bonaerense fundamentalmente- que abordó el pasado reciente desde el género documental y ficcional – en menor medida- . Sin haber agotado las descripciones posibles en torno a la producción documental cinematográfica completa, es importante considerar que estas películas y estos entornos constituyen el marco específico de la producción que se analizará en el Capítulo siguiente, destinados al abordaje del corpus de la presente investigación y que tiene una ocurrencia temporal enmarcada en lo que aquí se ha considerado el Tercer Período y una ocurrencia espacial determinada por la ciudad de Córdoba y alrededores.

Sin lugar a dudas, numerosas producciones han sido excluidas de esta descripción por razones de espacio fundamentalmente y debido a que el objetivo de este Capítulo ha sido dar cuenta de manera general de una serie de operaciones que vinculan contextos sociales, con materializaciones audiovisuales específicas.

⁹⁰ *Infancia clandestina*. Dirección: Benjamín Ávila; Guion: Benjamín Ávila y Marcelo Müller; Fotografía: Iván Gierasinchuk; Sonido: Fernando Soldevila; Montaje: Gustavo Giani. Duración: 110 minutos. Estreno: Septiembre 2012.

.CAPÍTULO IV.
ANÁLISIS DEL CORPUS

“Ya no hay campos en Alemania ni, al parecer, tampoco en la Unión Soviética
-pero se mantienen en China y tal vez en otros lugares-.
ya no es el mismo combate el que se debe sostener,
pero el combate no ha terminado.
Se produce en otro lugar, en la memoria,
en el juicio que hacemos sobre el pasado,
en las lecciones que sacamos de él”.

(Tzvetan Todorov. *Frente al límite*, [1993] 2009: 261)

IV.1. Introducción

En este Capítulo se presenta el análisis de cada una de las siete películas que integran el corpus: *Los perros* (2004) de Adrián Jaime; *Sr. Presidente*: (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti *Canción de Mariano. Una historia de la UES* (2007), de Sergio Schmucler; *Palabras* (2008) de Ana Mohaded; *La Perla. Ensayo sobre el campo* (2011) de Pablo Baur y Yanina Germán; *Fotos de familia. Historia de los Pujadas* (2012) de Eugenia Izquierdo y *El Copamiento 10/08/74. La Batalla de Villa María* (2014) de Mariana Britos y Mauro Pérez.

Cada uno de estos documentales prioriza un tipo de tratamiento narrativo diferenciado ya sea bajo la predominancia de la palabra testimonial como recurso; o a partir del uso del archivo visual y la recurrencia a la imagen de época; a partir del uso exclusivo de imágenes del lugar donde en el pasado ocurrieron los hechos, ejerciendo

una modalización de tipo “topolítica”; o bien a partir de un uso de imágenes de cadáveres, fosas y muertos, en una de las variantes de la denominada “necropolítica” .

En el Capítulo III se estableció un análisis sobre la vinculación entre las condiciones sociohistóricas y la producción de enunciados y discursos cinematográficos - fundamentalmente documentales- referidos al pasado reciente de la dictadura en Argentina. Se advirtió allí que por momentos los relatos conciben la figura de la víctima de la dictadura como central y el sufrimiento de los militantes se sitúa como tópica recurrente (década del ´80, fundamentalmente). Posteriormente, la actividad política y militante de los guerrilleros se ve reivindicada y emerge otra nominalización, la del héroe o mártir militante, que encabeza un proyecto revolucionario y –en algunos casos- perece por esa causa. La violencia es el medio para procurar un fin noble y su empleo se ve legitimado ante un poder represor e ilegal desde el Estado. Situación evidenciada desde los años ´90 y hasta la actualidad. Luego aparecen las películas de “los hijos”, en las que hijos de militantes -que además son cineastas- empiezan a contar su propia versión de la historia, y llegan a ser mucho más críticos ejerciendo un cuestionamiento legitimado por el lugar filial que ocupan. Explican, recuerdan, preguntan y redistribuyen responsabilidades, aciertos y errores dando cuenta de la violencia como praxis política. Este abordaje se marca con mayor énfasis desde el año 2000 en adelante.

Si bien las matrices de representación van apareciendo progresivamente, no significan la sustitución de unas por otras, sino la convivencia entre los diferentes modelos.

El pasado, entonces, es moldeado por el presente y es posible ver en el corpus de películas cordobesas una operación similar a la desarrollada en el tercer período: 2005 a 2013 en las producciones de origen capitalino. Sin embargo, en esta filmografía conviven los testimonios de los militantes con el de los hijos de los militares secuestrados y muertos por la guerrilla armada. Esta manifestación no se presenta en la filmografía nacional, aunque sí ha salido a la luz a partir de diversas publicaciones

periodísticas y literarias, como así también en el marco de la televisión abierta y de cable.

Se procurará identificar qué tipo de pasado construye y configura cada una de estas producciones y observar cuáles son los paradigmas que se despliegan en las retóricas cinematográficas del recuerdo.

IV.2. Producción documental cordobesa sobre el pasado reciente

El universo de películas documentales producidos en Córdoba y por realizadores cordobeses y que tienen como tema la dictadura argentina no está catalogado de manera exhaustiva, sin embargo, es posible reconstruir esa filmografía de alguna manera. A continuación, se menciona un grupo de películas estrenadas desde 1996 y que han sido conocidas por su presentación pública o por su abordaje en estudios académicos de otros colegas que las han considerado corpus de análisis específico. En casi todos los casos, los realizadores son cordobeses.

IV. 2. 1. Realizaciones de carácter profesional

. Documentales

- . *Que veinte años no es poco* (1996). Dirección de Liliana Arraya y Eugenia Monti.
- . *Ese mayo fue primavera* (1999). Dirección de Liliana Arraya, Rubén Lescano y Miguel Pintarelli.
- . *El último confín* (2004). Dirección de Pablo Ratto.
- . *Los perros* (2004). Dirección de Adrián Jaime.
- . *Canción de Mariano. Una historia de la UES*, (2007). Dirección de Sergio Schmucler.
- . *Sr. Presidente* (2007). Dirección de Liliana Arraya y Eugenia Monti.
- . *Palabras* (2008). Dirección de Ana Mohaded.

- . *Paralelo 78* (2008). Realización Damiana Mecca, Enrique Hansen, Pablo Becerra y Lucas Fanchino.
- . *Identidades en contexto* (2008). Silvia Romano.
- . *Cordobazo. El fuego inolvidable* (2009). Dirección de Dante González. Producción de Serbali Producciones.
- . *El Cordobazo* (2009). Dirección de Santiago Sein, Garabato Producciones, para History Channel.
- . *Buen Pastor. Una fuga de mujeres* (2010). Dirección de Matías Herrera Córdoba y Lucía Torres.
- . *La Perla. Ensayo sobre el campo* (2011). Dirección de Pablo Baur y Yanina Germán.
- . *Fotos de familia. Historia de los Pujadas* (2012). Dirección de Eugenia Izquierdo.
- . *La sensibilidad* (2011). Dirección de Germán Scelso.
- . *Cuentas del alma .Confesiones de una guerrillera* (2011). Dirección de Mario Bomheker.
- . *32* (2012). Dirección de Ana Mohaded.
- . *La sombra azul* (2012). Dirección de Sergio Schmucler. Con Julio Hormaeche, Luis Machín. (Ficcional basado en hechos reales).
- . *Ricardo Obregón Cano, la última experiencia de gobierno popular* (2012). Dirección de Guillermo Vázquez (CDA- FFyH - UNC).
- . *Belgranenses. Un homenaje a la esperanza* (2014). Dirección de Luis Ponce.
- . *Testigo* (2014). Dirección de Rodolfo Vila.
- . *M69. El Cordobazo* (2014). Dirección de Ezequiel Comesaña.
- . *Vida y militancia* (2015). Dirección de Luis Imhoff y China Medina.
- . *KM 674. Voltear a Obregón* (2015). Dirección de Jorge Fenoglio.
- . *Qué tendrá que ver* (2015). Dirección de Ana Mohaded.
- . *La casa de los libros perdidos* (2015). Dirección de Diego Julio Ludueña.
- . *Documentos para una historia II* (2016). Dirigido por Silvia Romano.

. **Ciclos televisivos**

. *Crónicas de archivo* (2008). Garabato Producciones para Universidad Nacional de Córdoba y Canal Encuentro. 27 Capítulos de 28 minutos de duración: “Revolución argentina”, “Cordobazo”, “PRT/ERP”, “El Navarrazo”, “La masacre de Trelew”, “Retorno de Perón”, “Lacabanne”, “Montoneros”, “El viborazo”, “Lopez Rega y la Triple A”, “La toma de La Calera”, “Sitrac.Sitram”, “Ezeiza”, “Càmpora al Gobierno, Perón al poder”, “Proceso de Reorganización Nacional (Primera y Segunda Parte)”, “Guerrilla Rural y Operativo Independencia”, “Tosco”, “Sindicalismo Combativo”, “Movimientos estudiantiles” , Atilio López y la UTA”, “Rucci”, “Elpidio Torres, SMATA”, “Participacionistas, Ortodoxos y legalistas”, “Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo”, y “Represión estatal y centros clandestinos de detención”.⁹¹

. *Historia de la represión en Córdoba* (2011). Coproducción Canal 10 (SRT) UNC, Organización HIJOS Familiares de Desaparecidos Políticos de Córdoba y el Archivo Provincial de la Memoria. Emitido por Canal 10 de Córdoba. Se trata de un ciclo de 5 programas documentales de 28 minutos de duración. Los capítulos que integran la serie son: “El Estado terrorista en Córdoba”, “El Comando Libertadores de América”, “La Policía de la Provincia de Córdoba”, “Terrorismo de Estado en el interior provincial” y “Construyendo nuestra identidad”.⁹²

. *El camino de la justicia* (2015). Coproducción Bonaparte Producciones, Canal 10 (SRT) UNC, Organización HIJOS Familiares de Desaparecidos Políticos de Córdoba y el Archivo Provincial de la Memoria. Emitido por Canal Encuentro. Se trata de un ciclo de 5 programas documentales de 27 minutos de duración. Los capítulos que integran la serie son: “Nunca Más”, “Los hijos”, “La condena social”, “Juicios por la verdad”, “Sitios de memoria”.⁹³

. **Publicaciones multimediales**

. *El horror está enterrado en San Vicente* (2003). Realizado por el periódico La Voz del Interior bajo la coordinación periodística de Juan Simo.⁹⁴

. *Libros prohibidos* (2012). Realizado por Revista Alfilo, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.⁹⁵

⁹¹ Disponibles en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=100333 (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

⁹² Disponibles en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=100653 y en <https://www.youtube.com/channel/UCaPhgeYISgIXgak1Byc2RxQ>(Actualizado 10 de septiembre de 2016).

⁹³ Disponible en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=127416 . (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

⁹⁴ Disponible en: <http://archivo.lavoz.com.ar/sanvicente/home.htm>. (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

⁹⁵ Disponible en: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/libros-prohibidos/bibliotecarios-y-terrorismo-de-estado/> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

IV. 2. 2. Realizaciones de carácter académico

. Producciones documentales realizadas como Trabajo Final de Grado en la Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba⁹⁶

. *Teatro por la identidad* (2003). Dirección de Melina Durbán, Ana Clara Segura y Francisco Serrano.

. *Los chicos que delató Rigatuso* (2005). Dirección de Paola Marteau y Roberto Martínez.

. *El mundial de fútbol '78. Fútbol, terror y comunicación* (2006). Dirección de Alejandra Gómez.

. *Raciones ideológicas. El comedor universitario como espacio político* (2013). Dirección de Melina Musso y Florencia D'Agostino.

. Producciones documentales realizadas como Trabajos Finales de Grado de la Licenciatura en Cine y Televisión. Universidad Nacional de Córdoba⁹⁷

. *Tosco, Grito de Piedra* (1998). Dirección de Adrián Jaime.

. *Templos de la Memoria* (2002). Dirección de Sergio Kogan.

. *Zona Gris* (2003). Dirección de Eugenia Izquierdo, Santiago Sein.

⁹⁶ Parte de esta nómina está consignada en Parisi, Mariela (Editora) (2015) *Nuevas miradas en la pantalla*, Ferreyra Editor, Córdoba.

⁹⁷ Estas películas se relevaron a partir del proyecto de investigación "Registros de la realidad, arte, memoria y procesos de creatividad 2012-2013 y 2016-2017 Secyt-UNC" dirigido por Ana Mohaded, el cual analiza una serie de documentales que dan cuenta de los años de la dictadura y que han sido producidos a los fines de constituirse en trabajos finales de grado de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba., en Eduardo Schoenemann y Sergio Daniel Kogan "Formas y Modos de Representación Estética y Política del pasado reciente en narraciones de no ficción. Tesis del Departamento de Cine y TV de la UNC". Disponible en : <http://docplayer.es/15008149-Registros-de-la-realidad-arte-memoria-y-procesos-de-creatividad-secyt-a-2012-2013-cod-05-t012.html> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

- . *Tejiendo Redes* (2003). Dirección de Ana Mohaded.
- . *Restituyéndonos* (2004). Dirección de María José Arana, Noelia Nicolato, Romina Olaviaga.
- . *La Resistencia* (2005). Dirección de Daniela Goldes.
- . **Producciones documentales realizadas como Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Diseño y Producción de Imagen, Universidad Nacional de Villa María**
- . *El verde oscuro* (2008). Ficción. Dirección de Carina Malano y Esteban Lépori.
- . *El Copamiento 10/08/74. La Batalla de Villa María* (2014). Dirección de Mariana Britos y Mauro Pérez.

IV. 2. 3. Realizaciones de carácter institucional

El Archivo Provincial de la Memoria⁹⁸ se presenta como un centro de producción y base de datos importante. El sitio da cuenta de los servicios de biblioteca, visitas guiadas, propuestas didácticas para estudiantes y docentes de escuelas medias y toda la agenda de actividades de los lugares de memoria de la provincia de Córdoba: APM - Archivo Provincia de la Memoria (Ex D2); EP - Espacio para la Memoria. La Perla y CLR- Espacio para la Memoria Campo de La Rivera.

El canal de Vimeo del Archivo de la Memoria⁹⁹ presenta veinticinco videos, en su mayoría cortometrajes y medimetrajes documentales y un número menor de producciones experimentales o simples registros de eventos y actividades. No se consigna la fecha de realización de las producciones sino la de publicación en el canal. El canal existe desde 2011 y de manera periódica han sido subidos los materiales. En casi todos los casos, se trata de producciones desarrolladas por el Archivo Provincial de la Memoria.

⁹⁸Disponible en: <http://www.apm.gov.ar/> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

⁹⁹ Disponible en: vimeo.com/archivodelamemoria (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

Por otra parte, en el canal Youtube del Espacio La Perla¹⁰⁰, hay disponibles en este momento treinta videos, la mayoría de ellos son registros de las visitas de los alumnos de las escuelas medias de la provincia de Córdoba. Se ubica también un ciclo denominado *Memorias de Vida*. Se trata de una serie de cortos biográficos sobre la vida de las personas que han desaparecido en el Centro Clandestino de detención La Perla. El ciclo está integrado por cuatro capítulos:

. *Liliana Sofía Barrios. Memorias de vida* (2014). Dirección de Alejandra Gómez.

. *Cristina Galíndez de Rossi. Memorias de vida*. (2014). Dirección de Alejandra Gómez y Martín Mozé Acosta.

. *Luis Justino Honores. Memorias de vida* (2014). Dirección de Alejandra Gómez y Martín Mozé Acosta.

. *Oscar Andrés Liñeira. Memorias de vida*. (2014). Dirección de Alejandra Gómez y Martín Mozé Acosta.

IV. 3. Testimonios visibles en la web

El auge de los testimonios orales como recurso/modalidad preferida aparece también en soportes comunicaciones y producciones institucionales que se ocupan de mantener encendida la memoria de la dictadura en Argentina.

En Córdoba, el archivo Provincial de la Memoria¹⁰¹ es un ejemplo de trabajo en este sentido. El 22 de marzo de 2006, la legislatura provincial aprobó por unanimidad la Ley 9286, denominada Ley de la Memoria (Decreto Reglamentario 873). Esta ley establece la conformación de la Comisión Provincial de la Memoria, la creación del Archivo Provincial de la Memoria y el funcionamiento de estas instituciones en el ex edificio del Departamento de Informaciones de la Policía de la provincia de Córdoba, conocido como “D2”. Uno de los objetivos del archivo es: “Recopilar, preservar y tornar

¹⁰⁰ Disponible en: [youtube.com/watch?v=1zaTmb-fseM](https://www.youtube.com/watch?v=1zaTmb-fseM) (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

¹⁰¹ Disponible en: <http://apm.gov.ar/apm-historia-oral/> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

públicas las informaciones, testimonios y documentos sobre la represión ilegal y el terrorismo de Estado”. Bajo este encuadramiento, se lleva adelante un plan de recopilación de testimonios orales y entrevistas audiovisuales, cuya duración oscila entre los 60 minutos y las tres horas y están disponibles en formato DVD para la consulta en el lugar. Una síntesis de algunos de estos registros se encuentra en la web con el nombre de los testimoniantes, junto a una ficha técnica con los datos de cada uno de los testimonios.

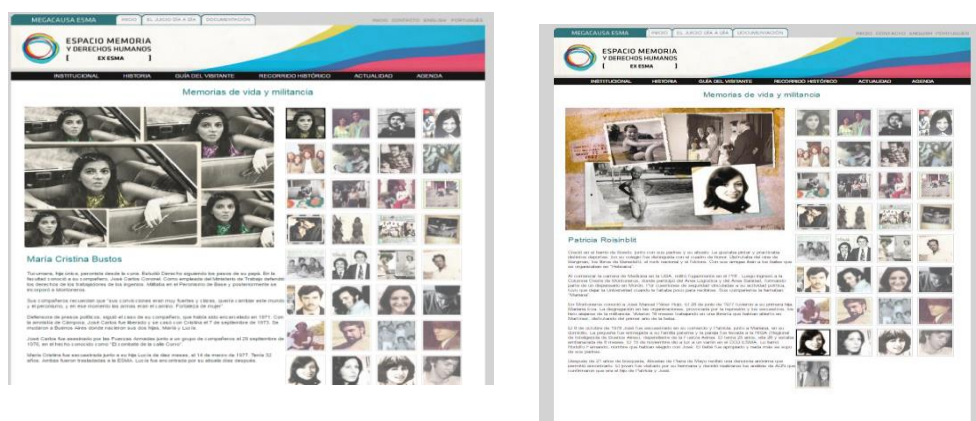
El material está reunido en once colecciones temáticas sobre diferentes hitos y períodos del pasado reciente en Córdoba, tales como “Memorias de los familiares de detenidos y desaparecidos de Córdoba” (12 testimonios); “Memorias de la represión en Córdoba. Memoria del D2” (32 testimonios); “Memorias del movimiento obrero en Córdoba” (12 testimonios y el documental *Memorias combativas*; “Vida cotidiana, cultura juvenil y represión” (7 testimonios); “Paralelo 78” (integrado por la película documental Paralelo 78); “Organizaciones armadas” (4 testimonios); “Familiares e hijos de detenidos desaparecidos” (4 testimonios) ; “Memorias del Exilio” (2 testimonios); “Diversidad sexual y represión en Córdoba en las décadas del 60 y el 70” (2 testimonios); “La resistencia peronista en Córdoba” (2 testimonios).



Otra de las tantas formas que han adquirido los relatos de vidas vinculados a la historia reciente en Argentina, se encuentra en sitio web de Espacio Memoria y Derechos Humanos [Ex ESMA] de Capital Federal, donde se presenta una sección denominada

“Proyecto Relatos de vida y militancia”¹⁰² en la que se cuentan cuarenta y dos historias de militantes que aún continúan desaparecidos.

Tienen el carácter del género “retrato” ya que un collage de fotos privadas y personales comparte la pantalla con un texto sintético que explica quién era, cómo estaba compuesta su familia, su trabajo y su adscripción política y militante, y los datos de su desaparición. Todas las imágenes los muestran con sus familias, siendo jóvenes o incluso niños, la vida política y la militancia aparecen descriptas en el texto escrito, pero ninguna de las imágenes refiere a esa dimensión de la vida de estos sujetos.

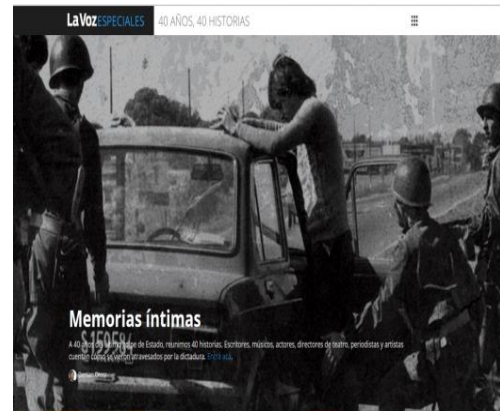


Por último, es posible referir a una producción reciente que parte del dispositivo único del recuerdo en primera persona. El 24 de marzo de 2016, al cumplirse los 40 años del golpe militar, el suplemento Ciudad Equis del periódico La Voz del Interior, publicó un especial que denominó “40 años, 40 historias” en el que reunieron 40 historias de diversas personalidades de la cultura cordobesa. Actores, escritores, docentes, directores de teatro, periodistas, artistas “cuentan cómo se vieron atravesados por la dictadura”. El periodista Demián Orosz coordinó la producción¹⁰³. En todos los

¹⁰² Disponible en: <http://www.espaciomemoria.ar/memoriasvida.php> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

¹⁰³ Disponible en: www.lavoz.com.ar/especiales/40-anos-40-historias?cx_level=flujo_2 (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

testimonios, los sujetos recuerdan uno o varios episodios vividos en el marco de la dictadura, lo hacen en primera persona en un relato como si se tratara de un diario personal o íntimo. De hecho, la producción se denomina por momentos “Historias íntimas”.



Por último, se trae a este pequeño catálogo de espacios biográficos, el proyecto que lleva adelante la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Córdoba, a través del programa “Cobijados por nuestra memoria” dónde se reflejan sintéticamente las historias de vida de estudiantes, docentes y no docentes que se desempeñaban en el ámbito de la Universidad Nacional de Córdoba y que han sido muertos o desaparecidos durante la última dictadura militar. El trabajo refiere más de 400 historias de vida y está basado en el material compilado por el Archivo Provincial de la Memoria y en el libro *Historias Recientes de Córdoba*, Silvia Romano (comp.), Editorial Filosofía y Humanidades – UNC – 2013.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Disponible en: <http://www.unc.edu.ar/extension/vinculacion/observatorio-ddhh/cobijados/cobijados-por-nuestra-memoria> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).



La memoria ocupa un lugar hegemónico. Las historias de vida, la instancia de la primera persona y la permanente presencia de un yo vivencial que recuerda y recupera el pasado para volverlo tema de evocación permanente, se presentan recurrentemente. La memoria del pasado reciente en tanto que corpus fetichizado (Angenot) hace visible el funcionamiento de este aspecto del discurso social.

IV. 4. Justificación del corpus

Ahora bien, de toda la producción descrita aquí, se decidió una conformación de corpus de películas para analizar que pudiera –o al menos intentara– ser representativa de la diversidad de hechos narrados, formas y poéticas asumidas, fuentes consultadas, períodos referidos, lugares registrados, acontecimientos representados, etc.

Las siete películas que se toman para el análisis han sido realizadas y estrenadas en la provincia de Córdoba entre los años 2005 y 2013. En algunos casos, se trata de producciones independientes de carácter profesional y en otros casos de producciones desarrolladas por estudiantes de carreras universitarias de periodismo o producción audiovisual, en cuyo caso, estas películas constituyen el trabajo final para obtener el título de grado. Por otra parte, tienen en común la referencia histórica –en torno a los años de la dictadura en Argentina– pero asumen el relato de manera diferenciada.

El corpus propuesto está compuesto por siete películas documentales: *Los perros* (2004), de Adrián Jaime; *Sr. Presidente*: (2007) de Liliana Araya y Eugenia Monti; *Canción de Mariano. Una historia de la UES* (2007), de Sergio Schmucler; *Palabras* (2008) de Ana Mohaded; *La Perla* (2011) de Pablo Baur, *Fotos de familia. La historia*

de los Pujadas (2012) de Eugenia Izquierdo y *El Copamiento 20/08/74. La batalla de Villa María* (2014) de Mariana Britos y Mauro Pérez.¹⁰⁵

Este corpus intenta representar la diversidad natural del universo fílmico de género documental en ese período y se justifica por estas características:

- Se abordan los vínculos y la historia de la militancia, de las dos agrupaciones guerrilleras más importantes que actuaron en Córdoba: Montoneros, reflejado en *Canción de Mariano* y en *Fotos de familia* por una parte y el Ejército Revolucionario del Pueblo/Partido Revolucionario de los Trabajadores ERP/PRT en *Los Perros* y *El Copamiento 24/08/74*.
- Por otra parte, la mirada de conjunto en torno a las prácticas de las desapariciones y de las detenciones se exponen en *Sr. Presidente*:, *Palabras* y *La Perla*. Como si se tratara de un mismo relato, *La Perla* alude al centro de detención más importante de esa época, *Sr. Presidente*: recorre el camino de los cuerpos que no sobrevivieron y *Palabras* retoma el camino de los cuerpos (de un cuerpo) que sobrevivieron y luego se enfrentaron a los juicios como posibilidad de justicia.
- Tres hechos históricos importantes, ocurridos en Córdoba están reflejados en este material. La acción inaugural de Montoneros, que fue la “Toma de la Calera” aparece cronicada y recordada en *Canción de Mariano*; por otra parte, el golpe más importante del ERP/PRT fue “El Copamiento a la Fábrica Militar de Villa María” y se presenta detallado en profundidad en *El Copamiento 10/08/74*. Por último, “El Cordobazo”, como acontecimiento que trascendió la vida local e impactó en el destino nacional, está abordado en *La Perla*, *Canción de Mariano* y también en *Los Perros*.
- La diversidad poética se expresa en la recurrencia a la evocación testimonial a través de la palabra en la mayoría de ellas, (tal como se advierte en el universo mayor de esta

¹⁰⁵ Algunas de estas películas han sido analizadas precedentemente y los resultados parciales de estas lecturas han sido presentados y discutidos en Jornadas y eventos científicos de la especialidad entre los años 2005 y 2015.

filmografía) *Fotos de familia*, *Canción de Mariano*, *Palabras* y *Los Perros*. Y, por otra parte, la primacía de la fuerza evocadora de las imágenes en *La Perla* y *Sr. Presidente*:

-En relación al financiamiento para su producción, se trata en su mayoría de producciones privadas. Solamente *El Copamiento* contó con el auspicio económico del INCAA. A su vez, esa producción es la única desarrollada en un marco académico universitario.

IV.5. Planteo metodológico para el análisis del corpus

Se emplea un planteo metodológico que permita analizar las películas en tres niveles. En primer lugar, su dimensión textual que implica la descripción de sus componentes visuales y sonoros. Es decir, la estructura en términos generales, las diferentes secuencias que se suceden según el tipo de información que brindan. En algunos films esta diferencia es más clara, y en otros, se dificulta cumplir con este objetivo.

Este aspecto se presenta en dos lugares diferentes de este informe, por una parte, en los Anexos 1 a 7 se desarrolla la transcripción completa de todos los elementos que componen la dimensión textual del corpus analizado. Se trata de un tipo de *decoupage analítico*, (Aumont y Marie, 1990) ya que se describen las secuencias y diálogos de una manera exhaustiva y se procede a una demarcación de secuencias que integran escenas de carácter sintagmático (Metz, 1976). En algunos casos, el planteo analítico reproduce la marcación brindada en el propio film, a la manera de capítulos o episodios. En otros casos se realiza una segmentación propuesta a los fines del presente análisis exclusivamente. Es necesario establecer que la descripción textual está dotada de una exhaustividad arbitraria, es decir, se deconstruye y transcribe básicamente los diálogos y monólogos y algunas referencias visuales consideradas prioritarias. En relación al sonido, se indican variaciones musicales y efectos sonoros especiales que aparecen y resultan relevantes.

Este *decoupage* analítico se plantea en una tabla de cuatro columnas en las que se volcó la siguiente información en cada columna. (Ver cuadro 1)

Secuencia (Número y nombre)	Descripción visual y sonora	Transcripción de diálogos y monólogos	Fotogramas representativos
--------------------------------	--------------------------------	---	-------------------------------

Cuadro 1

Esta deconstrucción completa se presenta en formato digital en el Anexo B de esta Tesis debido a lo extenso de este material. Sin embargo, algunos elementos descriptivos de esta dimensión estructural-textual se consignan también en el presente Capítulo de manera general indicando la estructura textual de cada film. En el plano del análisis de esta dimensión se establecieron descripciones sujetas a la propia estructura de cada film tratando de determinar secuencias (como elementos caracterizados por una unidad de sentido) independientemente de la dimensión cronológica de los hechos narrados (a la manera de una diégesis de ficción). Aunque, en algunos casos, esta cronología repetía la cronología de los hechos referidos de manera tal que se constituía en “calco” referenciado incluso las secuencias se planteaban a sí mismas nominadas de manera específica.

En segundo lugar, se procede a una descripción de la dimensión narrativa, que permite identificar quién o quiénes son los narradores implicados en el relato y al mismo tiempo describir el tipo de enunciador concebido y el tipo de enunciatario prescripto desde el propio relato.

Por último, la dimensión discursiva permite una lectura hermenéutica que pone en relación el universo referenciado con la propuesta discursiva de cada film, en una mirada en la que la historia, la memoria, el pasado reciente y su lectura contemporánea son puestas en relación con la pretensión de identificar recurrencias topológicas e ideologemas prioritarios y en los que -a la vez- el discurso fílmico, configura un ejercicio de visibilidad signifiicante. Este aspecto se presenta articulando la superficie textual con la concepción discursiva. Los diálogos, monólogos e imágenes, devienen huellas en la materialidad textual que permite describir los vínculos con la historia y la memoria de cada uno de estos procesos. Tal como plantea Eliseo Verón (1987), analizando productos, se entienden procesos.

De esta manera, entonces, se intenta desarrollar un análisis exhaustivo pero comparativo a la vez, en el que sea posible definir las formas, los textos y los estilos de cine documental que integran el corpus, identificar las características narrativas y enunciativas de estas películas y por último describirlas a nivel del discurso. (Ver cuadro 2)

Preguntas	Dimensiones	Definición	Indicadores	Interpretación
¿Cómo se organiza el texto documental?	Estructural/ textual	Organización en segmentos, secuencias, escenas, etc.	Carácter e la información. Recursos visuales y sonoros. Montaje, transiciones, etc.	Tipología de documental, caracterización Presencia de elementos definitorios del género
¿Quién/es lleva/n adelante el relato ?	Narrativa	Aspectos estructurales los relatos audiovisuales	Tipo de narrador Lugar de enunciación Focalización Ocularización	Modalidades narrativas del documental
¿Qué posición toma la película en relación al pasado?	Discursiva	Relación con la historia pasada y con el contexto actual.	Huellas Testimonios Imágenes de archivo Música Gráficas Voz en off	Ideologemas predominantes Tropos recurrentes

Cuadro 2

En la articulación de las dimensiones narrativa y discursiva se pone especial énfasis en el desarrollo de los diferentes paradigmas que atraviesan estas producciones. En primer lugar, aquella dimensión que se puede entender como “paradigma biográfico” relatos donde la reflexión en primera persona, operan desde el centro de lo vivido y se proponen como eje articulador del relato, donde la historia de vida –de conocidos y anónimos- se vuelve eje vertebrador del relato y donde el testimonio funciona como forma poética predominante de manera tal que los acontecimientos históricos devienen hechos relatados a partir de la palabra y el testimonio vivido.

El segundo lugar, la poética que prioriza la imagen se presenta como dominante en otras producciones y viene a referenciar aquí un universo de posiciones que son atendibles desde diversos lugares. Las imágenes que se presentan en el corpus analizado pueden ser leídas según las estrategias de comunicación (Schaeffer, 1990) específicas¹⁰⁶ que pudieran desempeñar, es decir, si funcionan en su faceta testimonial, de rememoración, de apelación al recuerdo, como presentación, demostración, etc. Por otra parte, el origen inicial de las imágenes también las diferencia, así como una serie de posiciones complementarias que en tanto que discurso visual refieren de manera activa a los lugares de la “imaginería de la memoria” o de ciertas poéticas del recuerdo que se presentan de manera invariable en la producción documental contemporánea y cordobesa específicamente.

La puesta en juego de las posibilidades e imposibilidades de representación de ciertos hechos se dirime en el plano poético y retórico. Se intenta entonces, dar cuenta de la riqueza discursiva, textual, narrativa y sémica de las imágenes puestas en cuestión,

¹⁰⁶ Este aspecto fue presentado ya en el Capítulo II, pero vale recordar que Jean-Marie Schaeffer indaga en torno a las posibilidades de representación de la fotografía. Su reflexión parte de la consideración de la fotografía como imagen en términos peircianos, es decir como un vínculo sémico de tres posiciones: representamen, objeto e interpretante. A partir de esa relación establece una serie de estatutos que puede atravesar la imagen fotográfica pero que también permiten pensar los despliegues interpretativos de las imágenes en movimiento. (Schaeffer, 1990: 93) El autor establece en total una serie de “ocho estrategias comunicacionales que se legitiman por una combinación específica del signo fotográfico considerado según los tres ejes de la naturaleza del signo, de su objeto y de su interpretante” (ídem: 95). Siendo las otras estrategias, “La descripción”, “El testimonio”, “El recuerdo”, “La rememoración”, “La presentación”, “La mostración”, siendo estas posibilidades establecidas a partir de una dimensión temporal y otra espacial.

de los diálogos posibles y de las polémicas emergentes en este universo audiovisual específico.

Metodológicamente, se han analizado secuencias determinadas desde el punto de vista visual y sonoro. Se incluyen en este apartado algunas imágenes de fotogramas de los films.

IV. 6. Las imágenes. Los testimonios visuales

Es posible establecer una categorización a partir de las **características de producción** de estas imágenes ya que conviven registros provenientes de archivos institucionales - realizados por camarógrafos profesionales- y de archivos familiares, domésticas, íntimas. Por otra parte, se presentan registros realizados en la actualidad para cada documental específicamente. Esto implica técnicas y objetivos diferentes para cada caso. Es posible, entonces discriminar entre:

. Imágenes registradas en el pasado y consideraras material de archivo. Estos materiales presentan una función testimonial importante y por momentos pueden significar tanto en el plano de la rememoración, del recuerdo, como de la mostración. A la manera de un despliegue de *found footage* se reutiliza material producido con otros fines y para otras instancias de enunciación, de carácter público en informativos televisivos o bien registros privados y personales que vieron la luz nuevamente. A su vez, es posible identificar imágenes históricas contextuales, generales, muy difundidas y con mucha circulación, que ya forman parte de cierta iconografía histórica y referencial sobre los hechos políticos y sociales ocurridos en Argentina en las décadas del '60 y del '70. Por lo general se trata de material grabado con equipos profesionales por camarógrafos de los canales televisivos locales o de productoras profesionales proveedoras de los canales de Buenos Aires.

En este grupo de material, se encuentran imágenes que se han vuelto canónicas, es decir que ya han ingresado a la selección de imágenes que conforman el repertorio visual con el cual se tiende a representar la vida política y social de esas décadas operativizando sinécdoques y metonimias.

Y por otro lado, material producido también con un fin de divulgación público, pero que implicó el registro de hechos puntuales, es decir, que en su momento fueron noticias televisivas y hoy son retomados por el documental debido al acontecimiento específico abordado en el relato. También son considerados aquí los materiales audiovisuales que corresponden a registros pasados de hechos privados, filmaciones familiares, domésticas, sin un objetivo de divulgación pública.

Las imágenes protagonizan diversas operaciones de intertextualidad. Un ejercicio de vinculación de un hipertexto con uno anterior (o hipotexto). Se considera esta definición a partir de la lectura que hace Gérard Genette (1989) de la innovadora y productiva noción de intertextualidad de Mijail Bajtin ([1979] 2005) desarrollada ampliamente también por Julia Kristeva. Un texto es retomado por otro en el que adquiere nuevos sentidos. Se rodea de otros materiales que lo resignifican. Una y otra vez, el diálogo permanente asume una incondicional relación con el contexto de reconocimiento articulando materiales de lecturas diferenciadas.

Estas imágenes de archivo, generadas inicialmente con fines informativos tienen aquí, en este contexto, una función diferente. Los archivos visuales, no solo ilustran, sino que se enmarcan en el terreno de lo verdadero y constituyen una estrategia de verosimilitud del relato, al tiempo que refuerzan el carácter genérico del documental y redefinen su posición autoral.

Varias de las películas del corpus presentan imágenes de archivo que llevan impresa la marca de agua del CDA (Centro de Documentación Audiovisual). Son filmaciones o grabaciones realizadas originalmente por los informativos televisivos de Canal 10 y de Canal 12 de la ciudad de Córdoba, y vueltos accesibles a partir de la digitalización realizada por este Centro que depende de la Facultad de Filosofía y de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.¹⁰⁷ Es importante

¹⁰⁷ El CDA funciona desde 1994 y tiene como objetivos recuperar, preservar, documentar y hacer accesible material visual y audiovisual que proviene del noticiero televisivo de Canal 10- SRT-UNC entre 1962 y 1980 y del noticiero informativo de Canal 12 de Córdoba desde 1966 y hasta 2001. Además, contiene la colección de fotografías Novello y otros materiales visuales y audiovisuales de valor histórico. En la página web del Centro y ocupando un lugar en el inicio de la presentación, la etiqueta: “Hacia dónde

considerar que en términos de conservación de patrimonios audiovisuales, la tarea desarrollada por este Centro ha permitido disponer de valiosos archivos visuales y audiovisuales.

Si bien la dictadura militar no realizó registros ni fichaje visual o audiovisual de sus acciones ilegales (como sí lo hicieron los comandos nazis), ciertas imágenes periodísticas de detenciones públicas o procedimientos realizados por la policía o los militares, han sido registrados y es posible encontrarlos en varios documentales.

Actos, marchas, discursos, detenciones, procedimientos, declaraciones. Los periodistas de los medios locales cubrían la información a partir de las imágenes y mediante entrevistas realizadas a los sujetos protagonistas de estas acciones. La iconografía de esas décadas se alimenta del material que registró la televisión.

Las imágenes de archivo que contextualizan la situación política, económica y social del país toman momentos puntuales en los que son visibles los actos, marchas y manifestaciones populares y masivas. No hay espacio para las dudas, el peronismo es un movimiento fuerte, popular, masivo. La mostración de las multitudes reunidas forma parte de la iconografía de la época. Opera aquí un sentido de indicatividad de la popularidad del fenómeno peronista¹⁰⁸.

Por último ciertos lugares-escenarios, promueven la consideración del “espacio” físico como protagonista de la narración y dinamizan el relato acerca del pasado. No hay testimonios, ni relatos del pasado, es la imagen- hoy del lugar que ayer fue centro de las acciones, advirtiéndose ciertas operaciones vinculadas a cierta topolatría, en tanto que valoración específica del espacio o lugar.

van las imágenes” organiza debajo una serie de cincuenta y dos nombres y enlaces web hacia producciones nacionales -cinematográficas y televisivas- que utilizaron imágenes correspondientes al catálogo del CDA. Disponible: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/cda/> (Actualizado junio 2016)

¹⁰⁸ Sobre la iconografía de este período y su representación en los medios de la época ver Mariano Mestman y Mirta Varela (Coordinadores) (2013), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires.

. Imágenes producidas en el presente específicamente a los fines del documental.

Entre las cuales se distinguen:

. “Imágenes de no-ficción”. Registros audiovisuales inéditos, realizados específicamente para estas producciones. La estrategia de comunicación habitual suele ser de mostración o demostración. Se incluyen en este punto la grabación de entrevistas y testimonios en diversos lugares y con diferentes estilos, formas y recursos.

. “Recreaciones ficcionales”, también llamadas dramatizaciones. Se trata del registro de escenas de ficción que recrean situaciones, acciones, gestos y diálogos transcurridos en el pasado. Todo el emplazamiento obedece a las características de un material de ficción, con actores y actrices, en escenarios que suelen corresponderse con el espacio original donde transcurrieron tales acciones, decorado, vestuario y utilería.

IV.7. Las palabras. Los testimonios orales

En relación al corpus abordado en este trabajo es posible advertir - en primera instancia- tres lugares de enunciación testimonial particulares. Se trata de una división a grandes rasgos de los sujetos que dan su testimonio, identificando el vínculo entre cada uno de estos grupos y el eje central del relato. Como ya se dijo más arriba, la división entre víctima y testigo, pone en relación dos instancias, por un lado, la vinculación del sujeto con el hecho y por otro la vinculación del sujeto con el relato.

De esta manera la situación de enunciación –testigo que testifica- se vuelve predominante para identificar a su vez posiciones de relación del sujeto testigo con el hecho testificado. Es posible articular esos lugares en relación a la violencia como dispositivo, ya sea de ejercicio como de padecimiento.

Estos lugares de la experiencia se presentan de manera recurrente y en cada caso adquieren un valor diferente. Ideas-fuerza o ideologemas que se vinculan con el

universo de los sujetos en los que los testimonios orales evocan el pasado y la propia percepción de ese pasado es recordado en la palabra.

A)- El relato en primera persona de ex militantes. Sujetos que han participado, militado, actuado o protagonizado diferentes episodios. Estos sujetos son entrevistados acerca de diferentes situaciones que los tuvieron como protagonistas y que se pueden identificar en tanto que específicos biografemas, a saber:

. **La experiencia como militante.** La actividad política. La participación en agrupaciones guerrilleras. Sus acciones, su reflexión sobre esas acciones y el ejercicio de la violencia. La vinculación entre esas acciones y las consecuencias que luego tuvieron, etc. Se advierten en este sentido, discursos vinculados a dimensiones patémicas diferenciadas: por una parte, una posición reivindicatoria de lo actuado, que sanciona positivamente la performance propia, en tanto que gesta heroica o “heroizante” que en ciertos momentos deviene una posición proclamatoria, de lo que “se debe hacer”. Por otra parte, se presenta también una autorreflexión apesadumbrada, más vinculada con el arrepentimiento y asociada a las formas de la confesión y la constricción, lo que “no debimos hacer”, “lo que no pudimos evitar”.

. **La experiencia como prisionero.** El encierro, la tortura, la prisión. El padecimiento propio y el de los compañeros. El relato cronológico de la acción padecida. Los recuerdos aquí se construyen desde el propio dolor y la angustia. Los recuerdos también aparecen en las pesadillas y en los miedos actuales que forman parte también del relato contemporáneo. Este tipo de testimonio se inviste –a menudo- de cierta intransferibilidad.

. **La experiencia después.** El exilio, la participación posterior en los organismos de Derechos Humanos, la participación en los juicios a las Junta, etc. En estos casos, estas experiencias atraviesan las formas de la crónica y el relato descriptivo. La valoración se bifurca aquí en una sanción positiva, en relación con la consecución de los juicios, por una parte, y en una sanción negativa en relación a las pérdidas, los muertos, los daños.

B)- Los testimonios acerca de la experiencia diferida. Es decir, los sujetos que dan su testimonio no han sido protagonistas, sino, testigos directos. Estos testigos (carácter de *testes*) se refieren a lo que vieron o escucharon por su posición de familiares, amigos o compañeros que tuvieron relación en aquel momento (y/o en la actualidad) con episodios violentos de aquellos años. El nexo suele ser afectivo y emocional.

C)- En tercer lugar, y también en tercera persona, se consideran aquellos testigos que por su profesión o trabajo vieron o escucharon lo que había ocurrido. Se traza una cierta distancia afectiva para con el núcleo central de la experiencia, superior al establecido aquí en el punto B).

Se trata de relatos que “informan” acerca de una historia o un suceso. La vinculación suele ser ocular y gnoseológica, con pocas marcas emocionales, por lo general. Los testigos refieren a lo que vieron y conocieron, dan fe de lo que pasó. Se presenta aquí un discurso modalizado en clave científica o pedagógica.

Por otra parte, - y obedeciendo a otro registro testimonial discursivo, varias películas incluyen declaraciones y entrevistas realizadas en el pasado sobre acontecimientos o noticias registrados contemporáneamente. Sin embargo, si bien se trata de testimonios, no configuran el mismo tipo de enunciación ya que su evocación es la de la palabra dicha en otro tiempo y por lo tanto significativa en una dimensión distinta, no la del recuerdo evocado, sino la de la prueba documental. De hecho, los sujetos entrevistados en las noticias de archivo no han sido abordados a los fines del documental, sino que estas palabras adquieren una relectura, duplicándose y plegándose en su fuerza evocadora. Es decir, el plano de la enunciación distingue –al menos- dos movimientos prioritarios: el primero dado por el contexto del informativo televisivo (el día de emisión y difusión inicial u original de esas imágenes) en cuyo plano son testimonios “originales” y un segundo movimiento de re-aprovechamiento de estos testimonios, constituyéndose en enunciados diferentes, dados por otros momentos y en vinculación con otros niveles de lectura, circunscripto, no al noticiero de los 70, sino al

documental contemporáneo. Se trata de la misma operación de intertextualidad que se describió más arriba en relación a las imágenes de los noticieros.

El pasado, es entonces, evocado a partir de la memoria. El pasado se hace presente a partir del recuerdo evidenciado en la palabra.

IV.I.2. Análisis del documental *Los perros* (2004) de Adrián Jaime ¹⁰⁹

¹⁰⁹ *Los perros* (2004). Dirección: Adrián Jaime. Producción Ejecutiva: Cecilia Merchán, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. Dirección de Producción: Grupo de Cine Ladrones de Gallinas y Cine Ojo. Asistente de Dirección: Diego Induni. Montaje: Eduardo Techuelo. Entrevistados: Ángel Gutiérrez, Luis Mattini, Pedro Cazes Camarero, Humberto Tumini, Carlos Ponce de León, Aurora Sánchez Nadal, Leonel Urbano, Manuel Gaggero, Julio Santucho, Gregorio Flores, Perca Umaño, Peti Umaño, Carlos Bracamonte, Negrito Fernández, Joaquín González, Gabino Pinto. Cámaras: Adrián Jaime y Daniela Acacia. Animación: Pablo Rodríguez Jáuregui, Julieta Boccardo y Luis Leonart. Sonido directo: Hugo Cabús. Postproducción de imagen y sonido: Eduardo Trechuelo. Música: Pequeña Orquesta de Reincidentes. Asistente de Producción: Alicia Cáceres, Virginia Croatto, Analía Abate, Dolores Miconi, Marina Jasovich, Claudina Peralta. Archivo fílmico: Rodolfo Herminda, Mario Herrero, Susana Munarriz, Sebastián Menassé, Jorge Surraco, TEA Imagen. Canal 4 (Managua. Nicaragua); Canal 7 (Buenos Aires- Argentina) Canal 10 (Córdoba – Argentina); Canal 12 (Córdoba – Argentina); Canal 13 (Buenos Aires – Argentina) Canal 26, Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken. Película *La hora de los Hornos* de Pino Solanas.
Duración: 80 minutos..



El director, Adrián Jaime nació en Rosario en 1971 y se licenció en Cine y TV en la Universidad Nacional de Córdoba. El documental *Tosco, Grito de Piedra*, fue su Tesis de Licenciatura. En el marco de esa producción conoció a Ángel “Poroto” Gutiérrez, el protagonista de *Los Perros*. Dirigió también el documental *Victoria* (2008), sobre la vida de Victoria Donda, nacida en cautiverio en la ESMA. En 2014 estrenó *La Misión Argentina*, un documental que relata la historia del triunfo de Fangio con el automóvil Torino de Renault fabricado en Córdoba y preparado por el mecánico Oreste Berta.

Los perros da cuenta del pasado de un taxista del Gran Buenos Aires llamado Ángel “Poroto” Gutiérrez, su infancia en un pueblito de Santiago del Estero; su posterior vida itinerante, que primero lo encuentra indiferente y descomprometido, luego militante político y, más tarde, integrante de la organización Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) La historia se remonta en el tiempo hasta el Onganiato y el Cordobazo, “piedra basal de la constitución organizada de muchas de las agrupaciones populares (la Resistencia Peronista, entre otras) que desde las sombras desestabilizaban a las dictaduras gobernantes y querían –muchas de ellas- por el regreso de Perón que desde España, las incitaba a provocar el caos, en una especie de círculo vicioso del que sólo el general supo sacar provecho” (Javier Luzi)¹¹⁰.

¹¹⁰LUZI, Javier, en <http://cineismo.com/criticas/perros-los.htm> (Actualizado en junio de 2016)

IV.8.1. Dimensión estructural/textual

El análisis de este documental permite dividirlo en seis secuencias diferenciales.

Secuencia 1: “El presente”. Aquí se describe la actualidad política y económica. Se presenta en el comienzo y en diferentes momentos de la película y en el final. Se trata de diferentes conflictos contemporáneos que se ponen en comparación con los relatos históricos narrados.

Secuencia 2: “Acercamiento ideológico”. El protagonista Ángel Gutiérrez en un primer momento de la película se reencuentra con sus amigos en el pueblo, donde le cuentan que lo habían dado por muerto. La voz en off de Ángel detalla la relación con la militancia en el PRT a partir de las ideas de su padre y la militancia estudiantil de su hermano en Córdoba. Su padre y su hermano eran muy instruidos, escuchaban la radio, leían, sabían, pero él no, él no sabía nada de política, no le interesaba. En este encuentro con sus amigos y mientras trabajan -talan árboles y hacen leña- se desarrolla esa información.

Secuencia 3: “El comienzo de la militancia”. En este fragmento del film, el sentido está dado por la profundización de las acciones militares y las consecuencias de esos hechos. Informes periodísticos de archivo muestran la convulsión social, los comienzos de la violencia y de la represión.

Secuencia 4: “Devoto, ingreso al partido”. En esta secuencia Ángel recuerda su paso por el penal y cómo fue incorporando las ideas y la teoría comunista. Se registra un diálogo telefónico con un tal “Alberto”, a quien intenta convencer para que dé su testimonio y cuente cómo vivieron aquellos años. El amigo no quiere hablar. Todavía tiene miedo.

Secuencia 5: “Tucumán”. Ángel cuenta allí su tarea en el monte y el frustrado encuentro con su contacto. En su lugar se encuentra con “Pasto Seco”, un dirigente importante y la operación se frustra. Alguien los delata. Hay un tiroteo, él resulta herido.

Secuencia 6: “Cierre”. En el final, el relato vuelve al presente. Se reflejan el descontento social y las manifestaciones populares. Imágenes de una marcha de la agrupación H.I.J.O.S. por las calles de Buenos Aires.

Desde el punto de vista de la estructura, se trata de un relato que articula mediante el montaje diferentes segmentos y momentos de la historia, haciendo convivir tiempos paralelos y diégesis paralelas. La película es muy rica plásticamente por la heterogeneidad de recursos utilizados, entre los cuales es posible identificar los siguientes.

- Imágenes de archivo de los años '70 en blanco y negro, con y sin audio.
- Imágenes de archivo de los años '70 trabajadas estéticamente, coloreadas, distorsionadas, con y sin música.
- Música. Se destaca el trabajo de la Orquesta de Músicos Reincidentes. Los temas musicales acompañan algunas acciones desde una tonalidad sonora aguda de carácter paródico.
- Testimonios en plano medio de Ángel Gutiérrez, el protagonista de la historia. Estos testimonios son registrados al aire libre, en interiores y en el auto, mientras él conduce. No mira a cámara de manera directa sino por encima o a la derecha del encuadre.
- Testimonios de otros militantes. En su mayoría desconocidos o poco conocidos.
- Diálogos de Ángel con diferentes personas: sus anteriores vecinos y amigos de Santiago del Estero; sus compañeros de militancia; el hijo de su compañero de militancia.
- Imágenes de Ángel con una cámara de Super 8, como probando o experimentando.

- Imágenes que parecieran registradas con esa cámara Super 8 de diferentes lugares de Buenos Aires y personajes desconocidos que circulan por las calles.
- Animaciones que recrean la situación de encierro, tortura e interrogatorio que relata Ángel, cuando fue apresado en Tucumán.
- Imágenes de la actualidad, protestas, manifestaciones, marchas, represión en la Plaza de Mayo del 2001, Marcha de H.I.J.O.S.

Las composiciones no son cuidadas, y los registros son –en su mayoría- con cámara al hombro, lo cual genera inestabilidad y la sensación de un cine pobre. Por el contrario, el trabajo de animaciones se presenta muy detallado y los dibujos resuelven parte del relato. Las imágenes en Super8, por su parte, otorgan una coloración especial y le imprimen una expresividad diferente. En relación al montaje, las transiciones no son homogéneas y no hay intertítulos orientadores.

El relato articula dos historias. Por una parte, la historia pasada de Ángel contada cronológicamente y por otra, la historia del país tanto en el pasado como en el presente. Se plantean como historias diferenciadas, pero mutuamente integradas. Las acciones, los propósitos, los protagonistas. El tiempo y el espacio, a veces, parece ser el mismo.

La estructura se plantea en cuatro secuencias del pasado y una secuencia del presente, es decir, una serie de elementos descriptivos de la actualidad en los que la protesta se va insertando en la estructura del relato como si se trataran de sintagmas alternos que mediante una comparación de situaciones procuran una identidad entre uno y otro momento ya que propone un relato diferente al central pero asociado en términos identitarios y referenciales.

En relación a las secuencias del pasado, es posible identificar al menos tres: el recuerdo de la iniciación en la militancia en Sachayoj; el recuerdo del afianzamiento en Devoto y el recuerdo del fin en Tucumán.

En relación al trabajo de imágenes, se advierten cuatro operaciones interesantes:

En primer lugar, la tarea de seguimiento del protagonista que habla a cámara y recuerda. Estos monólogos se registran en el auto, en el campo en Santiago del Estero, en la casa de unos excompañeros de militancia, etc.

En segundo lugar, hay un trabajo de coloración y ralentización de “desiconización” de las imágenes de archivo. Se superponen a las imágenes colores saturados y pinceladas que de alguna manera irrealizan el registro documental. Varias interpretaciones son posibles en este punto. Por una parte una atención exacerbada en relación con los acontecimientos que relata el documental en ese momento.



Se trata de imágenes y las secuencias de los disturbios del Cordobazo que forman parte de la imaginaria política nacional y cordobesa de las cuales casi ningún documental pareciera prescindir.

Siguiendo con el efecto que distancia el referente de su objeto, aparece la animación como recurso. Aquí, sólo el registro en off de Gutiérrez testimonia el

momento determinado de su detención y tortura en Santiago del Estero. Los dibujos ilustran esas declaraciones de manera dramática.



En tercer lugar, la comparación visual establecida por Jaime. En *Los Perros*, se muestran una serie de imágenes de represión en la vía pública que dan cuenta de las situaciones de violencia en las calles de Córdoba durante la década del '60 y '70. Las imágenes están cargadas de información. Denotan un momento histórico, una acción particular, y connotan de manera sintetizada un momento de zozobra y angustia. En la misma secuencia se incorporan imágenes de las manifestaciones de 2001 en Capital Federal en las que -con una alevosía igual o peor- los manifestantes son reprimidos.







También pueden ser consideradas canónicas las imágenes que pertenecen a los discursos militares, ya que las formaciones militares, los discursos, los desfiles, eran prácticas sociales públicas que habitualmente se convertían en material de propaganda y única opinión sobre los hechos que ocurrían.



En esta secuencia se observan las declaraciones del Jefe de la Policía de Córdoba realizadas luego de la detención de un grupo de guerrilleros. Esta secuencia de fotogramas tomados de *Los Perros* permite ver de qué manera la mirada del cronista (Gustavo Tobi) toma contacto visual no con el público sino con el camarógrafo, si bien siguen siendo imágenes de archivo y configuran su valor a partir de la remisión a un pasado ocurrido, funcionan también como ejercicio de referencialidad televisiva puesta al descubierto. Un gesto de extrañeza en esa mirada “robada” por la cámara.

IV.8.2. Dimensión narrativa

Al decir de Leonor Arfuch “En una época fuertemente conmemorativa como la nuestra, que parece estimular la necesidad de balances y retornos, ha adquirido especial relevancia la narración de experiencias extremas como el Holocausto y las guerras y otras, más próximas y no menos trágicas, como las de nuestra historia reciente” (2002: 83).

Enmarcado en esta revitalización de la historia oral, que interviene de manera prioritaria en la producción de relatos de vida de distintos personajes y espacios de la comunidad se presenta este documental.

La narración se desenvuelve en el plano de la autobiografía como modo privilegiado y la historia se construye a partir de los relatos de vida que dan cuenta de una memoria y estructuran la percepción del mundo en relación con categorías propias de la narración biográfica. Un pasado de militante y combatiente desplegado de manera cronológica sumado a otros testimonios que complementan y acompañan el relato principal. Al mismo tiempo, se articulan referencias metatextuales referidas al documental que se está realizando, dándole una impronta performativa y reflexiva.

La voz prioritaria es la de Ángel “Poroto” Gutiérrez quien habla acerca de su propia vida y de su vínculo con su familia, sus amigos, sus compañeros de militancia. También otros compañeros y amigos de la juventud hablan de él, de sus decisiones y acciones políticas.

La biografía como tal, se presenta como forma mediática que intenta aproximarse a las vidas célebres o comunes, a partir de relatos o testimonios que, más allá de la peripecia personal, apuntan a la reconstrucción de ciertas dimensiones de la historia y la memoria colectivas.

En *Los Perros*, lo biográfico constituye una de sus principales características, si bien no lo es a la manera convencional de relato de “toda” una vida, la historia de Gutiérrez se va destejiendo y es el eje principal que permite desandar los caminos de su historia militante. De esta manera aparece la descripción del proceso histórico político de la Argentina de los años ‘70 y algunas características de los movimientos revolucionarios de entonces, específicamente del PRT, vistos “desde adentro” de la organización.

A medida que se encadenan los relatos y los testimonios, es posible reconstruir –a manera de un *patchword*- una versión del mundo histórico al que hace referencia el film: la Argentina guerrillera y en enfrentamiento con el Estado en la década del ‘70 y

en ese marco la línea ideológica de uno de los movimientos guerrilleros: el PRT- ERP. De hecho el nombre “Perros” para referirse a los militares de PRT se asienta en similitud fonética de los términos.

En *Los Perros* aparece de manera prioritaria un sujeto que es quien cuenta su historia y lo hace de una manera simple, coloquial, dialogando con un otro, que es el entrevistador/director/realizador/documentalista que está fuera de campo, de quien no se escucha nunca una pregunta, sólo se lo ve en un momento determinado. (Mostrándole material audiovisual al entrevistado.

El relato de la vida se desenvuelve en medio de relatos de la historia, es decir, en perspectivas que dan cuenta de un pasado y lo hacen a partir de las voces de los hombres, de los sujetos involucrados en ella. Es en el presente del registro del relato que se actualizan sus recuerdos –recortados, fracturados, erosionados- para constituir un relato de la historia que “transcurrió”.

Con respecto a los aspectos narrativos propiamente dichos, se produce un tipo de focalización interna fijada fuertemente en la posición de Ángel en la medida en que los saberes que se dan a conocer corresponden a su propia percepción de la historia y de los hechos, aunque por momentos la focalización se moviliza hacia otros personajes. En otro momento, fundamentalmente ante la descripción de la actualidad, se presentan con una focalización cero.¹¹¹ Es decir, es Jaime quien muestra el mundo del presente, en el que vive y recuerda Gutiérrez.

En relación a la posición de ocularización, es decir, lo que la cámara muestra, en *Los Perros* es casi siempre cero en tanto el personaje principal y sus acciones y las

¹¹¹ La focalización se refiere a aquello que un personaje sabe, “designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato”, y que es propio de la narrativa literaria (Gaudreault/Jost, 1995: 140). La ocularización indica la relación entre lo que la cámara muestra y lo que un personaje ve. Llamando ocularización interna a los planos en los que se muestra lo que el personaje ve y ocularización cero a los planos en los que el punto de mirada está situado fuera del personaje (G/J, 1995: 141). El tipo de ocularización interna es también conocido como el efecto narrativo de “plano o cámara subjetiva” (Aumont, Jacques y otros, 2005:42)

imágenes de archivo a las que accedemos, están mirados desde afuera, pero si se considera la mirada del entrevistador en medio de esta puesta, hay una permanente dirección de la mirada del protagonista hacia la cámara. El protagonista actúa la mayoría de las veces “para la cámara” a la que le valdría un tipo de ocularización interna. En este caso se hace partícipe –en tanto que personaje- al entrevistador, al que interpela aunque no se escuche su pregunta, pero es depositario de las miradas del protagonista. Este tipo de presencia del realizador –mediante procedimientos de ocularización interna- son una característica distintiva del documental de modalidad interactiva, en la que la acción se desenvuelve a partir de los requerimientos del realizador-camarógrafo-interpelador, en fin, “interactor”.

En este relato audiovisual biográfico la focalización interna y la ocularización externa forman el tejido que sostiene toda la estructura narrativa por cuanto es a partir de lo que saben y dicen los personajes (los testimoniantes o entrevistados) que se conoce esa historia referida y son quienes, a su vez, reciben la interpelación de la cámara.

Hay algunos momentos en los que se ve a “Poroto” tomando la cámara Super 8 y luego se ven las imágenes que él habría tomado del lugar. También se ve con esa cámara al director, haciendo registros en la ciudad y luego se muestran imágenes de la ciudad, de los malabaristas y del niño con el acordeón que han sido registradas por él con esa cámara. En estos casos estamos ante un tipo de ocularización interna secundaria.





Por otra parte, en los momentos en que son emitidos fragmentos de imágenes de archivo, las mismas aparecen focalizadas externamente, por la mirada del propio realizador que es quien las dispone a manera de insertos, anclados significativamente mediante la voz en off de los protagonistas o la música extradiegética asumida desde el montaje.

Dice Nichols: “El documental reivindica la historia” (1997: 56), es documento legitimador de una verdad. La cuestión de la veracidad de lo dicho y registrado y reproducido adquiere particular importancia. Son los testimonios y las imágenes los materiales probatorios de aquello que el relato cuenta. En este sentido, cobra fuerza el carácter verosímil de la biografía.

El “pacto de referencialidad biográfica”, permite concebir que los géneros canónicos de la biografía están “obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada que no supone necesariamente veracidad” (Leonor Arfuch, 2002: 98).

La biografía como género se construye a partir de la intersección del testimonio, la novela, el relato histórico, la entrevista periodística, el documental y pone en juego las dimensiones de lo cronológico, la utilización de documentos “auténticos” a la manera de elementos probatorios, de huellas de un pasado que se actualizan en la imagen y en la palabra.

IV.8.3. Dimensión discursiva

Para Leonor Arfuch, la selección del personaje a “biografiar” es en sí una materia para el análisis. La tendencia a pensar que el biógrafo admira o aborrece al protagonista de la biografía, pareciera ser un hecho.

“La biografía estará amenazada desde el origen por la tensión entre admiración y objetividad, entre una supuesta “verdad” a restaurar y el hecho de que toda historia es apenas una historia más a contar sobre un personaje. Sujeta al riesgo de tornarse monumento, en ejercicio de erudición, en obsesión de archivo o empalagoso inventario de mínimos accidentes “significativos”, también puede transformarse en estilete contra su objeto” (Arfuch, 2002: 106).

En *Los Perros*, el protagonista es prácticamente un sujeto anónimo, hallado casi por casualidad.¹¹² Su vida y su obra no han sido trascendentales al movimiento político al que perteneció. Más aún, su llegada al PRT fue posterior a la de su hermano, para quien las “cosas estaban claras desde el principio”. Sin embargo, este hecho, el de biografiar la vida de “uno más” un hombre común que si bien atravesó la tortura, la prisión, la amenaza de muerte, que participó de atentados y pudo escapar, recae en la fuerte valoración de la potencial identificación por un lado, y del costado antropológico del relato por el otro. Ángel no aparece en las “otras” historias acerca de la gran historia del PRT; su figura – hecha visible a partir de este relato- lo involucra en el colectivo no cuantificado del resto de “los perros” que aún siguen viviendo, aunque no lograron ni la revolución, ni la fama. Dice Luis Mattini (último secretario del ERP) en el documental “no todos están muertos, la mayoría sobrevivió”.

Lo que se rescata de Gutiérrez es justamente su anonimato, su carácter de nadie, que paradójicamente se vuelve “alguien” en el preciso movimiento en el que su vida es

¹¹² Ángel Gutiérrez es conocido por Adrián Jaime mientras reunían material y entrevistas para realizar el film “Tosco, grito de piedra”. El profesor asesor de estos trabajos, Mario Perona recuerda: “cuando vimos junto con Jaime, las primeras entrevistas que le hicieron a Poroto, yo no dudé en animarlo y decirle que “había encontrado al hombre”, ese sujeto mejor que ningún otro, podía ser el protagonista principal de una nueva historia en torno al tema del PRT”. Declaraciones vertidas por Perona como invitado al curso Documental AV y espacio Biográfico en Córdoba. Organizado por el Equipo de Investigación Secyt. UNC “La lectura de la historia en el documental cordobés” dirigido por la Mgter. María Paulinelli”. Cine Club Municipal Hugo del Carril, Abril de 2005.

publicada, es dada a conocer. Una vida signada por la particularidad de haber sido un “soldado” de un ejército clandestino y ser hoy uno más entre tantos.

Ángel dice: “(...) yo veo esto (la película) como un testimonio, de algo que yo viví, compartido con un montón de gente, soy uno más, así como lo cuento yo, por ahí algún otro la contará de otra manera (...)”

No haber muerto, no lo convierte en mártir. Haber sobrevivido, lo amenaza con el olvido. La película, entonces, viene a constituirse en el relato que lo rescata, un relato afectado por la emoción y la nostalgia.

En *Los Perros* hay dos momentos distintos y particulares en cuanto a su manejo referencial. Si bien la mayor parte del relato opera atravesado por el testimonio de Gutiérrez, el de sus ex compañeros, algunos viejos amigos y conocidos, hay dos escenas que son sustancialmente distintas, en las que se abandona el predominio narrativo modalizado en lo interactivo para dar paso a recursos de carácter observacional.

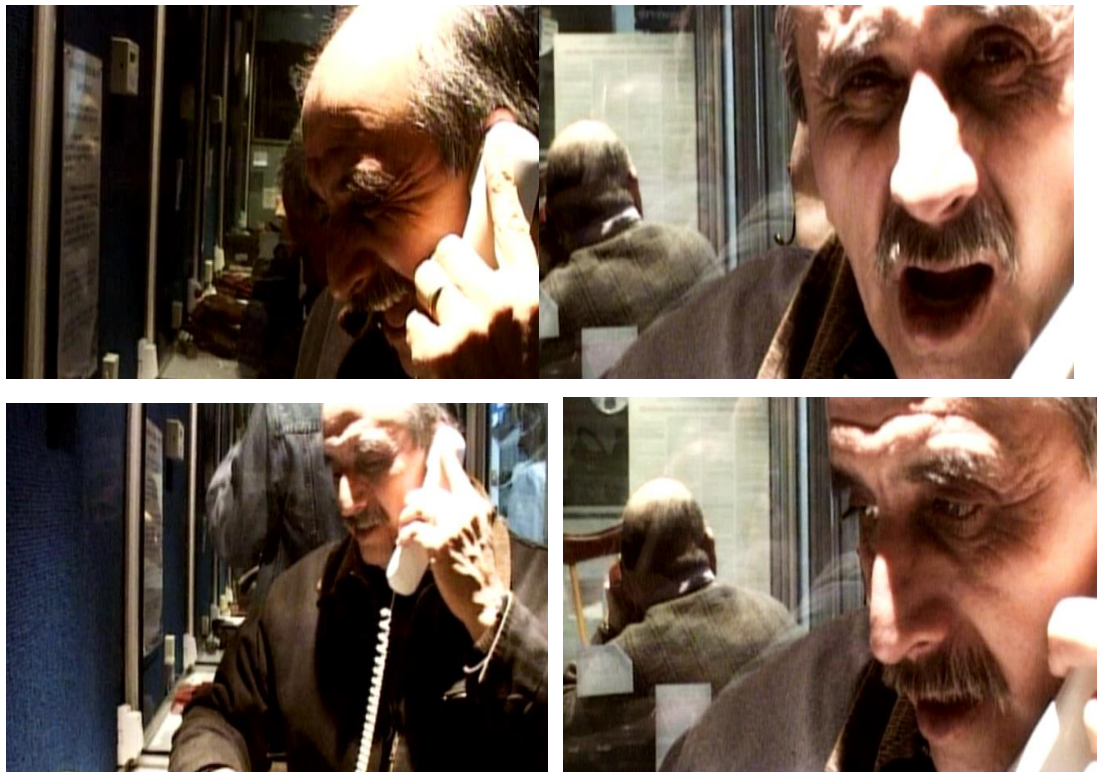
En la primera, se trata del registro de la conversación telefónica que mantiene el protagonista con un ex compañero y en la que trata de convencerlo para que él también dé su testimonio y acceda a ser entrevistado por “estos muchachos que están haciendo la película”. A través de la expresividad verbal y fundamentalmente gestual –por lo que la imagen muestra- el interlocutor telefónico se niega, no accede a participar de la película.

Las características de la escena exponen un grado de realismo puro. Todos los elementos y el tratamiento de la imagen, de los tiempos y del sonido, de los largos silencios, hacen pensar que se ha registrado y que se presencia el momento exacto y único en que ocurrió la llamada telefónica. Por lo tanto, no se trata de un acontecimiento que relata otro acontecimiento, tal como es la tónica general del trabajo documental, sino que se trata de la observación - mostración del acontecimiento puro en su esencia y en su presencia dotado de los tiempos, de los silencios y de las palabras justas que transcurrieron en “realidad”, en tanto que registro primero y único. Además la ausencia

del sonido en off de la voz telefónica contribuye a crear el clima de realidad. La no intervención en el teléfono en una operación de estrategia realista, mantiene el anonimato del sujeto interlocutor, otorga realismo a la vez que contribuye –en una operación de dramatización- a crear un clima de suspenso, propio del relato de ficción.

Gutiérrez en una siguiente toma, conduciendo su auto reflexiona en voz alta:

“Yo creo que no habla porque tiene miedo. Está aterrorizado por todo lo que pasó a su familia cuando él estuvo preso, le mataron a su hermano, atemorizaron a sus padres, los persiguieron (...) uno también tiene que entender sus temores”.



La mostración de la “producción” de la entrevista con Antonio –que no se grabará porque él no quiere- hace visible una estrategia performativa y reflexiva en torno a este documental. Es decir, los espectadores observan y escuchan una parte de esa conversación, pero ese diálogo es -a la vez- parte del entramado de producción del

propio documental. Este ·diálogo· telefónico funciona como marca de verosimilización del dispositivo documental en su totalidad. Además, la imperceptible mirada a cámara de Ángel, enmarca la operación enunciativa.

Otra escena de similares significaciones discursivas es la que reproduce el diálogo que mantiene el protagonista con el hijo de un ex compañero, el Negrito Fernández. El hijo no sabe cómo ha muerto su padre, y Gutiérrez le cuenta –por primera vez- cómo luchó e intentó escapar para finalmente caer prisionero de los militares, en un operativo en Tucumán.

Evidentemente la estrategia discursiva de verosimilización está nuevamente puesta en juego, mediante el ejercicio de la modalidad de observación. Lo que vemos en imágenes, es lo que “ocurrió” en la realidad.

Operaciones válidas en el relato documental: proponer que la cámara esté presente sin modificar el desarrollo de los hechos, la “ignorancia” de la artificialidad para impregnar al relato de veracidad y realismo, sin que haya reconstrucción ni representación, sino lo que pareciera haber sido la vida misma, el hecho mismo, en aras del registro del acontecimiento en estado genuino. Principios rectores del documental de observación y recurso habitual en toda la discursividad de los “*reality shows*” en los que, como afirma Leonor Arfuch, “se ofrece la posibilidad de saltar la valla que va de la narración de un suceso de la propia vida a su actuación directa en la pantalla” (2002: 82).

La información y las conexiones que la secuencia “en el presente” se insertan en diferentes momentos de ese pasado, puede ser interpretado como una tónica determinada en torno a la identidad de ese pasado de injusticias y luchas, que actualizan los reclamos y las proclamas del PRT: “nada ha cambiado en este país”. La edición y coloración aplicadas a imágenes actuales que remiten a “imágenes de archivo”, fundiéndose con el pasado es un intento por borrar los límites temporales y remite a la idea de continuidad histórica. De esta manera, el “Cacerolazo” de diciembre de 2001 y

el “Cordobazo” de 1969, son la misma lucha. Las marchas de Abuelas, Madres e Hijos adquieren una importancia equiparable a las marchas y revueltas del ‘60 y del ‘70.

Aparecen imágenes de archivo en las que se ve y se escucha al jefe de policía en Córdoba y son posteriores al alzamiento popular, tomas de la llegada a Ezeiza de los presos políticos amnistiados en 1973, registros del "Operativo Independencia" en Tucumán en 1975 que se presentan como testimonios claves de la época y funcionan como pruebas demostrativas a la vez que emotivas.

Otro nivel de lectura posible, asocia – a la manera de un montaje consecuente – las consecuencias actuales (las crisis, las protestas, el descontento, la injusticia, etc.) a los fracasos del pasado, que la revolución no haya triunfado y que todos los sueños y objetivos planteados, naufragaran.

La vida política es autorretratada por Ángel Belisario “Poroto” Gutiérrez en *Los Perros*, de manera casi nostálgica y romántica. El trabajo militante se nutre de la instrucción, la seducción, pero también de la reflexión y de la consciencia de clase.

Ángel cuenta:

“Yo me fui metiendo y empecé a ver las cosas de otra manera, hay una fábrica, entraba mucha literatura, y te entraban a llenar de volantes y panfletos. Todo clandestino yo no me daba cuenta de nada, era un pelotudo total y una vez, me acuerdo que a la salida de la fábrica habían unos estudiantes y yo me acerqué a los estudiantes por la estudiante, y resulta que la mina me vende un libro que se llamaba *El poder nace del fusil* de Mao Tse Tung y lo llevé a ese libro y lo empecé a leer para ver de qué mierda se trataba y hablaba de la explotación de los trabajadores de los campesinos y yo me acordaba de la zona mía, y empecé a entender a mi viejo y a mi hermano. Porque él me hacía el bocho y yo le decía no seas boludo, tenés que estudiar, tenés que terminar, dejate de joder y él me decía: “no, vos sos un boludo. ¿Vos que querés?, ¿Tener la casita, tener el cochecito? ¿Criar el perro? Y te olvidás de toda la gente, que en el ‘40, cómo vivía. Se morían como moscas picados por las víboras, vos no hacés nada””.

Por otra parte, el testimonio de Carlos Ponce de León, un obrero metalúrgico en su taller y con overol, recuerda un momento en la cárcel junto otros presos, en su mayoría presos comunes, delincuentes.

“Un día los veo a todos, (delincuentes comunes) eran como veinte, leyendo marxismo, veníamos de pedir libros, y leían siendo que eran delincuentes comunes que cada uno hace su vida, son individualistas, pero ahí no, había ya grupos armados, leían, estudiaban (...) Cuando salí para mí fue la gran emoción de ver setenta ex compañeros de trabajo que yo nunca hubiera pensado que hubieran estado allí esperándome, eso fue la gran emoción porque si algo yo quería despertar con lo que hacía y con lo que decía era a mis compañeros de trabajo y la gente que menos pensaba estaba ahí, yo había peleado por ellos, y eso fue magnífico”.

De esta manera, el militante vive una experiencia heroica, es imitado por sus pares del encierro, para quien constituye un ejemplo, de reflexión y de proyecto colectivo.

Un testimonio interesante para describir las características de esa militancia está dado por el relato de la vida en Tucumán, en los últimos años de militancia de Ángel Gutiérrez. Él recuerda:

“Después yo me quedé ahí en Tucumán, en el monte. Había un comisario (...) nadie lo quería al comisario este y decían que era un hijo de puta, que maltrataba a la gente. Entonces el partido (...) la compañía, tiene que hacer justicia y hacer presencia, entonces tomamos el pueblo, pueblo de Acherel, un grupo toma la comisaría y lo ajustician al policía Ibarra y Zaraspe”.

El lugar que ocupa Gutiérrez entonces es aquí el del militante convencido, dispuesto, más que por una voluntad partidaria por un convencimiento auténtico con la misión de mejorar la vida de los otros, tarea ideológica, misión humanitaria y heroica. Un héroe anónimo. Llamarse Ángel no pareciera una casualidad, sino un mandato. Y ejecuta una performance concreta: él junto a otra gente, dan muerte, ajustician a dos personas, Ibarra y Zaraspe. No se asume él en persona como autor material de los hechos, pero forma parte del “yo-colectivo” que ajusticia y ejerce la venganza de los desposeídos.

IV. 8. 4. El tiempo “sin”

En varios pasajes de los relatos de los ex militantes del ERP/PRT como el de los ex militantes de Montoneros, tienen sabor amargo. Fueron derrotas en su momento y lo son ahora. Este tiempo después, es también el tiempo “sin” las esperanzas, sin los

mismos deseos, sin los mismos objetivos, sin la vida de amigos, padres, hijos, hermanos. El ex militante, sabe de la falta, le faltan, personas, explicaciones, voluntades.

Ángel Gutiérrez se reúne con el hijo de su amigo “el Negrito Ferreyra” que murió en una emboscada, a mano de los policías. El hijo no sabe nada del padre, y él le cuenta:

“No haber tenido la suerte de contarlos vivos a todos los compañeros que murieron...pero creo que quedó una idea, esto es lo que somos, esto es lo que hicimos, lo que pensamos, no engañamos a nadie, no traicionamos a nadie, no vendimos a nadie, nos tocó perder y perdimos con dignidad, como decíamos así era, acá nadie especuló ni nadie se salvó, ni traicionó nada. Más tarde o más temprano, las cosas van a salir a la luz y se sabrá quién es quién, en el caso de tu viejo, hay muchos que lo quieren negar y que miran para el costado, problema de ellos, pero quédate tranquilo que vos no te tenés que sentir con culpa de nada, al contrario, tu viejo fue un ejemplo como militante, como persona, como revolucionario, hizo lo que tenía que hacer, lo hizo con dignidad, lo hizo con altura y no traicionó a nadie” .



Para algunos críticos y analistas, *Los Perros* presenta “un abuso de sobreentendidos y supuestos”. Es decir, numerosas señales, datos, nombres y fechas aparecidos en el relato, pertenecen a un imaginario histórico propio de enunciatarios competentes para comprenderlos y referenciarlos. Resulta una lectura del pasado por y para los militantes del PRT, de manera tal que construye un destinatario a quien le atribuye saberes y competencias interpretativas específicas.

La historia de Gutiérrez que presenta Jaime, deja asomar la historia del país. Pero el documental no puede ver - ni hacer ver- mucho más allá de este relato ilustrado por las imágenes de archivo y queda enclavado en la dimensión biográfica sin aspiraciones didácticas ni explicativas. El recorrido marcado es aleatorio, es implícitamente la sugerencia de una historia “al costado” de la gran historia que vivió y vive el país. Acerca del film, el crítico de cine, Javier Luzi sentencia: “Forzar a sentir es tan peligroso como pretender que se razone sin las herramientas críticas necesarias, y con un material desguazado y en hilachas”.¹¹³

Sin embargo, estas “hilachas”, estos restos, lo que queda después de que pasó el tiempo, permiten definir el film en términos de ideologemas recurrentes, en tanto que refuerza la figura del militante de base, convencido, coherente, sin ambiciones personales que cree haber cumplido su deber. En definitiva, un soldado anónimo. El relato abunda en anécdotas de enfrentamientos, de donde no fue posible el escape para todos, los amigos que quedaron, los que ya no están. No es un héroe, ni un victimario, ni una víctima. Ángel es un “perro” más. Paradojas, muchos lo daban por muerto, pero, fiel a su nombre, es un Ángel, que vive, y recuerda y quiere dejar en claro su dignidad, su deber cumplido, su homenaje a los que no están.

¹¹³ LUZI, Javier (2004), Crítica a Los Perros”, Disponible en: <http://cineismo.com/criticas/perros-los.htm>. (Actualizado 09 de octubre de 2016).

Quedan los perros, “ladrando” desde el pasado, actualizados en el presente de un trabajo audiovisual, donde Santucho es nombrado casi por casualidad y donde Gutiérrez conduce el relato de su historia con la naturalidad con que conduce su taxi, por las calles de Buenos Aires: por las retinas y los oídos de los espectadores. Donde las revelaciones del ex militante son también declaraciones de principio. Nadie se salva, nadie puede escapar a la verdad. “Perdimos todos. Pero dignamente”. El futuro del pasado, es decir hoy, no hay nada que lamentar.

Este espacio biográfico -instaurado en el documental- en el que bien vale el tiempo de la vida de un sujeto, como manera de acercar algunos rastros del pasado, muchos recuerdos y la certeza de que de ellos se vale Jaime para documentar, mínima y caprichosamente la historia de Ángel “Poroto” Gutiérrez, tal como si constituyera parte de un inventario, de un macro archivo en el que fuera posible listar y conocer las vidas de todos los que vivieron.

IV.9. Análisis del documental *Sr. Presidente:* (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti ¹¹⁴



Liliana Arraya, nació en 1962 en Córdoba. Es Licenciada en Comunicación social. Periodista. Trabajó como cronista y productora de noticias en Canal 10 de Córdoba. Realizó otros documentales sobre el tema: *Que veinte años no es poco* (1996) junto a Eugenia Monti Y *Ese mayo fue primavera* (1999) en colaboración con Rubén Lescano y Miguel Pintarelli. Se desempeñó como funcionaria en las áreas de prensa y difusión y de cultura de los gobiernos de Juan Manuel de la Sota y de Juan Schiaretti.

Eugenia Monti, nació en 1965 en Córdoba. Es Licenciada en Comunicación Social dedicada a la producción audiovisual. Participó en diversas producciones audiovisuales de no ficción. Se desempeñó como responsable del Área de Producciones Audiovisuales de la Universidad Nacional de Córdoba durante la gestión de la Dra. Carolina Scotto.

La película cuenta el episodio en el cual los trabajadores de la Morgue Judicial de Córdoba envían varias cartas al entonces presidente Jorge Rafael Videla en las que

¹¹⁴ Dirección y producción: Liliana Arraya y Eugenia Monti. Productora y distribuidora: C & C Producciones. Guion: Liliana Arraya, Eugenia Monti, Mario Mercuri. Fotografía: César Boretti. Edición: Dimas Games. Música: Guillermo Ceballos. Sonido: Guillermo Ceballos, Marcelo Brizuela. Duración: 55 minutos. Estreno: 22 de marzo de 2007

reclamaban la aplicación de la Ley de Insalubridad en sus tareas, debido a la acumulación de cadáveres en la Morgue, que sobre-exige la capacidad del lugar y de los obreros y genera además desborde en la capacidad de las instalaciones. Este hecho da lugar a un relato acerca del destino de militantes muertos y desaparecidos en Córdoba alrededor de 1976.

IV.9. 1. Dimensión estructural/textual

A los fines del análisis se determinan tres secuencias/historias que funcionan paralelamente a lo largo de la película. Son historias co-laterales entre sí que tienen en común su ocurrencia en la ciudad de Córdoba entre 1974 y la actualidad.

Secuencia 1: “La historia de Sara”. Una joven cuya madre, Liliana Barrios, fue detenida cuando ella tenía 4 años y nunca más la vio. Su caso es uno de los 114 que encontraron a sus familiares en las fosas comunes del cementerio de San Vicente. El testimonio de Sara Castro abre y cierra la película y aparece en otros momentos también, dando lugar a la cronología de su propia relación con la búsqueda de su madre. El lugar de la entrevista es siempre el mismo, la cocina de la casa en la que probablemente habite. Ella está sentada, toma mate y conversa con el entrevistador a quien nunca se ve en cámara.

Secuencia 2: “Crónica de los muertos”. Está referida a la suerte de los cadáveres de las personas abatidas por la policía o los militares. Se trata de una crónica que incluye recreaciones, opiniones de testigos, recuerdos de ex – presos, la descripción de la Fiscal . Esta secuencia implica también la apertura de la Causa de desderramiento que lleva la Fiscal López de Filoñiukel posterior trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense mediante los testimonios brindados por el antropólogo, la antropóloga y el médico genetista que describen el trabajo de excavación y cotejo de muestras.

En relación a la causa, está abordada mediante dos recursos. Por una parte, la entrevista realizada a la fiscal y por una voz en off que lee la sentencia del juicio a

Menéndez. La fiscal federal Graciela López de Filoñuk; expone la cronología de los hechos, dejando en claro que en 1982 se receptaron las primeras denuncias de los enterramientos clandestinos. La situación con los presos políticos implicaba que: “No eran detenidos, sino secuestrados. Los interrogaban, los torturaban y después los mataban. De la morgue, al cementerio y allí a la fosa común. Los ejecutaban en la Perla y después los hacían figurar como encontrado en la vía pública, como que habían tenido un severo enfrentamiento con un camión militar”.

La fiscal recuerda que :“Cuando vuelve la democracia, acá en Córdoba, comienzan a realizarse presentaciones que tenían por objeto determinar qué había pasado con las personas desaparecidas y buscando –obviamente- la persecución penal”.

Se produjo la apertura de la causa de enterramientos clandestinos por el pedido de familiares que solicitaban se investigaran inhumaciones clandestinas que se habrían llevado a cabo en el cementerio clandestino y se citaron a dar su testimonio a empleados y directivos del cementerio. La fiscal recuerda que las escavaciones primeras fueron intempestivas: “Emplearon una pala mecánica que lamentablemente nos hizo perder un material valiosísimo. No se contaba en aquella época con tecnología que permitiera un mejor trabajo. Se destruyó mucha evidencia pero fue un hito que marcó la existencia de las fosas. (...) La historia quedo silenciada mucho tiempo, los expedientes archivados en la Cámara Federal y llegamos así al año 98”.

El tema de la causa se completa con la lectura de a sentencias del juicio a Menéndez. Esta lectura la hace una voz en off mientras las imágenes muestran - mediante lentos movimientos de cámara, *travelling* y paneos - distintos muebles que se ubican en una sala del juzgado. Todos los muebles son antiguos, de madera y llevan labrado en sobre relieve el escudo de la provincia de Córdoba.

Las secuencias 1 y 2 convergen en el final, cuando Sara y su familia se encuentran con los restos mortales de su madre.

Secuencia 3: “La carta”. Dentro de esta historia de los muertos, aparece “la carta” dirigida al Sr. Presidente, sin embargo, su propia fuerza narrativa, permite que pueda ser considerada una secuencia autónoma, vinculada con las demás. El despliegue de la misiva enviada por los empleados de la morgue, se presenta a partir de la lectura en voz en off (con un marcado y tal vez forzado, acento cordobés) mientras que las imágenes muestran diferentes acciones desarrolladas en un espacio hospitalario y la Morgue ambientado en la década del 70, donde un hombre con chaquetilla blanca tipea en una máquina de escribir. Esta secuencia se presenta seis veces a lo largo de todo el film, dándole el rol protagónico de hilar el relato y además nominar a todo el film, ya que el nombre del documental remite directamente al encabezado de las cartas: “Sr.Presidente: ...”

De todos los testimonios que se presentan es posible destacar las diferentes “verdades” que cada uno va configurando. Se referirán aquí algunos de ellos.

En relación a los recursos visuales y sonoros de los que hace uso el documental, se destacan los siguientes:

-Entrevistas: El documental muestra un total de ocho entrevistas realizadas a los fines de esta realización, a esto se deben sumar los testimonios de los militares que provienen de material de archivo.

Las entrevistas principales son realizadas a Sara Castro - hija de la desaparecida Liliana Sofía Barrios- ; a María Elena Mercado, familiar de desaparecidos, y miembro de la Comisión de Familiares; a Rodolfo Novillo ex - detenido en La Perla. Cada uno presentan un testimonio detallado de su propia experiencia como familiares y como detenidos. A su vez, Caro constituye un testigo calificado, que ha visto y ha sido protagonista del traslado de los cuerpos y de su enterramiento y es también quien da su testimonio para encontrar las fosas en el marco de la causa. Las entrevistas a los vecinos del cementerio sirven para reforzar la información dada por Caro. La fiscal, Graciela Lopez de Filoñik también es entrevistada acerca de la causa. Los antropólogos, por su-parte, dan información científica que permite dimensionar el

horror del hallazgo. Todas las entrevistas, se realizan en el espacio laboral o en la vivienda de los entrevistados.

En relación al testimonio de María Elena Mercado, ella recuerda la búsqueda de su marido en el campo de La Rivera desde el año 1976. Esta testigo es entrevistada en el espacio del Cabildo de la ciudad de Córdoba. Se trata de una entrevista convencional, con ella mirando fuera del encuadre y respondiendo a las preguntas del entrevistador – que no se escuchan en la edición anterior.

Rodolfo Novillo es un sobreviviente de La Perla recuerda sus días de cautiverio y la suerte que corrieron sus compañeros. Se trata también de una entrevista convencional en un plano medio de Rodolfo sentado, no se identifica el espacio físico, pero por las características que presenta podría tratarse de una de las oficinas del D2.

Darío Olmo, pertenece al EAAF (Equipo Argentino de Antropología Forense) expone los datos científicos acerca del trabajo de todo el grupo en esta tarea. Es un encuadre en plano medio del sujeto pero de conjunto del espacio de trabajo. Reflexiona acerca de la importancia de cruzar el testimonio de alguien que dice que vio con vida, secuestrada en la Perla a Ilda Flora Palacio, o a Sofía Barrios y luego el equipo identifica el cuerpo mucho tiempo después. Dice Olmos: “Eso nos está dando el indicio de que esas personas vistas en cautiverio, bajo custodia de personal del Tercer Cuerpo de Ejército, han sido asesinadas”.¹¹⁵ También es entrevistado en su laboratorio el médico genetista Carlos Vullo.

¹¹⁵ Un completo detalle de toda la actividad desarrollada por el equipo en esos años puede leerse en Olmo, Darío y Salado Puerto, Mercedes “Una fosa común en el interior de Argentina: el Cementerio de San Vicente.- Equipo Argentino de Antropología Forense Museo de Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/viewFile/5390/5834> (Actualizado 20 de junio de 2016)



-Imágenes de archivo: Se destacan las imágenes de dos discursos militares, uno de Jorge Rafael Videla, el 18 de julio de 1978 y otro de Luciano Benjamín Menéndez. En ambos casos son imágenes de noticieros televisivos y en el encuadre aparecen el micrófono del canal y ocasionalmente el periodista que está cubriendo el evento. El discurso de Videla tiene importancia en el contexto de este relato ya que funciona argumentativamente de manera “causal”. Es decir, la posición del gobierno de “aniquilar”, enunciada por el propio Videla, hace pensar en la autoría casi confesa de las muertes y de los cadáveres hallados en las fosas.

Por otra parte, algunas imágenes de archivo son fotos fijas presentadas como si se tratara de negativos fotográficos que están siendo revelados. En algunos casos, son fotos muy conocidas y asociadas a la represión durante la dictadura argentina, a las cuales se les ha dado cierta estetización. Además en el documental, se presentan varios materiales visuales con alto valor periodístico, entre los que se destaca el informe periodístico que da cuenta del hallazgo del cuerpo de Liliana Barrios asesinada por la represión el 7 de abril de 1976. El zócalo de la noticia dice: “Restituyen otro desaparecido”. Material producido originariamente por Canal 10 SRT.

-Otras imágenes que se presentan contextualizan la situación política actual: las marchas en Córdoba de Madres, familiares e HIJOS de desaparecidos. También los registros de Sara, la hija de Liliana Barrios realizando la pintada de un pañuelo gigante en el piso de la Plaza San Martín en el centro de la ciudad de Córdoba.

En el cierre del trabajo aparecen 14 carteles con la información referida a los cuerpos reconocidos y entregados hasta el momento de la realización del film¹¹⁶.

¹¹⁶ En 2003 empezaron las exhumaciones y allí se indicó que habían sido hallados 94 cadáveres en las fosas comunes del Cementerio de San Vicente. En 2007, año en que se concluyó el documental, habían sido identificados 14 cadáveres. En 2015 se dio a conocer que se había identificado el cadáver número 15. Se trata de Wenceslao Vera, secuestrado el 28 de marzo de 1976. Tenía 28 años y era secretario general del Sindicato de Obras Sanitarias de la Nación Sus restos fueron hallados en la fosa común. <http://www.lavoz.com.ar/politica/16deg-desaparecido-identificado-en-san-vicente> (Actualizado julio de 2016)

Primero planos de los rollos de negativo fotográfico son desplegados dejando ver imágenes conocidas y no conocidas de Videla, la represión, las detenciones de la policía en la calle, etc.

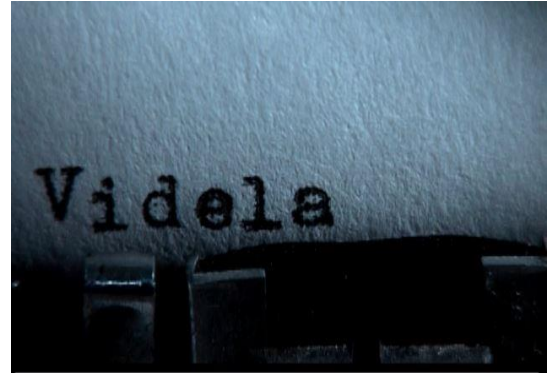


-Las recreaciones. Son escenas rodadas en exteriores y en interiores y protagonizadas por actores con un vestuario que recrea la década de los '70 y tienen por objetivo reproducir la acción, el lugar, las personas, de algunos hechos contundentes relatados por los testigos en las entrevistas. Se destacan tres momentos. Por un lado, la instancia de la morgue en la que uno de los empleados escribe a máquina la carta que envían al presidente. La acción se desarrolla en el interior de la morgue, un hombre con un guardapolvo blanco sentado detrás de un escritorio y escribiendo a máquina. Por momentos se ve en la máquina de escribir las mismas palabras que pronuncia la voz en off.

Otra escena plantea la llegada de las ambulancias al cementerio y el traslado de los cuerpos. No se distinguen rostros, solo figuras humanas y las luces de los autos que quiebran la oscuridad de la noche.

Otra recreación remite a la detención de personas. Se muestra el plano medio (desde la cintura hacia abajo) a dos personas llevando un tercero y con dificultades para caminar, remedando una situación de detención, sin identificarse el rostro de los sujetos.

En ningún caso se indica que se trata de una recreación, sin embargo, es posible advertir que las acciones están dramatizadas por el cuidado en el registro, en los encuadres, en el arte, la textura de la imagen, etc.



-Imágenes referenciales: la cárcel: Estas imágenes constituyen paneos lentos sobre paredes rotas, puertas de lata con la pintura saltada y otras marcas de deterioro que remiten al imaginario de las cárceles y los calabozos, aunque no se explicita que se trata de estos lugares, la codificación iconológica responde a esta referencia. Cuando se ven estas imágenes se escucha la voz en off de una mujer que recuerda sus días de cautiverio.



- Imágenes del trabajo arqueológico en las fosas comunes. En esta película impacta en particular la mostración de las fosas del cementerio San Vicente y todo el trabajo desarrollado por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF),¹¹⁷ junto a testimonios de la Fiscal Federal Graciela López de Filoniuk, familiares y testigos detenidos en la Perla que junto con ex empleados de la morgue relatan el rumbo seguido desde la detención de algunos militantes, su asesinato, estadía del cuerpo en la morgue y posterior enterramiento en las fosas comunes del cementerio. Un calvario *post mortem*.

Se considera contundente esta mostración ya que en toda la filmografía documental post - dictadura son muy pocos los trabajos con imágenes de estas características.¹¹⁸

¹¹⁷ El EAAF se conformó específicamente para este tipo de tareas. En 1983 y por pedido de Abuelas de Plaza de Mayo, la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (Conadep) convocó a miembros de la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia (Aaas) para el trabajo de exhumación de cuerpos NN, su registro y la recolección de muestras biológicas, cartillas odontológicas, huellas dactilares, descripción de cicatrices o lesiones óseas, restos de ropa, etcétera, que pudieran conformar el perfil de ADN para poder atribuirles una identidad y darles un nombre a esos cuerpos. Dentro de la delegación de la Aaas estaba Clyde Snow, quien había investigado casos muy resonantes como el asesinato del presidente John Kennedy, del faraón Tutankamón y también había participado en el equipo que identificó los restos criminal nazi Josef Mengele. En 1984, Snow, convocó a jóvenes voluntarios estudiantes de antropología o carreras afines para unirse a un equipo que de manera científica pudiera trabajar en enterramientos ilegales para identificar los restos y aportar a las causas y procesos legales abiertos hacia los responsables de crímenes de genocidio y lesa humanidad entre 1976 y 1983. De esta manera se conformó una institución única en su tipo en todo el mundo que continúa en la actualidad realizando sus tareas en Argentina y en diferentes países. Sitio en la web del EAAF. http://eaaf.typepad.com/eaaf_sp/ (Actualizado julio 2016)

¹¹⁸ En este sentido, se pudieron encontrar tres producciones de similares características visuales. En Córdoba, el periódico La Voz del Interior desarrolló un material multimedial denominado “El horror está

La música ocupa todo el espacio sonoro marcando el ritmo de la edición que hasta el momento había dado lugar a los diferentes testimonios. Y el encuadre se colma de los esqueletos amontonados en la fosa común. Los cadáveres son mostrados mediante movimientos de cámara panorámicos con carácter descriptivo y algunas tomas de conjunto y planos detalle. Hay otro momento en el que también se ve el trabajo de los antropólogos que limpian cuidadosamente con pinceles y cepillos quitando la tierra de los huesos. Todo el lugar está demarcado y señalizado. A continuación, se muestra una serie de primeros planos de las calaveras. Las imágenes más impactantes aparecen en el minuto 40:19 en el que se observa con claridad un cráneo con tres orificios circulares definidos, lo cual hace prever que se trata de perforaciones realizadas por disparos de arma de fuego.

enterrado en San Vicente” en 2003 donde se ven fotos fijas de las fosas y se describe el trabajo del equipo de Antropología Forense. En material se corresponde al género periodístico Reportaje Multimedial e incluye entrevistas sonoras, noticias, animaciones, fotos y documentos. Disponible en: <http://archivo.lavoz.com.ar/sanvicente/home.htm> (Actualizado julio de 2016)

Otro antecedente, lo constituye la película *Playas del Silencio* (2003) Pablo Torello y Juan Rodríguez que fue ampliada y reestrenada en 2005 con el nombre de *Historias de aparecidos* (2005). Allí el director decide mostrar fotografías fijas tomadas por la policía cuando encontraron en las costas 33 cadáveres que trajo el mar, entre diciembre de 1976 y finales de 1978. El documental muestra la “aparición” de cuerpos en las costas de Santa Teresita sobre el Atlántico y recupera el testimonio de las acciones de aquel momento, donde ante estos hechos y mediante una orden judicial, la policía de la costa inició un sumario y llamó a los bomberos para que recogieran los cuerpos. Los trasladaban al hospital municipal. Luego los camiones municipales eran enviados al cementerio de General Lavalle con los cuerpos. Este es el destino de varios de los cadáveres arrojados al mar en los llamados “vuelos de la muerte” realizados durante la última dictadura militar. Una investigación dio cuenta de una serie de denuncias sobre la existencia de tumbas clandestinas del cementerio de General Lavalle. En esas tumbas se encontraron los cuerpos de las dos religiosas francesas Alicia Doman y Renee Duguet que fueron secuestradas a mediados de diciembre con otros once activistas de derechos humanos y también los de Azucena Villaflor, Esther Ballestrino y María Ponce, fundadoras de Madres de Plaza de Mayo desaparecidas por los grupos de tareas de la ESMA.

Por último, se cita aquí como antecedentes de imágenes similares el documental *El último de los confines* (2004) de Pablo Ratto, donde se relata toda la actividad desarrollada por el EAAF y se muestran imágenes de varios esqueletos desenterrados e identificados. En esta película se hace especial hincapié en el vínculo entre los desaparecidos y sus familiares.



El trabajo de montaje permite que todas estas historias se vayan planteando de manera simultánea con mucha diversidad pero sin confundir al espectador. La agilidad de la edición hace posible la incorporación de información muy diversa que muestra el episodio desde varias perspectivas. Desde el punto de vista visual, las imágenes actuales de las fosas comunes, constituyen un momento revelador y contundente. En dos momentos diferentes, la cámara registra el osario de manera descriptiva y prolija. En un registro prácticamente científico pero apoyado por la música extradiética que intensifica el dramatismo.

IV.9.2. Dimensión narrativa

Narrativamente se revelan dos historias principales. Por una parte, la historia de los muertos, que compete a la Morgue, su saturación, las fosas comunes en las que desde

la ilegalidad absoluta se ocultaron cuerpos como una manera de proteger evidencia de torturas y mutilaciones. Con un delito se pretendió cubrir otros delitos. Este relato es desatado a partir de las cartas firmadas por los empleados de la Morgue, que - como crónica epistolar de una realidad que ocurría- se volvieron fundamentales como prueba y evidencia. En este sentido, las cartas que los cuatro sepultureros escribieron al Sr. Presidente, son portadoras de una fuerza perlocutiva importante, ya que las palabras escritas allí, hicieron visible lo que ocurría y que a pesar de que muchas otras personas habían sido testigos, ninguna habló, dijo, contó, hizo saber.

Las cartas funcionan como operadores de acción de la historia y son referidas por varios de los testigos entrevistados en el documental y generan un recorrido progresivo que aborda la cronología de los hechos de manera lineal.

El escritor/lector de la carta en off pareciera llevar el relato por momentos, y luego son los testimonios de los entrevistados los que van llevando la historia, configurando un tipo de relato focalizado internamente ya que se conoce progresivamente la historia a partir de esos relatos particularizados, tanto desde el monólogo epistolar, como desde las entrevistas.

Casi todos los testimonios contribuyen a configurar esa misma historia, ya que aportan diferentes datos y reflexiones sobre el mismo suceso. Como si se tratara de una pesquiza policial que suma declaraciones, se van enhebrando todos los testimonios.

En esta película es nodal la narración de los sujetos que han sido testigos de los hechos. Estos testigos (carácter de *testes*) presentan una relación diferenciada con las víctimas. Algunos tienen un vínculo afectivo con la víctima principal. Familiares, amigos o compañeros que tuvieron relación en aquel momento (y/o en la actualidad) con sujetos que fueron víctimas de sucesos violentos en aquellos años. El nexos suele ser emocional y en sus relatos se producen descripciones en torno a las formas del dolor, el sufrimiento, la pérdida, la huida, el silencio y la muerte. Otros testigos tienen una relación más profesional con los hechos.

Los entrevistadores nunca aparecen en cámara y los entrevistados responden sin mirar de manera directa a la cámara, sino hacia el fuera de campo derecho del encuadre en una presumible direccionalidad a su interlocutor. Tampoco se escuchan preguntas, por lo que las declaraciones se desarrollan a la manera de un soliloquio, aunque desde el punto de vista de las modalidades, no queda duda de que se trata de un documental interactivo.

La otra historia principal, es la de Sara Castro, la hija de Liliana Barrios, una de las 14 personas identificadas hasta 2011 en la fosa común del Cementerio de San Vicente constituye una historia desde el lugar de los vivos. Sus recuerdos y la tristeza de una niña de cuatro años que ha perdido a su madre y de la cual tiene más olvidos que recuerdos. Historia cuyo cierre está dado por la nota periodística en la que se cuenta la entrega de los restos de Liliana Barrios luego de las pericias de reconocimiento.

Sara recuerda muy poco a su madre y la manera en la que los abuelos le fueron relatando qué pudo haber pasado con su madre. La vaguedad de su recuerdo y los escasos datos que tiene de su madre, hacen evidente el desamparo y la orfandad de manera contundente.

“(..). Recuerdo que habían muchos hombres de verde, que estábamos llorando y que ella nos decía que iba a volver. Que se iba a hacer un trámite y que volvía porque ella agarra los documentos con su cartera y la lleva y de ahí no recuerdo más nada. El recuerdo que yo tengo no es nada. Tenía cuatro años y no es nada el recuerdo, entonces no querés saber eso, se te mezclan todos los sentimientos”.

Sara recuerda también cómo ha sido su trabajo con el recuerdo:

“Yo al principio creía que ella se había muerto por un paro cardíaco y ya cuando empezás a razonar y sabés que no te cierran ciertas cosas empezás a preguntar y a reconstruir de a poquito cuando tenés más edad ya te das cuenta de lo que pasó”.

“Un día mi abuela me dijo: “a tu mamá la llevaron” ¿quiénes? Y entonces me empezó a contar ...”en el tiempo que vos tenías 3 años y medio más o menos, tu papá empezó a andar en cosas raras y se la llevaron equivocada” .

“No te querés dar cuenta de eso, de que esté muerta y ahí, en una fosa común llena de cuerpos y que no esté descansando como debe ser... que no tenga su sepultura”.

“Tengo una sola foto que es de cuando ella tenía 16 años”.

En su mente, una imagen cotidiana se salva del olvido, y ella la cuida como un tesoro, sabe que es poco, pero que es real y es lo único a lo que puede apelar y con lo que puede defenderse de ese cruel enemigo, que es el olvido completo y absoluto:

“La imagen que siempre se me cruza es en Alta Córdoba. Vivíamos en un segundo piso –calculo- porque bajábamos una escalera y a la vuelta había un super o un almacén y siempre íbamos con mi mamá y comprábamos las cosas para hacer la comida, un jogurt para mí, esa es la imagen que tengo y que ella tenía panza. No le veo la cara, le veo el cuerpo, las manos, la panza, el vestido que tenía, era fondo naranja suave con flores”.

Con este último testimonio termina la película. La tristeza de haber vivido sin su mamá y cierta alegría por haber encontrado su cuerpo, de poder enterrarlo y darla por muerta definitivamente. Cambiar la entidad de desaparecida por la de “aparecida-muerta”. El testimonio corporiza esa tensión y hace visible la tristeza.

José Adolfo Caro, trabajaba en la Morgue provincial y crónica el traslado de los cuerpos y el operativo Morgue/cementerio en el documental *Sr. Presidente*:. El relato se vuelve espeluznante al referirse a su vínculo con los muertos, con la materialidad de los muertos y con la evidencia de los muertos. Por otra parte, la contundencia de la muerte, se cruza aquí con la noción de desaparecidos que es una idea que desborda de sentidos y que se va modificando a medida que aparecen las evidencias.

Este testimonio “técnico” ayuda a imaginar la manera en la cual cientos de personas se desempeñaron en las tareas de hacer desaparecer, con mayor o menor nivel de responsabilidad. Estos testimonios recuerdan un poco al de Schilingo pero sin responsabilidad política en el hecho, ya que en este caso son simples operarios o empleados que tienen una tarea por cumplir: el traslado de cuerpos muertos. Algo de esta actividad remirte a la tarea desarrollada a los Sonderkomandos, locales.

Dice José Caro:

“A veces nosotros, por curiosidad, si venía muy muy baleado nos poníamos a contarle los balazos, de puro curiosos nomás, pero no porque nadie nos pidiese que hiciéramos eso. Llegamos a contar 70 y pico un día en un solo cadáver. Nosotros decíamos si esto es un enfrentamiento... qué paso?!”

“Primeramente nosotros les llamábamos guerrilleros y vino un teniente coronel y nos dijo, estos no son guerrilleros, son subversivos y yo le pedí por favor que me explicara y él me dijo que guerrillero es el que pelea por razones patrióticas y estos eran personas que subvertían el orden público”.

La situación de saturación de cadáveres en la Morgue es experimentada como un problema de logística, técnico, no como un problema de ilegalidad, de ocultamiento de pruebas del delito. Por lo tanto, los empleados de la morgue apelan a las autoridades nacionales para que intervengan.

El mismo ex empleado de la Morgue, recuerda:

“Esto eclosiona cuando a los médicos y cirujanos del Hospital Córdoba se les empiezan a morir los pacientes que ellos operaban. Ahí es donde empieza de nuevo a moverse el sistema y dicen, bueno hay que evacuarlos (...) Fue una noche -que justamente no es para el olvido- cuando abrimos esa famosa heladera. Los gusanos, reyes y señores y más de 20 litros es lo que sacamos y los echamos a la cloaca. Los operativos empezaban a las diez y media, once de la noche y terminaban, a las cinco o seis de la mañana”.

Y más adelante agrega:

“Se llega a fondo y uno de los empleados pega con la pala a eso, era un armatoste y dice, no hay nada más. No... no, le digo yo, tenés un metro más de cadáveres abajo, y destapan el primer cadáver, ese que están destapando ahí es el de una mujer y está atada con alambre, y de pronto uno de los que estaba cavando ahí toma un alambre y lo tira para el costado y yo se lo pido viene y me lo da, viene en forma de “8” y yo le digo, ves, estas eran las esposas y la destapan y efectivamente estaban envueltas con alambre de púa”.

“Se rescata el libro de la Morgue, hasta donde se, era la única documentación que había quedado de eso . Por qué se les escapó el libro de la morgue... No se”.

Por otra parte, se presenta otro testigo, cuya identidad colectiva precisa no está especificada. Se trata de los autores de la carta que se lee en off y que constituye el eje narrativo de toda la película. El carácter de estos testimonios es similar al del empleado de la Morgue. Hay una descripción técnica de un hecho delictivo, del cual o bien no se

tiene consciencia exacta o se asume como parte del trabajo profesional que llevan a cabo. Es interesante considerar que la carta es en sí un documento y su valor deviene de su fuerza documental y a la vez puede ser tomado como un testimonio en el dispositivo propio del film. Es “convocado” a ser testigo y, como tal, adquiere fuerza . Esta carta tiene un destinatario principal que es el Presidente de la Nación, por lo que todos los otros lectores de esa carta lo hacen en un plano enunciativo completamente diferente. La carta, deja entonces de ser una carta para pasar a ser un testimonio documental, abandona su instancia privada y pasa a ser pública. Se recuperan aquí solo tres fragmentos:

“Señor presidente, durante la permanencia en el Hospital Córdoba, se descompuso en varias oportunidades la heladera conservadora, ya que la capacidad era para 6 cadáveres y nos vimos obligados por razones de servicio a depositar hasta 28 cadáveres. Como es de imaginar se suscitaron serios inconvenientes en el hospital ya que al descomponerse los cadáveres el olor se tornó inaguantable al extremo de quemar kilos de yerba decenas del líquido desodorante y el uso de cualquier otro elemento que pudiera amenguar o disimular tan semajnte olor”.

“Había una nube de moscas. Una capa de aproximadamente 10 centímetros de gusanos y larvas. Los que retiramos con baldes cargándolos con palas. Nuestra única indumentaria eran, pantalón, guardapolvo, botas, y guantes algunos, otros tuvieron que realizar la tarea con ropa de calle. Es innarrable, Señor Presidente, el espectáculo que presentaba el cementerio. Los móviles de la policía iluminaban las fosas comunes donde fueron depositados los cadáveres identificados con número y como punto de referencia los pilares de la pared cercana detrás de la cual e inclusive arriba de los techos los vecinos del cementerio observaban la macabra tarea realizada”.

En un fragmento de la carta se vuelve metarreferencial y hace explícita su voluntad de denuncia, es decir, hace ver la toma de consciencia en relación a las posibles represalias que se pudieran tomar contra sus autores:

“Señor Presidente, siendo tan explícita la Ley dejamos a su elevado nivel de justicia la evaluación de nuestra solicitud. Dejamos constancia que el personal que no firma esta carta es porque tememos a represalias que pudieran emanar de nuestros superiores, habiendo sido de estilo este tipo de amenazas durante todos estos años. Sin otro particular y esperando una resolución favorable, saludamos al señor presidente, con nuestra mayor consideración y respeto”.

Por otra parte, la descripción técnica de la situación ocupa un lugar importante. Desde la ciencia y el saber académico, Darío Olmo, del EAAF (Equipo Argentino de Antropología Forense), es quien da cuenta de la forma en que eran tratados los prisioneros y de la manera en la que el hallazgo de los cuerpos en las fosas permite suponer el mecanismo de sus muertes. Sostiene Olmo:

“Lo que encontramos en el campo eran los esqueletos articulados, es decir todos los huesos de las personas puestos exactamente en el lugar que ocupan en la disposición anatómica normal. Eso significa que cuando los cuerpos se arrojaron a la fosa, se arrojaron con todos sus tejidos blandos. Eran cadáveres, no esqueletos”.

IV.9.3. Dimensión discursiva

El cuerpo resulta indispensable en los rituales fúnebres. “Sobre él se habla, sobre él se llora, se colocan flores, se pronuncian discursos, se da el último adiós. El cuerpo condensa y domestica la muerte. La torna concreta, definitiva, presente, individual, identificada”; por eso, “la desaparición puede ser pensada como una muerte inconclusa”, asegura Ludmila Da Silva Catela (2002) en *No habrá flores en las tumbas del pasado*.

Por estas razones esta película es poderosa e importante, porque hace ver y hacer pensar sobre el eje central de la cuestión de los desaparecidos. De hecho, el eje: referente/representancia/representación, se abre una dimensión interesante. La película *Sr. Presidente*, por su tema y su interés se ubica en el marco referencial de los documentales sobre el horror, sobre el tormento, sobre la muerte.

El tema es la imagen, una y otra vez, y un cierto encuentro entre el arte de la palabra y el arte de la imagen, las tecnologías de la palabra -en sus dispositivos testimoniales- y las tecnologías de la imagen -en sus dispositivos testificantes de no-ficción-. La película impacta por la mostración de las fosas con esqueletos y cráneos

perforados. Casi cuatro minutos de estas imágenes con música y sin ninguna otra referencia visual.

Tal como se planteó en el Capítulo II de esta Tesis, la representación a partir de las imágenes encuentra límites y delimitaciones a cada paso. Una y otra vez se enuncia lo que se puede mostrar y lo que no se puede mostrar, lo que es digno, lo que es indigno, lo que es “abyecto”, lo que es “justo”. Si bien se ha desarrollado un capítulo en torno a las posibilidades de representación, es interesante considerar la mirada en torno a las imágenes de los muertos en general y a la manera en la que la exhibición de cadáveres forma parte de filmografías y registros más complejos.

La presencia de estas imágenes resulta, entonces contundente. Los cadáveres y los cuerpos muertos pertenecen a sujetos que estuvieron vivos y de cuya muerte fueron responsables los grupos militares y civiles que ejercían el poder en ese momento. La evidencia de los cadáveres abre un nuevo juicio de verdad en relación con ese pasado.

Tal como plantea Hans Belting (2007), la imagen de los cuerpos muertos se resignifica y estos muertos tienen, a partir de su existencia, un peso inimaginable. Son básicamente, la prueba del delito cometido. El sentido probatorio se ve colmado.

La imagen - prueba confirma la ausencia. O mejor aún, confirma –tal vez por primera vez- la ausencia definitiva del cuerpo vivo. La operación es bastante compleja, ya que la imagen opera de manera reconstitutiva, allí donde hubo desaparecidos, hoy hay muertos.¹¹⁹

La representación del pasado funciona a partir del texto documental como una operación de evidencia más, vinculada a los otros relatos sobre el pasado. La historia es presentada en clave de drama y por momentos, algunos fragmentos refieren a una

¹¹⁹ Muy distinto es el objetivo del ensayo fotográfico de la artista Lucila Quieto “Antropología de la Ausencia”, en la que construye fotografías montadas sobre diapositivas proyectadas de personas desaparecidas y la figura de sus hijos posando “como sí” estuvieran en un mismo tiempo. Una interesante reflexión sobre este trabajo puede leerse en Valeria Durán “Representaciones de la ausencia: Memoria e Identidad en las Artes Visuales”, en *Pretérito Imperfecto, Lecturas Críticas del Acontecer*, Leonor Arfuch y Gisela Catanzaro, comp. Prometeo, 2008.

estructura más científica: primeros planos de los esqueletos que yacen en las fosas del cementerio.

El acercamiento óptico (*zoom in*) sobre el cráneo perforado, es particularmente inquietante. Toda la secuencia está acompañada por una música instrumental sombría. Esta imagen dialoga con otro universo de horrores representados y fotografiados, específicamente durante el Holocausto.

Es necesario considerar el contexto de producción de estas imágenes en tanto aparecen en un momento en que también están presentes los discursos en torno a la violencia de la guerrilla. Sin dudas, la fuerza visual de estas imágenes provoca una puesta al margen de cualquier otra discusión. Son imágenes “pese todo” que reclaman para sí, la fuerza conmovedora de lo verdadero.

La contemplación de estas imágenes “son” un hecho político, constituyen una experiencia histórica. Se trata de la experiencia histórica del arte, posibilitada por la técnica. Pero se trata más profundamente de un saber, que, a pesar de ser difuso, parcial, y de estar sujeto a las interpretaciones posibles, sigue siendo un saber que se abre desde el pasado en el presente y hacia el futuro. Desde el pasado, porque marca un hecho anterior, el enterramiento en una fosa común, sin nombre, sin respeto, sin cuidado, un maltrato evidente. En el presente, porque es en el momento de la exhumación (no antes) que esa verdad es develada. En el futuro, porque solo el análisis de esos cuerpos permitirá conocer sus identidades y será información que condene a los culpables y que dé justo enterramiento a esos sujetos. No es hoy, es en el futuro.

IV.10.4. Dudas y verdades

Cada vez que se genera una experiencia de contemplación de esas imágenes sobre las fosas, sobre los muertos, sobre los individuos allí muertos, se corrobora una certeza y se implanta una duda. Están muertos, pero, ¿quiénes son?

La contundencia de la imagen, no es menos fuerte que la contundencia de la duda. Una duda que la imagen no confirma, una duda que la contemplación emplaza y configura. Una duda basada efectivamente en el poder aseverativo de la imagen.

La imagen es. El cuerpo, era. La identidad, será.

La precaria vida de esos sujetos a los que no les correspondió una muerte digna, ni un enterramiento digno.

V.10. Análisis del documental *Canción de Mariano, Una historia de la UES* (2007) de Sergio Schmucler ¹²⁰



Sergio Schmucler nació en Córdoba en 1959. Durante 27 años vivió en México, donde tuvo que exiliarse en 1976. Es antropólogo, cineasta, guionista y escritor. Fue director de la revista *La Intemperie*. Como cineasta realizó, entre otras, *La Herencia*, un ficcional que se estrenó en 2008, el documental *Curapaligüe* en 2010 y el ficcional basado en hechos reales *La sombra azul* en 2012. Su primera novela, *Detrás del vidrio* fue publicada en el año 2000 y en 2013 una segunda novela denominada *El guardián de la calle Ámsterdam*.

Esta película es la historia de una canción, una especie de himno compuesto en 1972 por Walter Magallanes para Mariano Pujadas, el líder montonero asesinado en Trelew. El compositor de la canción desapareció en diciembre de 1976 a la edad de 20 años. La película parte de esta historia para reconstruir el clima de la época y el marco

¹²⁰ Guion y dirección: Sergio Schmucler. Producción: Virginia Sanz, Gabriela Romero, Marilina Fabbro e Inés Emiliani. Dirección de fotografía: Diego Castrillo. Edición: Natalia Bruschtein. Sonido directo: Atilio Sánchez. Diseño sonoro: Federico Schmucler. Música: Jorge Nazar. Duración 75 minutos. Estreno: 22 de agosto de 2007.

de la militancia juvenil del nacimiento y consolidación de Montoneros en Córdoba. Recupera el recuerdo de varios militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios de Córdoba (UES) y de activistas de la Resistencia Peronista de Córdoba.

IV. 10. 1. Dimensión estructural/textual

El documental se organiza a partir de una serie de secuencias temáticas o capítulos. Casi todas están referenciadas mediante un título en letras blancas sobre un fondo negro preanunciando de qué se tratará el grupo de imágenes que continúa.¹²¹

La información se va dando a conocer de manera cronológica, alternando datos descriptivos con reflexiones y anécdotas puntuales. Se indicará a continuación, los elementos temáticos más importantes que integran cada una de las secuencias planteadas:

- Secuencia 1: “Introducción”
- Secuencia 2: “La resistencia peronista”
- Secuencia 3: “Cambios en la iglesia, el 66 y el Cordobazo”
- Secuencia 4: “Nacimiento de Montoneros”
- Secuencia 5: “Trelew”
- Secuencia 6: “La militancia, el recuerdo de Walter”
- Secuencia 7: “25 de mayo de 1973”
- Secuencia 8: “La caída”
- Secuencia 9: “El abismo”
- Secuencia 10: “Últimas noticias de Walter”
- Secuencia 11: “Canción de Mariano”
- Secuencia 12: “Créditos”

La película utiliza tradicionales recursos propios del documental de interacción, tales como:

- Voz en off del director. En ningún momento, se identifica esta voz con la del director, solamente un conocimiento paralelo permite identificar la identidad de esa voz en off. Este recurso es utilizado tanto con fines descriptivos como reflexivos.

¹²¹ En el menú del DVD aparecen como “Capítulos”

- Entrevistas individuales. El recuerdo del contexto histórico se plantea desde dos modalidades interactivas diferentes, por un lado, a partir de una serie de entrevistas se recogen los recuerdos de varios compañeros del compositor y de Mariano Pujadas. Ellos son: Susana Baez, Erio Baudagna, Manuel Cannizzo, León González Olguín, Luis Rodeiro y Julio Rojas. Todos ellos son entrevistados en contextos domésticos, probablemente sus domicilios particulares. Aparecen en los zócalos los nombres de cada uno (en la mayoría de las entrevistas) y otros datos sobre su profesión o nivel de responsabilidad en los hechos.





Estas entrevistas se presentan fragmentadas a lo largo de todo el documental de acuerdo a los temas centrales que son abordados en cada secuencia. Los encuadres en exteriores son en plano medio o entero de todos los entrevistados sentados en espacios domésticos: cocina, patio, comedor. En ningún caso se escuchan las preguntas y el entrevistador (el propio director, Sergio Schmuchler) por momentos aparece en el encuadre junto al entrevistado.

-Por otra parte, se despliega una entrevista colectiva. Un diálogo con varias personas, cuasi público, se registra en un espacio circular, planteado con luz artificial en el escenario del auditorio de la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano. Se ven y se escuchan los testimonios de diez personas que fueron militantes compañeros de Mariano y del autor de la canción. Ellos son: Francisco Bruno, Cleo Cagleris, Guido Dreizik, José Ensabella, Miguel Ángel Escalante, Armando Fernández, Gabriela Medina, Gustavo Pérez y Gonzalo Vaca Narvaja. El director del documental, forma parte de la rueda. En este caso, no se indica la identidad de cada uno de los presentes mientras habla. No resulta posible saber el nombre de cada uno, salvo por un saber

lateral en relación a la imagen. Se consigna el nombre de todos en los créditos finales como “Entrevista colectiva”.¹²²

En los dos espacios de entrevistas, se dejan ver los dispositivos de registro de imagen y sonido: cámaras, camarógrafos, sonidistas, micrófonos, etc.



¹²² En la transcripción de estos diálogos se indica a cada uno como Ex militante y se le adjudicó un número por orden de aparición: Ejemplo: Exm 1, Exm 2, etc.



- Imágenes de archivo con y sin audio. El film hace uso muy intensivo del material de archivo que ilustra cada una de las acciones relatadas por los testimonios.
- Imágenes de la ciudad de Córdoba y de La Calera en la actualidad.
- Placa o pantalla negra con palabras blancas. Recurso utilizado para inscribir allí fragmentos de editoriales de revistas como *Estrella Roja* o declaraciones de militares.
- Música, canciones. “La canción de Mariano” es protagónica y se la escucha en el final con la interpretación en vivo de uno de los ex - militantes que dan su testimonio. También se reproducen fragmentos de la “Cantata Montonera”.
- Imágenes de fotos de diarios y revistas de la época. Este elemento es recurrente en la película.

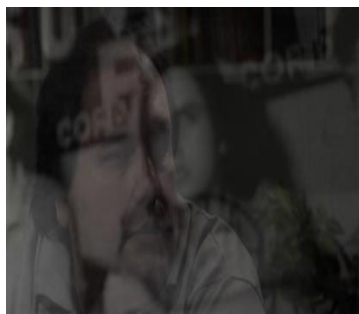
El film opera casi en su totalidad a partir del dispositivo testimonial de la primera persona. Todos los entrevistados hablan acerca de lo que ha sido la experiencia personal o de la agrupación UES y Montoneros y referencian al “Negro” Walter Magallanes quien escribiera la canción a Pujadas y de Pujadas mismo, quien, probablemente, conoció a Magallanes en la Parroquia de Barrio Los Plátanos de la ciudad de Córdoba.

La película se presenta entonces como una semblanza descriptiva de la militancia montonera en Córdoba, de sus orígenes y de las intenciones primeras. Sus acciones más contundentes y las bajas, la relación con Perón, etc.

Los testimonios se ligan con la reflexión de Schmucler quien –por momentos– asume el relato como un montonero más, pero desde la voz en off.

En términos eminentemente visuales, se destacan las originales imágenes de archivo del comienzo, en la secuencia “Introducción”. Son imágenes de archivo en blanco y negro de los dirigentes de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios) presidiendo una reunión o acto público. Son imágenes mudas. No hay sonido, solo se los ve gesticulando en silencio.¹²³ Algunos de los adolescentes que están en el lugar, luego son entrevistados en el presente, confiriéndole al material un verdadero valor documental.

¹²³ En una entrevista dada al periódico La Voz del Interior, el director cuenta que encontró de casualidad estas imágenes en las que reconoció entre el grupo de jóvenes a su hermano desaparecido resulta paradójico que se tratara de una conferencia de prensa sin sonido. Sin embargo esta información no está en la película. Disponible en: http://archivo.lavoz.com.ar/07/08/21/secciones/espectaculos/nota.asp?nota_id=106532 (Actualizado agosto 2016)



La imagen de la plaza colmada el 25 de mayo de 1973 con una gigantografía de un obrero gritando sobre la masa de gente que participaba del acto, permite observar la magnitud de las insignias y la importancia de las figuras y los dibujos planteados.¹²⁴

¹²⁴ Uno de los aspectos característicos de la cobertura cinematográfica y televisiva de los acontecimientos públicos y actos políticos durante los gobiernos peronistas, eran precisamente, las tomas de conjunto que permitían ver la concurrencia masiva. Estas eran imágenes registradas por los noticieros cinematográficos. Este fotograma pertenece a la cobertura del acto del 17 de octubre de 1947. Sobre la iconografía peronista y la multitud como textural visual, ver Gené, Marcela, “Fueron millones...Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos” en la gráfica política y los noticieros

Luego, algunos ejemplos de la iconografía peronista aparecen desplegados en varias imágenes de archivo, fundamentalmente fotografías de revistas y afiches publicitarios. Se enuncian como discursos gráficos de época que informan acerca de la importancia otorgada por el gobierno peronista a su propia iconografía y a la propaganda política.



cinematográficos” en Mariano Mestman y Mirta Varela Coordinadores, 2013. *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Eudeba, Buenos Aires.

IV. 10. 2. Dimensión narrativa

Se articulan dos modalidades de manera prioritaria, una interactiva, en relación a todas las entrevistas que hacen prosperar el relato, y otra claramente expositiva, en relación a la cuantiosa información de carácter histórico que circula y se da a conocer. Esta información proviene de las entrevistas, de las notas periodísticas de archivo, publicaciones partidarias de la época, revistas y publicaciones clandestinas y públicas.

El relato se plantea desde un comienzo, con dos protagonistas principales referenciados: Mariano Pujadas y Walter Magallanes. La narración la llevan los sujetos que los han conocido, entre ellos, el director de la película. Hablan de ellos, pero desde sí mismos. Se reconstruye la biografía de Walter a partir de la autobiografía de los entrevistados. La focalización es interna ya que la historia que se va contando se supone conocida por los sujetos que dan su testimonio. Pero en varios de los monólogos a cargo de la voz del director, éste asume su lugar autoral desde la primera persona del plural, mediante una identificación etaria e ideológica con los sujetos que testimonian.

En relación al espacio-tiempo del relato del recuerdo, el emplazamiento espacial del testimonio temporal deviene contundente. La mayor parte de estas declaraciones fueron registrados en el espacio de la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, al que asistieron la mayoría de los entrevistados. El escenario del teatrino del colegio es el lugar elegido. Una puesta en escena del pasado. la paradoja de los relatos de no ficción sobre el espacio –por naturaleza ficcional- del escenario teatral. Escena posmoderna, teatral, casi televisiva (de *reality show*) y cinematográfica a la vez.

La puesta en cuadro y en escena del recuerdo a través de la palabra dicha en público, rememora una ceremonia. En este espacio, sentados formando un círculo, cada uno a su tiempo –cual dinámica dramática, pero también catártica y ritual- desgrana sus recuerdos, sonríe, ríe, se emociona y se confiesa. Tal como se señaló más arriba, mientras habla cada uno de ellos no se identifican los nombres en los zócalos, recién en el final del film aparece un listado de nombres bajo el subtítulo “Entrevista Colectiva”.

El historiador y el periodista, y los cuatro ex militantes son entrevistados individualmente, en un contexto doméstico, patios, bajo una enredadera, mate de por medio. El entrevistador por momentos entra en el encuadre, de perfil o de espaldas en planos de referencia, sin embargo nunca se escuchan sus preguntas. En el zócalo del encuadre se consigna el nombre y el cargo o rol que había desempeñado cada entrevistado.

Toda esta puesta, se evidencia como específica del documental interactivo, es decir, a partir de la interpelación y las preguntas se logran estos testimonios y estos encuentros. La narración es coral. Se cuenta una historia - la de la UES y su vinculación con los Montoneros en Córdoba- a partir de varias visiones de ese mundo que no resultan discordantes sino complementarias.

En relación al director-enunciador su aparición se bifurca. Por momentos está presente en la sesión de entrevista colectiva y se muestra en pantalla compartiendo el espacio con los entrevistados. Oficia mayoritariamente como un *medium* que provoca y exorciza los recuerdos de los ex militantes convocados. La película opera como generador, motivador, procurador del recuerdo compartido. Son escasos los momentos en que las preguntas formuladas se evidencian. Allí, desde un nosotros-Montoneros, el realizador se incluye en el colectivo que retrata, en una clara operación de identidad autoreferencial, y pregunta a la rueda: “¿Perón nos echó de la plaza o nosotros decidimos irnos ?”

En otros momentos, el director aparece solamente a partir de su voz, fuera de campo, en el off de la historia. Allí el realizador marca, ancla y refuerza el relato a partir de un soliloquio reflexivo, que describe y sanciona mientras se observan imágenes de archivo o actuales.

La fragmentación narrativa además está marcada por una serie de separadores que muestran acciones documentadas en el contexto de la historia. Aquí las entrevistas y notas periodísticas de archivo actualizan los relatos y los ilustran, operando a la manera de un “relato-nota al pie”, que corrobora y referencia los datos brindados en las entrevistas y expone de manera detallada la historia relatada. Se destacan las imágenes

del tren con militantes que viaja a Buenos Aires, grupos de jóvenes con banderas y pancartas y fundamentalmente dos notas periodísticas en las que se cronicó el ataque a la Calera y la detención de un grupo de militantes entre los que estaba Mariano Pujadas en una casa de barrio General Paz.

Registros audiovisuales de la época que pertenecen a los canales locales, se transforman en narradores alternos (o sub-narradores) que siguen el desarrollo cronológico de los acontecimientos más importantes protagonizados por Montoneros en Córdoba.

La música ocupa un lugar narrativo especial. La puesta en el audio de toda la serie de canciones folclóricas que en ese momento se compusieron y escucharon implica un registro de la poética popular y folklórica, con letras apelativas a la valentía, la nobleza de la lucha y la posibilidad del cambio. La Cantata Montonera grabada en 1973, también aparece aquí, como un fresco sonoro que ambienta y delinea las creencias que la canción reforzaba. La música, como una marcha militante que moviliza, estimula, y anima en la lucha.

Siguiendo con la representación del triunfalismo, la heroicidad, el deber ser, etc. en la película *Canción de Mariano*, se recuerda el triunfo electoral de Cámpora y la fuerte presencia que alcanzó Montoneros. Los testimonios corroboran esa idea triunfalista de que “la revolución estaba a la vuelta de la esquina”. Recuerdan las promesas y el programa del Frente de Cámpora-Solano Lima, la nacionalización de la banca, todo lo que querían era lo mejor que les podía pasar y todos recuerdan ese momento con mucha alegría y mientras se escucha el tema central de la Cantata Montonera disco producido a mediados de 1973 uno de los ex militantes que forma parte del círculo de la entrevista colectiva, Gonzalo Vaca Narvaja lee la carta del militante Néstor Mux a su hija y algunos pasajes de esa carta aparecen sobreimpresos en la pantalla.

“(…) Y éramos miles y miles de jóvenes, con carteles y música, con Plaza de Mayo con palomas y alegría violenta y un otoño inolvidable de hermandad y de consignas. (...) y nos mirábamos la sonrisa y nos mirábamos la leyenda de los

carteles y las banderas en las que venían también a tomar el poder, como nosotros, los que cayeron en todos estos años siniestros. (...) Buenos Aires que dejaba de ser una ciudad de vidrieras y tilingos perfumados para ser un país de punta a punta”.

Toda esa carta, es una evocación a la lucha conquistada a la esperanza al empoderamiento. Es triunfalista. Su autor no es conocido para los espectadores, pero sí forma parte de un “yo-colectivo” encarnado en ese ritual de evocación.

El director de la película y también exiliado y hermano de desaparecido, Sergio Schmucler, dice:

“(…) Decíamos esas cosas porque las sentíamos. Sentíamos patria, sentíamos bandera, estábamos convencidos de que había que ser como Mariano Pujadas. Ser capaces de sacrificar la vida. Es una canción de guerra, suena a héroes y a batallas y a sacrificios como las canciones de los partisanos o las de la guerra civil española. Cuando se piensa que se está haciendo una revolución para cambiar de una vez y para siempre el mundo, se siente que la vida es una gesta y se supone que habrá millones de hombres y mujeres que agradecerán el esfuerzo y el que moría peleando en alguna batalla, vivía en cada compañero”.

Esa experiencia como militante también se asume con los antivalores de la derrota y de la pérdida. La “caída en desgracia”, la decepción, el engaño. Y, por otra parte, los desencuentros y los diferentes puntos de vista en el interior de la propia organización.

La segunda línea de sentido, es decir, las asperezas y la toma de las armas como axioma no consensuado por todos, aparece con claridad en los testimonios de dos de las películas que integran este corpus. Por una parte, en *Canción de Mariano*, por ejemplo, las declaraciones que recupera Schmucler ponen al descubierto el tipo de presiones que vivían los militantes.

Un ex - militante recuerda la militarización del grupo y la reorganización de tareas.

(...) “Eso que uno puede evaluar como un error, se intentó subsanar con la disciplina militar. A la disciplina al mandato, a esta cosa de que hay que dar cuenta y una pregunta que siempre queda cómo corregir semejante viraje”.

Y más adelante sostiene:

“Fuimos crédulos, primero le creímos a Perón, luego le creímos a la Conducción Montoneros. Cuando plantean que todos tenemos que ser combatientes y agarrar los fierros yo dije no y bueno, entraron muchas dudas, pensaban que, si uno hacía eso, se iba a pasar para el otro lado, no sabía bien ¿Cuál era el otro lado? ¿Qué lado? Justamente el Negro (Magallanes) con el Pablo fueron a mi casa a hacerme un cuestionamiento (sic) y lo traían escrito, como un sondeo para ver si yo no me pasaba a los servicios. No entendían que yo bajaba la persiana ahí (...) Terminamos mal porque además de la militancia éramos pares, compañeros, amigos, entonces cuando a mí me hacen ese cuestionamiento, loco si vos te vas te estás pasando a las filas del enemigo y yo le decía, ¡no!, ¡loco no me podés decir eso a mí, no me jodás!...así no es la mano, sino que en este punto yo no estoy de acuerdo en agarrar los fierros y me abro de esto. Entonces ellos no lo podían aceptar de ningún punto de vista. Y me fui de Córdoba para no ver más a nadie después me entero de todas las demás muertes”.

Aparecen aquí varios argumentos en torno a los errores y las responsabilidades.

En la secuencia diez de esta película, denominada, justamente: “El abismo”, uno de los ex - militantes reunido en la ronda en el escenario del Colegio Manuel Belgrano, recuerda:

“Cuando en abril el operativo independencia se legitima la participación del ejército en la represión, va a surgir esta forma: el soldado montonero y entonces las agrupaciones van a aportar ciertos compañeros en este proceso y van a ser dentro de la agrupación una especie de honor esta cosa de ser soldado eso pasa a fines del 75 y los Montoneros éramos peronistas no había un partido montonero, la gente no lo reconocía”.

Si bien, ser un soldado montonero, para algunos era un honor, para otros era la única opción posible. Para una ex – militante, esta era su realidad:

“Creo que era una característica de la organización, porque si te ibas, eras un traidor, si cantabas¹²⁵ eras un traidor, si dejabas de militar eras un traidor. La única que te quedaba era agarrar los fierros e ir a poner el pecho”.

También en ese documental, otra ex – militante recuerda:

“Yo terminé la escuela en el '75 y ya en esa época habíamos empezado con el tema de campamentos y adiestramientos. Toda una cosa que era irreal, yo hoy puedo decir que era irreal. Es difícil explicar la cantidad de instancias y de cosas que uno vivía, desde el triunfalismo a estar practicando tiro, una cosa que no

¹²⁵ Aquí “cantar” se usa en el mismo sentido que el verbo “delatar”.

resiste el análisis...Hasta que me fueron a buscar a mí y yo no estaba, por suerte”

La derrota es vista como constitutiva de ese después. Una derrota diagnosticada desde hace tiempo. El testimonio aparece aquí mediado por el archivo, es decir, el texto es reubicado espacial y temporalmente. Una placa negra sobre la pantalla y letras blancas que van corriendo dan cuenta de la editorial de *Causa Peronista*, revista editada por Montoneros, al cumplirse un año del 25 de mayo de 1973. El texto usa la primera persona del plural:

“Pasó un año. De aquel triunfo, de aquellas banderas levantadas con fervor y esperanza hoy sólo quedan dudas y contradicciones. Se votó por la Liberación contra la Dependencia y estamos soportando el Pacto Social que sólo beneficia a los monopolios. Se peleó por la libertad de los combatientes y hoy vemos asombrados cómo un montonero cómo Roberto Quieto y Carlos Caride están presos. Queríamos una patria libre, justa y soberana. Un socialismo nacional como manda el general y ahora nos inventan un slogan confuso como el de Argentina Potencia. Fuimos los principales protagonistas de la lucha contra la dictadura, fuimos los herederos directos de la heroica gesta de la resistencia, fuimos “la juventud maravillosa” y ahora somos los infiltrados. Quisimos llevar adelante el trasvasamiento generacional y nos acusaron de querer copar el movimiento, de meterle una ideología foránea. Algo pasó en este último año, algo cambió radicalmente”.

Este testimonio colectivo es reactualizado y establece la cercanía prevista entre el pasado y el presente, entre el desprecio y la tristeza vivida en el pasado y la misma experiencia en el presente. Se genera un diálogo entre los ex militantes de Montoneros que evidencia su decepción, su derrota como movimiento, y lo que ellos vivieron como una traición. El director Sergio Schmucler pregunta en la ronda integrada por el grupo de ex militantes: “Ustedes sintieron que Perón nos echó o nosotros quisimos irnos de la plaza?”. Las respuestas se suceden como una letanía.

Ex militante 10: “Nosotros le hicimos un vacío político a Perón, le hicimos saber que se tenían que ir los tipos que estaban en el palco junto con él “qué pasa general que está lleno de gorilas el gobierno popular “y nos fuimos, el viejo respondió y nos fuimos”.

Ex militante 1: “Cómo no nos íbamos a ir si Perón tenía un discurso de una hora y lo único que dijo fue: estos imberbes”.

Ex militante 10: “Lo que dijo el general fue una respuesta, nosotros nos opusimos a todo, dejamos todo y que de golpe la esperanza, la utopía del socialismo y la revolución y haber sostenido el discurso de Perón que no era fácil sostener todo eso, y de golpe que el viejo te diga, lo que estuviste haciendo no era lo correcto...era una desilusión de la puta madre, un golpe muy duro. Yo venía en el colectivo a la vuelta reputándolo al Perón y venían otros compañeros que me decían no podés ser tan gorila, qué gorila ni las pelotas, significa que nos han echado a la mierda y que el proyecto socialista, la historia, la lectura y todo lo demás, no están, no están ahí, son otros, no somos nosotros ya”.

Es decir, el relato en primera persona de los militantes Montoneros, ERP y otras fuerzas tiene algunos elementos en común y otros diferenciales. En todos los casos, los biografemas comunes que aparecen remiten al momento de la lucha, al período específico de la militancia. Oscilan reflexiones que enfatizan una actitud heroica, por un lado y la violencia armada como consecuencia no deseada, por el otro. La soledad, la lucha, las pérdidas, los muertos, la tortura.

Para Montoneros, la figura de Perón sigue siendo un signo depositario de amores y de odios, “Mi General” “El Perón”, amor, y odio. “Nos quería, no nos quería”, “Confiábamos en él, nos defraudó”.¹²⁶

IV. 10. 3. Dimensión discursiva

Canción de Mariano aborda distintos tópicos dentro y desde el universo de los militantes Montoneros: el origen de la agrupación en Córdoba, el vínculo con el peronismo, la desilusión, la relación con las armas, el orgullo de ser, las distintas versiones y posturas, y la idealización de una revolución como espejo de una confianza extrema.

Se refieren al 25 de mayo de 1973 y la esperanza de lograr el objetivo. Se hace un incómodo silencio. Y luego se lee en la pantalla:

¹²⁶ Sigal, Silvia y Verón, Eliseo en *Perón o Muerte*, deja en claro la complejidad implicada en la enunciación peronista y el complicado nivel de discurso que implica conocer la relación de Perón con la Juventud Peronista y luego el grupo Montoneros. El libro plantea el análisis en el plano de la producción, la circulación y el reconocimiento.

“Fuimos los principales protagonistas de la lucha contra la dictadura, fuimos los herederos directos de la heroica gesta de la resistencia, fuimos la juventud maravillosa y ahora somos los infiltrados. Quisimos llevar adelante el trasvasamiento generacional y nos acusaron de querer copar el movimiento, de meterle una ideología foránea. Algo pasó en este último año, algo cambió radicalmente” (Editorial de “La Causa Peronista”, Revista Montonera 25 de mayo de 1974).

La película es claramente un texto de dolor, amargura y derrota. Por momentos ensaya un razonamiento en torno a las causas, pero no lo completa. “Algo cambió, algo salió mal, pero no sabemos qué”; “Dimos todo por Perón y él no nos quiso” ;“Todos queríamos un mundo mejor, pero algo, alguien, lo hizo fracasar”.

La canción que escribe Walter Magallanes, pareciera ser un pretexto para llevar adelante el relato, y con el recuerdo de Mariano Pujadas se acomodan las experiencias pasadas y los hechos rememorados.

La figura de Pujadas resulta ejemplar, consolida el grupo y la heroica muerte del dirigente, lo entrona como mártir venerado “Queríamos ser como él”. Los valores positivos asociados a su valentía y a su liderazgo parecieran configurar un remanso ante el dolor de las pérdidas y de las huidas, dolor que comparten casi todos los sujetos que dan su testimonio en esta película. Es como si dijeran: “Cantarle a Mariano, es un poco cantarle a lo mejor que teníamos y que no pudo ser”.

La toma de las armas es un eje interesante desde el cual leer este film en su interpelación al pasado. Por una parte, la explicación del ex – sacerdote , Erio Baudagna cuando relata la manera en la que Juan García Elorrio se acercó a los jóvenes de su parroquia para realizar retiros espirituales en los que se instruía en torno a la conveniencia de la lucha armada ¹²⁷ se plantea sin ninguna valoración, como un dato de la realidad.

¹²⁷ Juan García Elorrio era un ex seminarista que dirigía la publicación Cristianismo y Revolución, una publicación mensual que se editó desde 1966 y hasta 1971. Reflejaba las interpretaciones teológicas y sociales emanadas del Concilio Vaticano II de la Doctrina Social de la Iglesia y de corrientes ideológicas afines a lo que luego se llamó Teología de la liberación.

Por otra parte, la angustia se hace evidente en los testimonios de dos ex – militantes en cuanto a que no había otra posibilidad más que la de tomar las armas, no había opción, “o blanco o negro”, o te quedabas y luchabas o no eras de los nuestros.

Es decir, las armas como camino ideológicamente estudiado, posible y viable y luego las armas como el único lugar desde el cual formar parte de la organización.

En el cierre y como corolario, las palabras de Schmucler dan cuenta de un pasado, idealizado, borroso, confuso, pero del cual casi todos hablan con orgullo y con emoción. Estudiantes secundarios devenidos guerreros, soldados. La heroicidad de algunos y el miedo de otros, en el medio, las explicaciones y los abandonos y para muchos, la confianza defraudada, al fin y al cabo, eran estudiantes secundarios, 15 años, 18 los más grandes.

“A alguno de nosotros a veces se nos hace difícil creer que todo aquello haya sucedido y ver estas imágenes filmadas el día que nacía la UES en Córdoba y escuchar la canción de Mariano nos ayudan a tener la sensación de que esas cosas que nos pasaron, que hicimos no fueron un sueño”.

El ideologema encarnado en la denominación de “juventud maravillosa” (expresión usada por Perón, justamente para referirse a ellos) dispuesta a todo (o casi todo) demarca el discurso. Así como también el lugar de la militancia, la convicción de que el peronismo era la solución y de que ese tipo de búsquedas eran genuinas, que había un plan, aunque tal vez no fuera el correcto. El pasado en blanco y negro convulsionado y fervoroso se contrapone con un presente de adultos reflexivos, analíticos, tristes y en colores. Y en ese fresco de testimonios, la certeza de la traición de Perón. Cuando los echó de la plaza, cuando intervino Córdoba, cuando la Triple A vino a matarlos.

Los materiales de archivo, las notas periodísticas del pasado, configuran la referencia histórica opera en clave estratégica de veracidad. Los hechos existieron, lo decían las noticias. Al tiempo que los testimonios se hacen manifiestos desde el *pathos* específico de la creencia y el amor. Mística y verdad, se conjugan aquí para referir el pasado y a la historia de manera privilegiada.

En una entrevista dada a La Voz del Interior¹²⁸ dice el director:

“Estoy seguro de que las generaciones que no vivieron aquella época, al escuchar y ver a los militantes revolucionarios reflexionando sobre su experiencia, contando lo que hacían y lo que pensaban, podrán comprender un poco más lo que sucedió, porque de lo contrario nunca se termina de entender contra quiénes estuvieron dirigidas las estrategias ilegales de la represión de la última dictadura militar”.

Es, por último, un intento de reconstrucción identitaria, señala el director quien además cita a Pilar Calveiro, sobreviviente de la ESMA. “A nosotros nos negaron la identidad dos veces, me comentó hace unos años Pilar Calveiro. La primera, los militares, la segunda, los defensores de Derechos Humanos al negar nuestra condición de militantes políticos revolucionarios’. Es hora de poner todos los datos sobre la mesa, porque sólo de esa manera lograremos construir una memoria que nos contenga y nos permita volver a pensar la política de manera creativa”, concluye Schmucler.

IV. 9. 4. Después de todo

Canción de Mariano, procura hacer ver, dar a conocer el lugar en el mundo de ese grupo numeroso de jóvenes peronistas que quería hacer la revolución. Pasó el tiempo, muchos murieron, algunos sobrevivieron. Después de todo y de todos, ellos pueden reunirse y recordar. La película hace visible el dolor, el fracaso, y –por momentos- la culpa. *La canción de Mariano* es un himno a Mariano y a esa parte del pasado colectivo que los marcó y los señaló como agentes políticos activos. Un momento inolvidable. El

¹²⁸ Entrevista y nota realizada por Beatriz Molinari 21 de Agosto de 2007.
Disponible en: http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=106532 (Actualizado junio de 2016)

tiempo funciona como mecanismo catalizador de los deseos y de los encuentros, hace posible la nostalgia y permite el encuentro en el presente.

Razonar, pensar juntos y tratar de entender qué pasó y por qué pasó. Historias de vidas individuales que se conjugan en un colectivo social que ha sido puesto en discurso, dado a conocer. La película reivindica el valor del recuerdo, pero mucho más aún el de la palabra, como vehículo de la memoria. Transporte confiable y seguro hacia las alegrías, las penas, las utopías.

IV.11. Análisis del documental *Palabras* (2008) de Ana Mohaded¹²⁹



Ana Mohaded nació en 1957 en Catamarca. Es Licenciada en Comunicación Social y en Cine en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es docente en el Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Hacia fines de 1976, cuando era militante estudiantil en la Escuela de Arte de la UNC, fue secuestrada, junto a Norma Berti y Hugo Basso, cerca de la plaza Jerónimo del Barco del barrio Alberdi. Fue torturada en La Perla y luego de doce días llegó la orden 'de arriba' de dejarla con vida para ser sometida a un Consejo de Guerra. Entonces la trasladaron por todos los lugares de detención el campo de La Rivera, La Perla Chica de Malagueño, la División de Informaciones D2 del Cabildo, Unidad Penitenciaria 1 (UP1) de barrio San Martín y las cárceles de mujeres del Buen Pastor en Córdoba y Devoto en Buenos Aires. Fue liberada en 1982 y en 2008 declaró como testigo en el juicio en que fue condenado a prisión perpetua Luciano Benjamín Menéndez, como responsable principal de la tortura, desaparición y muerte de personas en Córdoba y en otras diez provincias argentinas.

¹²⁹ *Palabras* (2008) Directora: Ana Mohaded. Fotografía y cámara: Juan Pablo Antón. Edición: Juan Pablo Antón y Juan Avaltroni Duración: 21 minutos.

El documental consiste en un relato en primera persona sobre el proceso de memoria que atraviesa una testigo en el juicio a los genocidas de la dictadura militar de Argentina entre 1976 y 1983. Su protagonista, la documentalista Ana Mohaded, hace suyas las herramientas de la autobiografía documental en un monólogo de casi veinte minutos en el que relata su propia experiencia re-instalada en la antesala de una próxima declaración como testigo en el juicio a Luciano Benjamín Menéndez en la ciudad de Córdoba.

IV.11.1. Dimensión estructural/textual

La película se articula en el dispositivo del soliloquio a cámara y la voz en off, las preocupaciones, los recuerdos traumáticos, la culpa por lo mundano, los detalles y las instancias previas a la que será tal vez, la última declaración como testigo en el juicio. El testimonio impacta por lo simple y profundo a la vez, personas del pasado y del presente se alternan en el relato. Sus recuerdos del pasado son evocados y enlazados con sus reflexiones de madre y docente.

El film presenta una estructura simple. Una mujer (Ana) dice a cámara cuáles son sus recuerdos, sus dudas, sus declaraciones, sus convicciones, sus miedos pasados y presentes.

Los recursos visuales y sonoros utilizados en este film son básicamente la imagen de Ana en plano medio hablando a cámara y algunos insertos de imágenes fundidas vinculadas a aquello que describe el relato. Trazar una segmentación en relación a secuencias o subdivisiones no resulta simple, ya que el film se presenta como una continuidad de descripciones y reflexiones. A pesar de esta dificultad, se considera posible desarrollar una división en secuencias.

Lo documental aparece aquí desplegado a partir de la creencia en el espacio de reflexión como real. La autodesignación y el emplazamiento de la referencia, por momentos ficcionaliza la escena, ya que se trata de la lectura de un texto, dato dado por

la entonación, como si se tratara de una actriz que lee la declaración de una testigo-otra. De manera tal que –por momentos- arriesga el verosímil documental.

Secuencia 1: “Preparativos”. Al comienzo, se presentan palabras en la pantalla que responden a la tipografía de la máquina de escribir sobre el monitor de una computadora. Luego un primer plano de sus manos escribiendo en el teclado. Un título. EL JUICIO DE QUIÉN ES?. Voz en off de Ana dice: “El olvido es sano, aleja lo que se torna incompatible con la vida y deja fluir energías de savia innovadora”.

Secuencia 2: “La pesadilla”. La puesta de luces se modifica y una luz azul ilumina el rostro de Ana, y un entramado de sombras se genera sobre su cara como si fueran rejillas proyectadas. Se desarrolla entonces la enunciación del recuerdo de todo.

Secuencia 3: “Cierre”. Las imágenes muestran diarios con noticias sobre los juicios, imágenes de las marchas y carteles con la inscripción “Nunca Más”. Mientras se escucha la voz en off de Ana que dice: “Caminaré hasta verles la cara en la jaula blindada. Cuántas marchas, rondas, vigiliadas, me precedieron, juraré decir la verdad. Cuantos cantaron, rezaron, putearon para que la palabra sea escuchada. Juicio y castigo”.

Los recursos visuales y sonoros que utiliza la película son escasos. Se trata de una película mínima, que propone un código de lectura centrado en lo que se dice, más

Secuencia 4: “Coda”. Sobre el final se escucha la sentencia a cadena perpetua dada a Menéndez y la canción “Palabras”. Aparece un collage de imágenes de diferentes marchas y manifestaciones.

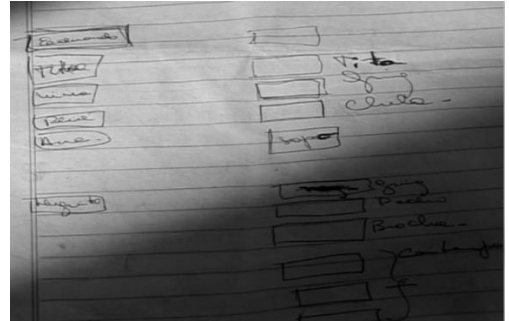
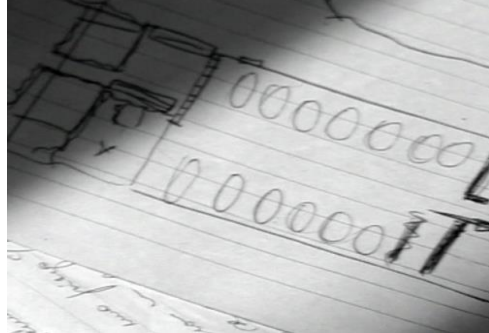
En relación a los recursos visuales y sonoros empleados en el film se destacan los siguientes.

- Entrevista en plano corto de Ana. A partir del montaje se generan diversas imágenes similares pero con agregados de posproducción vinculados al sentido de lo que ese

fragmento del film cuenta. Letras sobreimpresas, luces, sombras, otros colores, blanco y negro, etc.



Las manos de Ana sobre el teclado también son usadas como recurso visual, tanto en el comienzo como en otros momentos del documental. Su voz se sigue escuchando en off mientras escribe. El sonido de la escritura en la computadora se funde con la voz de Ana. Por otra parte, mientras se refiere a sus compañeros de cuadra se ven algunos dibujos o esquemas que reproducen la organización de las camas y los lugares asignados en La Perla.



En tercer lugar, aparecen imágenes de archivo que funcionan ilustrando visualmente las declaraciones que aparecen en el monólogo de Ana. Son imágenes de periódicos, de noticieros televisivos, etc.



En términos sonoros, cobra importancia la escucha de la canción Palabras de Blas Otero sobre el final de la película.

IV. 11. 2. Dimensión narrativa

Palabras se inscribe claramente dentro del gran género de las autobiografías. El relato está pensado desde la exclusividad de la primera persona. Los hechos, experiencias, sensaciones, vivencias e inquietudes que manifiesta el relato están determinadas por la disposición de un sujeto que vivió la cárcel, la tortura, la experiencia como preso político y las expectativas acerca de lo que vivirá como testigo inminente en el juicio a Mendéndez y de lo que vivió como testigo en ese juicio. Es decir, los recuerdos se mezclan: el pasado lejano, el pasado antes del juicio, el recuerdo de la declaración en el juicio y del apoyo de sus amigos y el hoy cotidiano de su vida de madre y docente.

Se trata de la expresión plena y absoluta de la subjetividad total. La historia está contada desde adentro (Ferro, 2000) y en ese sentido, se produce una focalización de tipo primaria, ya que vemos a través del personaje principal Ana, lo que sucede, las razones y las explicaciones en torno a estas posibilidades. Por otra parte, en términos de ocularización, el registro en su totalidad se realiza a partir de una puesta de una (a veces dos) cámara objetiva sobre el rostro y el medio plano de la protagonista.

En términos de las modalidades de Bill Nichols es posible indicar que se trata de un tipo de documental reflexivo y performativo, ya que la mirada a cámara indica una posición de reflexividad absoluta, voluntad de enunciación evidenciada y dominio de las variables del dispositivo documental.

El relato es siempre en primera persona y por momentos está orientado, es decir, es como si le hablara a alguien y se refiriera a su enunciatario con un “sabés”, “ves”. El tenor de las descripciones es intimista, son recuerdos complejos, traumáticos, que fluyen como si estuviera ensayando para su declaración, pero son a la vez, la materialización de ese recuerdo del horror, la tortura y los pesares.

La imagen prioritaria en el documental es el plano medio de Ana mirando a cámara y leyendo/diciendo su texto. Pero hay otras imágenes que acompañan ese relato

en primera persona, y se pueden identificar tres formas diferenciales. Por un lado una serie de registros imprecisos, abstractos sin referencias concretas, trabajados por lo general monocromáticamente. En otros momentos, son palabras sobreimpresas por transición o fundido las que aparecen sobre el rostro de Ana. Por último, el uso de imágenes de archivo correspondientes a publicaciones gráficas o a fotografías de archivo se van sucediendo, también fundidas sobre el rostro de Ana. En el recuerdo de Ana se alternan el pasado y el presente de manera indisoluble y confusa, en imágenes el plano medio de la protagonista que mira fuera de cámara (y por momentos a la cámara) y lee sus propios recuerdos y reflexiones. El relato es casi ininterrumpido, Una película hecha casi solamente con palabras. De palabras dichas y un plano de ella en semipenumbra. De palabras escritas en la pantalla. La palabra se presenta como lo único que queda. La canción lo hace explícito. “No hemos perdido todo, nos queda la palabra” como si fuera lo único, lo propio, el salvavidas, la posibilidad. Palabra.

En el final, se escucha una voz masculina. Se trata del audio original de la lectura de la Sentencia contra Luciano B. Menéndez y los silbidos de la gente presente en la audiencia. Aparecen imágenes de archivo de las marchas de festejos pidiendo “juicio y castigo”.

IV. 11. 3. Dimensión discursiva

Palabras, el nombre de la película, se vuelve además una indicación sintetizada de su tratamiento y de su recurso prácticamente exclusivo. La proximidad de sus declaraciones en el espacio del juicio hace que se evoque la capacidad testimonial y de denuncia de “las palabras”. Las palabras de Ana, en este caso configuran la praxis que la película pone de manifiesto. Son las palabras como acto de fe y como enunciación-revelación. Son las palabras las que condenan. Y son las palabras las únicas que pueden materializar la sobrevivencia y hacer tangible el recuerdo, entendiéndose de esta manera, la función asumida del testimonio y del testigo.

Dice Ana en el comienzo del film:

“El olvido es sano, aleja lo que se torna incompatible con la vida y deja fluir energías de savia innovadora”. “Será por eso que cuando el Ñato y el Claudio me dijeron que estaba propuesta como testigo en el juicio a Menéndez y su patota, me dieron ganas de llorar. Qué se yo...me agarró una cosa... “El olvido sirve para protegerse, y la memoria, ¿Para qué sirve?”.

Ana, además reproduce otras palabras, las que le dijeron sus amigos, sus hijas, las autoridades, los torturadores, las organizaciones, los militantes. Como si fuera un ventriloco asume las palabras de todos. Son las palabras el vehículo –único- para hacer saber, entender y convenir en un pasado traumático y, desde ahora, re-velado.

En los momentos en los que el relato deviene recuerdo de una tortura, la imagen vira al blanco y negro y se vuelven abstractas las formas y saturados los colores. Nombres, datos, cifras, horrores son revelados a partir de la palabra de la “ex víctima”, en la evidencia la vivencia padecida, la mirada recobrada sobre el pasado leído desde el presente. Se trata de un planteo mínimo, vacío casi de imágenes, que ubica las palabras en el espacio del registro y propone al espectador, que será solo ella y su recuerdo, mediado por algunos pocos efectos visuales que ayudan a diferenciar en el relato, los malos momentos de los peores momentos.

Se pone en ejecución un dispositivo autobiográfico completo en el que su palabra y la de otros -mediada por ella, en carácter de cita oral directa e indirecta- se presentan hegemónicamente.

Lo que la protagonista dice, antes ha sido escrito, probablemente por ella misma, ya que por la dirección de la mirada, la cadencia de la voz y el ritmo de la dicción, se advierte que ella lee. Se trata todo el tiempo de un anclaje espacial en plano medio con luz en penumbra y con cierto efecto de reverberancia en el sonido.

Un trabajo enteramente biográfico autorreferencial y complejo que sitúa al recuerdo tanto en el pasado como en el presente de ese recuerdo lejano y presente a la vez. Asimismo, *Palabras*, establece una relación metareferencial ya que permite una

comparación entre lo que hubo y lo que hay, lo que se perdió y lo que queda, lo ausente y lo presente, cuando ya no queda más nada, solo quedan las palabras.

La palabra, es específicamente un signo/símbolo que está en lugar del vacío, la nada, la muerte, el olvido. El universo testimoniante, judicial, jurídico viene a instaurarse como reparador, puede ocupar el lugar de la reparación. Hablar y decir, hacer uso de las palabras para que la verdad se conozca y se puedan advertir los riesgos y las complicaciones.

El lugar de Mohaded es el de víctima, entera y completa, no hay mención a su militancia, solo una referencia al grupo político del que formaba parte.

“En Semana Santa del 77 me llevaron a la D 2 con las manos atadas atrás y los ojos vendados me pusieron en el banquito de cemento donde escuchaba las misas de la catedral y los tacos de una policía que había tenido un bebé. Cuando se acercaba yo sostenía la respiración tacatac tac está al lado. ...tac tac tac está aquí adelante no tengo que respirar. Ella tenzaba sus manos-garras me tenzaba los pezones y apretaba retorció y apretaba apretaba y retorció, la sangre se me pegaba a la ropa y el dolor partía de una escala más alta cada vez.

En un momento dijo: “Uhh!! se me hace tarde, me voy tengo que darle la teta al bebé”.... Cuidado con las madres”.

En otro momento, Ana referencia a sus amigos en cautiverio y los pone en relación con los militares acusados en el marco de los juicios mediante una serie de preguntas retóricas.

“Necesitaba hurgar en mi memoria, hay mucha gente ahí, algunos no están... a nosotros nos toca traerlos o dejarlos en el olvido y los asesinos, ¿se acordarán? Cuando tuve que mirarlos, ahí al frente, a menos de dos metros, sentados, ellos, golpeadores, ladrones, picaneadores, violadores, criminales, saqueadores, corruptos, secuestradores de niños, asesinos de embarazadas, a dos metros, hechos unos señores viejecitos de trajes, a dos metros, sentados”.

“Menéndez... ¿recordará la belleza de Elena embarazada?; Mansanelli...¿ le resonará la adolescencia de Luisito?; Lardone... ¿se acordará de la sonrisa del José?; Vega... ¿escuchará los gritos resistentes de Lucía?; Diaz.. ¿pensará en la sabiduría del chicato?; Padován, ¿sabrás de la creatividad del flaco Jorge?; Rodríguez... ¿reparará la herencia gremial del Tomás Acosta... ¿sentirá la solidaridad que germinó la Mecha” (Sintagma)

Y más adelante continúa:

“Lo que no puede ser dicho, debe ser dicho, lo que no puede ser representado, debe ser representado, depende de cada sujeto poder tomar partido , escribe un tal Wacjman” ¿Dónde están las palabras que den cuenta del cuerpo hinchado y acuoso del flaco Soria? ; ¿Cuál es el color que puede mostrar las manchas que se le movían por el pecho?; ¿Qué sonido alcanza la longitud de su dolor hasta su silencio?; ¿Cómo relatar a las hijas la agonía del padre?(...)”

De esta manera, las preguntas retóricas, sirven para poner en relación rasgos afables, tiernos, vulnerables de sus compañeros con la temerosidad de los militares.

Luego Mohaded hace referencia a la experiencia posterior, ir como testigo a reconocer el espacio de detención y recuerda el momento en el que recuerda. Un metarrecuerdo. La actualización del recuerdo se enuncia como una manera de indicar la productividad de esa memoria, ya que el recuerdo es tomado –en aquel momento- como una declaración de testigo en una de las tantas causas abiertas contra Menéndez.

“Hace 24 años, con ellos hicimos el primer reconocimiento a los campos de concentración. La Perla, el primero al que fuimos, estaba lleno de milicos aún, nos sacaban fotos, nos amenazaban mal, el Carlos buscaba protegerme, me vuelteaba, presumiendo. Al final entramos, me fui derecho al lugar del negro Honores cerré los ojos para traer mi memoria de secuestrada, noviembre de 1976. Quedé envuelta en el olor a carne quemada en el quejido apagado, en el golpe atroz sobre el cuerpo herido. Era ahí, en la séptima ventana a la derecha. Me levanté la venda para verlo, no está.”

Los términos son escasos, pero contundentes: “ cuerpo hinchado y acuoso”, “carne quemada”, “manos-garras me tensaban los pezones”, elementos referidos que la doxa identifica claramente con la tortura, el maltrato y donde el cuerpo es el lugar del ejercicio del poder por naturaleza. La tortura es siempre corporal, criminal, pero corporal. El territorio del cuerpo está sujeto a las marcas de la tortura. El testimonio actualiza aquí las marcas de los horrores y vehiculiza el sufrimiento pasado.

Sólo en el final, aparecen otras voces: la del locutor del Juzgado y la de Paco Ibáñez. La voz masculina lee en off la sentencia a Menéndez mientras las imágenes muestran los festejos de varios grupos de personas con pancartas y carteles que se funden con la voz de

Paco Ibáñez cantando la canción de Blas de Otero: “Palabras” También aparecen imágenes en blanco y negro. Fotos del pasado de Madres de Plaza de Mayo en plena protesta.

Se plantea en *Palabras* el emplazamiento de la vivencia privada, la experiencia personalísima puesta en discurso y visibilizada. Los miedos, los tormentos pasados, las inseguridades actuales, las pesadillas y la esperanza en un futuro mejor, se ponen en juego y se hacen ver-escuchar. Hablar ante la cámara operaría, para la testigo, como una metonimia de lo que será la declaración que devendrá en breve. Una parte de todo lo mucho que el horror dejó en esta mujer.

“Me queda la palabra
Si he perdido la vida, el tiempo, todo
Lo que tiré, como un anillo agua
Si he perdido la voz en la maleza,
Me queda la palabra
Si he sufrido la sed, el hambre, todo
Lo que era mío resultó ser nada,
Si he segado las sombras en silencio,
Me queda la palabra,
Si abrí los labios para ver rostro
Puro y terrible de mi patria,
Si abrí los labios hasta desgarrármelos,
Me queda la palabra”¹³⁰

¹³⁰ “Me queda la palabra”, es un poema de Blas de Otero (Bilbao, 1916 - Majadahonda, 1979), uno de los principales representantes de la poesía social de España de los años ´50. El título que Blas de Otero dio a este poema inicialmente fue "En el principio".

A este poema le puso música Paco Ibáñez, quien lo cantó y publicó en su segundo disco de la serie "España de hoy y de siempre" en 1967. Poco después se conoció una grabación en directo en el LP doble "Paco Ibáñez - En el Olympia" En 1971, el grupo “Aguaviva” grabó en un disco sencillo su propia versión de esta canción.

IV. 11. 4. Poder de las palabras

Para Griselda Pollock la mediatización del sufrimiento se corresponde con un viraje cultural que pone al descubierto la experiencia de las muertes, las hambrunas y las tristezas humanas. El antropólogo Arthur Kleinman y la psiquiatra Jian Klinman sostienen que: “El sufrimiento es una de las bases existenciales de la experiencia humana: es una cualidad definitoria, una experiencia de los límites de la condición humana. También es el tema principal de nuestros tiempos mediatizados” (Pollock, 2008: 100).

Las palabras que pronuncia Mohaded dan a conocer una vez más el tormento, en primera persona y refieren a lo que para la víctima significa hablar por ella y por los que no pueden ya hablar.

La representación del pasado de la que da cuenta esta película, se articula con la Segunda Etapa que se planteó en el Capítulo III, en la que el reconocimiento a los jóvenes guerrilleros en su rol de militantes pareciera ponerse en juego. Haber sido torturados, llevados y desaparecidos por ser militantes, tiene su lugar en las representaciones de la juventud de los ‘70. Sin embargo, no hay aquí ninguna mención a cuáles eran las tareas vinculadas a la agrupación, ni hay mayor información acerca de cómo, cuándo, quiénes y bajo que circunstancias fue llevada.

El saber del espectador se presupone conocido y las acotaciones son expresadas desde el sobreentendido.

La historia de vida personal se vuelve ejemplar y el lugar del testigo adquiere una doble valencia: por un lado protagoniza el film, y da cuenta aquí de sus vivencias y a la vez será testigo en el juicio inminente donde sus palabras tendrán fuerza de prueba y se involucrará en un espacio jurídico.

La función reparadora y balsámica de la palabra está condensada en este documental. Hablar para exorcizar los miedos y recomponer el ánimo.

IV.12. Análisis del documental *La Perla. Ensayo alrededor del campo* (2011) de Pablo Baur y Yanina Germán¹³¹



Pablo Baur nació en 1966. Es guionista y documentalista. Estudió Comunicación Social en la Universidad Nacional de Córdoba y realizó un Master en Documental de Creación en la Universidad Autónoma de Barcelona. Trabajó como productor para cine y televisión. Realizó varios documentales entre ellos *Los pasos de Antonio* (2007) *La 40* (2005), *Ciudades sin fin* (2001) y *Soltando redes* (2001).

Yanina Germán es Master es Cine Documental de Creación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es docente del Departamento Audiovisual de la Escuela Nueva Juan Mantovani.

La Perla es un ensayo documental que muestra el espacio en el que funcionó el campo de detención más grande del interior de Argentina durante la última dictadura militar. La película muestra la autopista cercana, los edificios deteriorados, los pequeños detalles. Las imágenes se suceden en *travelling* y panorámicas continuas que muestran el entorno del lugar. Algunos sonidos y mucho silencio. No hay diálogos, solo algunos monólogos en off.

¹³¹ Dirección, Guion y Montaje: Pablo Baur y Yanina Germán. Producción: Élica Eichenberger, y Federico Robles. Fotografía: César Boretti. Sonido: Yanina German y Diego Clark. Compañía Productora: Ideas por Rosca. Duración: 32 minutos.

La película que se ha incluido en este corpus, es la que los directores dieron a conocer como trabajo en proceso en el año 2011. A la redacción y finalización de la presente Tesis, los realizadores dieron a conocer una versión definitiva denominada *La Perla. A propósito del campo* con fecha de estreno marzo de 2016. Ante la presencia de estas dos versiones, se consideró pertinente mantener el material incluido inicialmente en el inicio de esta investigación.

IV.12.1. Dimensión estructural/textual

Desde el punto de vista textual, la película se inscribe en lo que se considera un material experimental o cine-ensayo y responde a las modalidades de cine observacional no narrativo. Por este motivo la estructura que se plasma aquí se traza a partir de la identificación de diferentes momentos temáticos dentro del film. Cada secuencia responde a un tema diferente. Resulta posible identificar cinco secuencias consecutivas.

Secuencia 1: “Desde el exterior del campo” .Una toma larga, en plano general desde la ruta se ven y se escuchan pasar los autos a gran velocidad por la autopista. Aparece el título blanco sobre negro: “La Perla. Ensayo alrededor del campo”.

Siguiendo el mismo tipo de registro visual, la cámara hace una toma panorámica sobre el techo de unos de los edificios del lugar. Luego un paneo detallado sobre las paredes de color rojo con grandes aberturas vidriadas. En este segmento del film se identificaron quince tomas de las mismas características: paneos o panorámicas.

Son tomas de una construcción semiabandonada y sus alrededores. Aparecen marcas visuales que permiten identificar el lugar como el centro de detención La Perla. En su mayoría son registros mediante movimiento de *travelling* de derecha a izquierda de carácter descriptivo. En otros momentos son tomas panorámicas donde la cámara rota sobre su eje, convencional, de derecha a izquierda. En el final, una toma aérea muestra el lugar en toda su dimensión.



Secuencia 2: “Interiores”. En este caso el planteo es similar, solo que las imágenes muestran el interior del campo y en algunos casos, el interior del edificio. Son tomas muy cuidadas y que van de izquierda a derecha siempre. Un fundido a negro indica un cambio en el esquema textual. El lugar está deshabitado y hay restos de construcción y remodelaciones. Se escucha un mínimo rumor del sonido ambiente: algunas voces y el trinar de los pájaros. Cosas arrumbadas, pisos sucios, telas de araña y demás elementos aparecen dispersos en el campo de registro.





Aparecen tres series de objetos diferenciables en los registros. Por una parte, “los números”. Paredes con números y luego animaciones sobre esos números de las paredes, se configura como momento enigmático. La secuencia está acompañada por una voz en off que hace un conteo y susurra fonemas inentendibles.



En otro momento, “los marcos”. Encuadres extremadamente cuidados, procurando una composición en abismo. Las ventanas pintadas enmarcan el exterior y el registro se presenta desde dentro de los edificios.



Un tercer momento, está definido por “el campo en sí”. Un grupo de imágenes que refieren icónicamente al campo de concentración. Objetos y elementos asociables al espacio de la prisión y a sus mecanismos burocráticos y de seguridad aparecen “desenterrados” por la cámara. La garita de vigilancia mostrada en uno de los paneos del comienzo; papeles con el sello borroso del Gobierno Provincial; los alambres de púas; las series de números; la pared destruida. Esa pared en particular, presenta señales que permiten remitir a un lugar de fusilamiento debido a las perforaciones que evidencia.

Luego, las mismas imágenes de la garita estetizadas y retocadas remedando una operación de reescritura sobre las imágenes.



Secuencia 3: “Autorreferencia”. Se consideran aquí los momentos puntuales en los que el film habla del propio film. Si bien esta actitud se da a lo largo de todo el

documental, promediando la mitad, se hacen más explícitas esas marcas a partir de los diálogos en off y otras señales.

Secuencia 4: “Los que aquí estuvieron”. Este momento se establece a partir de la lectura en off de lo que pareciera ser la declaración de un ex detenido en el lugar. No hay identificación de quién es el autor del texto ni de la voz, pero el momento tiene el objetivo evocador de esos sujetos en esos momentos.

En relación a los recursos utilizados, el film se plantea como una sucesión de capturas, registros tanto visuales como sonoros que dejan contemplar un espacio de manera apacible y detallada. Son registros extensos que irrumpen con un ritmo diferente. Se establecen estos recursos:

-Imágenes del lugar: Como se describió precedentemente, los encuadres están presentes a lo largo de todo el film. En algunos casos pueden pensarse en planos- secuencias debido a la extensión de estas tomas.

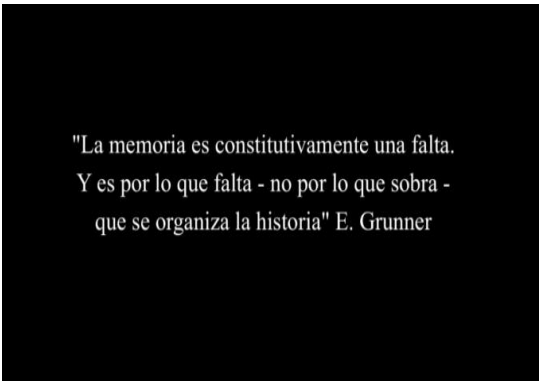
-Voces en off: Se trata de una voz masculina la mayoría de las veces. Nunca se identifica a quién pertenece, pero quienes poseen el saber lateral suficiente, podrán advertir que se trata de la voz del director Pablo Baur. En otros momentos se reproduce un diálogo de carácter técnico con el camarógrafo, sobre indicaciones técnicas. La directora también aparece con voz en off, pero no se aclara su identidad.

-Palabras sobreimpresas en pantalla: Este recurso cumple diferentes funciones. En algunos casos como cita directa a autores, en otras, titula y refuerza un texto en off.

Los únicos seres humanos aparecen fuera de campo y a partir de las voces en off. A excepción de una pequeña acción desarrollada por un hombre y una mujer en campo explorando un lugar. Si bien no se identifica de quiénes se trata, el relato hace inferir que se trata de los directores del film.

IV.12.2. Dimensión narrativa

En términos narrativos, se advierte una puesta de lo que se considera no-narración, ya que no hay una historia que se narre explícitamente. Se evoca un pasado a partir del lugar. Una evocación desde afuera (Ferro, 2000) y una propuesta que refiere al tema de la memoria y su representación, en una clave absolutamente reflexiva (Nichols, 1997). Ya en el comienzo, el film da muestras de su objetivo reflexivo. Una placa negra presenta una cita directa de Eduardo Grunner sobre el problema de la memoria, es decir, sobre el tema central del documental.



"La memoria es constitutivamente una falta.
Y es por lo que falta - no por lo que sobra -
que se organiza la historia" E. Grunner

El espacio es protagonista, y como tal pareciera organizarse el relato. Un lugar del horror, el tormento, la tortura, el encierro. Un lugar en donde ocurrieron hechos. El espacio que recibe las atribuciones, y además da título al documental. *La Perla* se configura como el sujeto/espacio de la acción. El espacio tiene un rol activo, se modifica, espera, se deja mirar, está, cambia, los recibe, se deja registrar y filmar se da a ver.



Los enunciadores/autores/directores aparecen en la película a partir de sus voces en off con funciones diferenciados y asumiendo lugares narrativos diferentes.

La película, en tanto que ensayo, plantea otras formas de “hablar” de decir, de interrogarse acerca de la película misma.

La voz en off dice “Baja un poquito, ahí” ... ¿Qué es eso? Sigue el paneo muy lento sobre las paredes y aberturas nuevas del lugar. Luego la cámara se vuelve sobre sí, como deconstruyendo la toma y se escucha una voz femenina que dice: “...Donde estábamos grabando recién”. Esa voz se escucha distorsionada, como si la cinta de audio se reprodujera en reversa. Cada tanto una voz masculina da indicaciones sobre el registro o hace comentarios sobre los aspectos técnicos de las tomas.

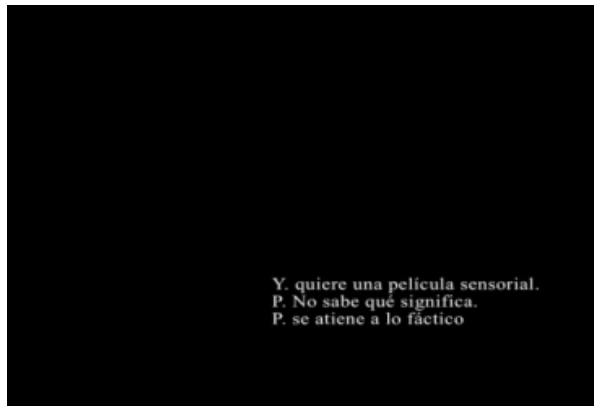
Una placa negra con las palabras escritas en blanco con esta leyenda:

“Y. Quiere una película sensorial

P. No sabe qué significa

P. se atiene a lo fáctico”

Es posible inferir que P. es por Pablo Baur, el director e Y. es por Yanina Germán, la directora. El espectador puede arriesgar esa clave de lectura.



El soliloquio en off de un hombre que se dirige al espectador y le cuenta que recorrieron el lugar, que no encontraron un monolito que antes estaba y evoca, reproduciendo, el diálogo con las personas del lugar.

Diálogo en off:

Él: “diciembre 2012 vamos a La Perla a capturar sonidos y algunas imágenes nuevas”
Voz en off de la mujer: “Caminamos hacia la parte posterior del campo y nos sorprendemos al no encontrar el monolito que contenía la frase
Los dos: “La oración es la fuerza soldado y la debilidad de Dios”.
Él: “Azorados, preguntamos ¿qué ha pasado?
Ella: “Se derribó buscando cuerpos enterrados. ¿Sacaron fotos? preguntamos, ¿Hay algún registro? No, me parece que no”.





Los directores hablan acerca del objetivo de la película y de sus intenciones, este registro también pareciera resultar azaroso. Es una operación metarreferencial y auto denominativa en la que, en una mostración, tanto de la hechura como del objetivo perseguido, se pone de relieve una actitud reflexiva, performativa y en primera persona, sobre el material audiovisual. Este carácter autorreferencial está presente de manera contundente. El propio documental narra cómo los directores se plantean la película en términos realizativos e ideológicos. La reflexión aparece insinuada “ensayada” asumida como parte del trabajo. La representación es tematizada, el desafío en torno a las formas de la representación es un problema de autor, de creación y de deliberación.

Este efecto se logra además en el momento en que tanto en el off como en las inscripciones en pantalla se presentan referencias a los géneros, a la película y al director Sergei Loznitsa¹³², con quien pueden pretender identificarse por el uso de la observación como parámetro prioritario, lastomas largas y el montaje lento. Una observación del espacio que funciona como una mirada sobre el tiempo. El tiempo se vuelve contenido de un espacio que deviene continente.

¹³² Se refieren a Sergei Loznitsa, director, guionista y productor ucraniano, nacido el 5 de septiembre de 1964. Dirige cine de ficción y documentales desde 1996. Una de las características más sobresalientes de su cine es el uso de tomas de larga duración y un tempo lento en el registro y en el montaje, constituyendo un cine poético y de observación muy importante. Su película *My Joy*, es su primer filme de ficción, presentado en Cannes en 2010 y a partir del cual se hizo conocido. *Poselenie Settlement* (2001) es un documental de observación que muestra la vida de una comunidad de enfermos mentales que trabajan en una granja.

En pantalla se observa un *travelling* lento alrededor del campo, mientras la voz en off de un hombre da indicaciones a quien maneja el auto para que el movimiento de la cámara lleve un ritmo constante y no tenga sobresaltos.

“No aprietes y sueltas, una vez que lo lograste ahí... así que se te mueran los dedos del pie, que quede ahí soltalo, sin freno de mano, frena más apagalo aquí, tratá de mantenerlo ahí. Soltalo todo a ver qué hace. Soltalo Pablo, ahí va, frena un poquito, ahí, pero no tanto, dale un poquito más, un poquito más, mantenelo ahí, dale, dale.soltalo, soltalo todo, ahí se fue a la bosta, ahora soltado, soltalo a ver qué hace, acelerará mucho? total ahora vamos a ver la autopista hasta el final ...Así se pone muy , *road movie*...Cambiamos de género, pasamos de Lotniza a *road movie*. “Bueno... esta parte no da para mucho, ese quincho ahí, parripollo abandonado.....”

En pantalla aparecen las palabras centrales de este diálogo, mientras en *travelling* continúa en planos generales alrededor del campo, y muestra una construcción abandonada o semidestruida vista a lo lejos. El sentido que se genera aquí no es solamente el de autorreferencialidad en relación con las formas del registro y el tipo de cine que se intenta hacer, sino también el de “desdramatización” de la situación a partir del humor y las risas.





Luego, la pantalla se presenta dividida a la mitad. Dos tomas paralelas. La de la izquierda cámara fija al ras del suelo (pavimento) la imagen muestra una hormiga cruza. Uso de teleobjetivo. Se lee la inscripción en el medio: “Cámara de P”. La toma de la derecha muestra un paneo circular a alta velocidad que no permite identificar casi nada. Se lee una inscripción en el medio “Cámara de Y.”



Las voces en off se superponen, como si se tratara de más de una conversación simultánea. Además, la voz masculina parece grabada en primer plano sonoro y detrás se escucha una voz femenina y destaca una voz masculina.

Él: “Me parece que eso muestra nuestra presencia. Pero me parece que adolecemos de la construcción de ese diálogo, me parece que hay que construirlo, porque me parece que ahí...sí, pero fíjate que esas cosas funcionan más si uno va discutiendo, y discutiendo...Sí, me parece que cuando nosotros dejamos fluir eso entra mucho más en la película. Fíjate todo lo que le cuesta a la película y a nosotros esos otros diálogos

y mirar ingenuos para el documental, sí idealista totalmente, porque la construcción tiene que ver con esto: con hacerlo, con probarlo”

Ella: “Hacerlo consciente y deconstruirlo... porque cuando estamos filmando pasan cosas y no encontramos las palabras y es como que hay que bajar eso y este texto podemos fluir y reconstruir y reconstruir la experiencia en el campo, una palabra, un sonido o una imagen”.

Él: “No sé si responde a lo que vos preguntás, pero justamente ayer, no sé si responde a lo que vos preguntás, pero justamente ayer...” (Se repite dos veces el mismo texto)

En el final, vuelven a aparecer los directores en las voces en off, mientras una toma aérea muestra La Perla desde arriba, pequeña en medio del campo sembrado.

Él: “Caminamos juntos a lo largo de todo el campo, nos hemos perdido entre guadales de tierra, trinar de pájaros, caminando en zigzag por eucaliptus y plátanos- No hubo un solo día en que no nos fuésemos de aquí con esa extraña sensación de angustia, pesar y carga emotiva de sentir palpitar bajo nuestros pies la presencia silente de miles de cuerpos”

Ella: “La mirada errante se resiste a posarse sobre cualquier rincón del sitio, a encontrar evidencias o, peor aún, a enfrentarse al vacío inmóvil de lo inexplicable”.



IV.12.3. Dimensión discursiva

La película pivotea sobre dos tópicos predominantes: el lugar propiamente dicho, y la película en sí misma, como proceso de representación que indaga en torno a esa representación.

Por lo tanto, hay una remisión en dos sentidos, hacia el lugar donde sucedieron los hechos antes y hacia el hecho que sucede en el lugar hoy.

El lugar, en tanto que Espacio de Memoria, aparece como el espacio elegido para preguntarse por el lugar de la memoria.

La Perla es uno de los cinco centros clandestinos de detención que existieron en Córdoba, los otros son: “La Perla Chica” en Malagueño, “El D 2”, “Campo de la Rivera” y la “Casa de la Dirección General de Hidráulica del Dique San Roque, en Villa Carlos Paz”. De estos cinco lugares, el D2, La Perla y el Campo de la Rivera, son actualmente “Espacios de Memoria” y cuentan con un museo en su interior con exposiciones permanentes y visitas guiadas para escuelas y particulares. Además, desarrollan diferentes actividades de difusión y capacitación articuladas por la Comisión Provincial de la Memoria.

En el país existen en total 34 “Espacios de Memoria”¹³³ y otros 70 lugares son considerados “Señalizaciones de ex Centros Clandestinos de Detención (CCD) y otros sitios vinculados con el accionar del Terrorismo de Estado”.¹³⁴

Ambas localizaciones forman parte de la tarea de la Red Federal de Sitios de Memoria que depende de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Las señalizaciones consisten en placas, carteles o pilares visibles fácilmente instalados en el ingreso de cuarteles, comisarías y dependencias en las se haya constatado la ocurrencia de delitos cometidos por la última dictadura militar. (1976-1983). En el catálogo de estas señalizaciones se lee: “Las señalizaciones son “marcas” que nos incitan a reflexionar sobre nuestro pasado y nos comprometen a construir juntos un presente de respeto por los derechos humanos y los valores democráticos. Señalizamos para aprender de nuestra historia y para hacer visible en el territorio lo oculto y silenciado durante años”.

Estos lugares adquirieron una importancia diferencial, ya que el lugar, el espacio, el sitio condensa la representación. Esta reivindicación de los espacios rememora la idea conceptual de “topolatría”, término proveniente del griego, donde “topo”, indica lugar,

¹³³ Como parte de la política de memoria, verdad y justicia que llevó adelante el Estado nacional junto a las provincias y algunos municipios, sumandos los organismos de derechos humanos de todo el país, se puso en marcha un programa destinado a la preservación y difusión de los lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención y tortura durante la dictadura militar. En 2011, se promulgó la Ley N° 26.691 de “Preservación, Señalización y Difusión de Sitios de Memoria del Terrorismo de Estado” que comprende a todos los sitios respecto de los cuales existieron pruebas suficientes sobre su funcionamiento como lugares de tortura, exterminio, reducción a servidumbre, desaparición forzada de personas u otros vejámenes, según el informe producido por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), los testimonios vertidos en procesos judiciales y los registros del Archivo Nacional de la Memoria dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Esta ley, fue reglamentada en octubre de 2014, y tenía como antecedente el trabajo de la Red Federal de Sitios de Memoria, creada en 2006 en el ámbito del Archivo Nacional de la Memoria. En todo el país se identificaron 34 espacios de Memoria: 1 en Tucumán; 3 en Córdoba; 3 en Santa Fe; 2 en Mendoza; 1 en Río Negro; 1 en Chaco; 7 en Ciudad Autónoma de Buenos Aires; 14 en la Provincia de Buenos Aires y 2 en Chubut. Además, 120 lugares de represión fueron señalizados en los últimos años. Detalles de todos los sitios de memoria, se pueden consultar en el Catálogo editado en julio de 2015 por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Disponible en; <http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/Espacios%20de%20Memoria%20en%20a%20Argentina.%20Catalogo%20web.pdf> (Actualizado agosto de 2016).

¹³⁴ También se encuentra disponible un Catálogo de Señalizaciones en: http://www.jus.gob.ar/media/2865981/folleto_se_alizaciones.pdf (Actualizado agosto de 2016).

territorio y el sufijo “latría” indica devoción, adoración, implica la valoración del espacio como objeto de estudio y como concepto, como condensador de significación.

El pasado, su recuerdo, la memoria, parecen evocables a partir de la habitación de ese lugar único e irrepetible. Un espacio en el que ocurrieron detenciones ilegales, torturas, secuestros, fusilamientos, enterramientos clandestinos. Como si el espacio pudiera evocar de alguna manera los hechos transcurridos. El lugar conserva el eco del pasado.¹³⁵

En otras experiencias traumáticas también los lugares han ocupado un rol preponderante en el universo de la referenciación del pasado. Los espacios parecieran volverse inmunes al paso del tiempo. Se pueden modificar, cambiar sus funciones, alterar su disposición, etc., pero siguen estando allí, físicamente, materialmente. Los campos de concentración nazis y las imágenes de estos lugares configuraron referencias ineludibles para dar cuenta del horror y el martirio en su dimensión espacial. Para Giorgio Agamben, el campo es un “espacio de excepción”, una “parcela de territorio a la que se coloca fuera del ordenamiento jurídico normal”. (2010:53)

El paso del tiempo y la reorganización de las políticas de memoria, han ido indicando los lugares donde el pasado “ocurrió” para constituirlos en espacio de conocimiento, recuerdo y reflexión. Andreas Huyssen aborda el tema de los museos y monumentos que evocan el pasado del Holocausto judío y sostiene:

“Es muy fácil olvidar o reprimir ese conocimiento. Mantenerlo es más urgente que nunca porque la cultura posmoderna, posterior a Auschwitz, posee una ambigüedad fundamental. Tienen una obsesión con la memoria y el pasado, y también está atrapada en la dinámica destructiva del olvido. Pero, quizá la dicotomía del olvido y el recuerdo vuelva a ser un desacierto. Quizá la cultura posmoderna en Occidente tenga una fijación traumática con un acontecimiento que llega a lo más profundo de nuestra identidad y nuestra cultura política. En ese caso, el monumento al Holocausto, el monumento conmemorativo y el

¹³⁵ Dice Silvia di Toffino, hija de desaparecidos y miembro fundadora e integrante de la agrupación H.I.J.O.S: “El suelo de la Perla tiene una particularidad. Es la huella del registro de dolores, de solidaridades, de ausencias. A mí es algo que siempre me impacta, vuelvo a La Perla y esos mosaicos de veinte por veinte colorados, como que ahí quedaron tantas cosas, de los que ya no están. Es como lo último. Después de eso era el pozo”. Testimonio brindado en el documental “La Perla” (2011) Archivo Provincial de la Memoria.

museo podrían ser la herramienta que Franz Kafka deseara que fuera la literatura cuando dijo que el libro debía ser el hacha para romper el mar congelado en nuestro interior¹³⁶ Necesitamos el hacha y el monumento para que el mar no se congele. En la memoria congelada, inmovilizada, el pasado no es más que el pasado, sin embargo, la temporalidad interior y la política de la memoria del Holocausto, incluso cuando habla del pasado, se debe dirigir hacia el futuro. El futuro no nos juzgará por olvidar, sino por recordar bien y sin embargo no actuar en concordancia con esos recuerdos” (2014: 374-375).

En 2006 y en ocasión de recordarse los 30 años del Golpe de Estado en Argentina, un equipo periodístico de Canal 12 de Córdoba convocó al D2 a un grupo de hombres y mujeres que habían estado detenidos en ese lugar durante la dictadura. El reportaje registró las expresiones, los comentarios, los testimonios y las lágrimas de las personas que regresaron al lugar después de tanto tiempo. En relación a ese material, se trabajó en su análisis, y de este trabajo se recuperan aquí algunas consideraciones vinculadas precisamente al espacio en el relato.

“Hay una búsqueda y a la vez, una provocación. Traer al lugar de la tortura a los torturados. El reportaje excede el reportaje, se convierte en un hecho que es generado para ser registrado, el reportaje es el motivo del reportaje. Y el texto mismo corrobora que se trata de una primera vuelta, ya que muchos de estas personas no han vuelto más a este lugar. Dice en off el periodista: “Algunos se apoyaron en sus familias para volver, aunque ya pasaron muchos años, siempre moviliza el venir por primera vez”” (Ferreya, M. Elena, 2006: 4).

En el caso de *La Perla*, Baur y Germán, no entrevistan a ex prisioneros de este lugar de manera física y presencial, pero se lee en off un testimonio anónimo que relata una situación de encierro y de tortura que bien puede pertenecer a un detenido de ese lugar. Sensibilidad. En la secuencia final, que aquí se ha denominado “Los que aquí estuvieron” se muestran imágenes en primer plano de una araña en la pared mientras una mano con un tornillo la molesta, la toca, no la mata, pero la molesta y la asusta. Luego se ven otras dos tomas de lugares soleados y vacíos en el interior del edificio. Mientras se ven estas imágenes, el audio reproduce el testimonio leído como una letanía, un recuerdo de sufrimiento, tortura y enajenación. Un relato sobre la desorientación, la

¹³⁶ Kafka, Carta a Oskar Pollak, 27 de enero de 1904. (La referencia está indicada en el original por el autor).

oscuridad, el dolor, la insensibilidad después del exceso. El final del texto en off coincide visualmente, con el comienzo de una toma aérea del campo.

Las voces en off de un hombre y una mujer leen, con un segundo de destiempo entre una voz y la otra, generando confusión y –por momentos- aturdimiento:

“Había que readaptarse y desarrollar nuevos esquemas perceptivos. Aprender a moverse dentro de la inmovilidad. No existían días y noches, los parámetros eran otros. La venda ataca la identidad, la autonomía, genera confusión.

Aparecen momentos en blanco donde lo racional no juega.

Me es imposible remontarme a aquellas épocas sin pensar en ello, como si siempre hubiese sido de noche Si para una situación normal, lo cotidiano era la luz, para nosotros la cotidianeidad era la oscuridad.

El aislamiento produce soledad, angustia, ansiedad, desaparecen los pensamientos positivos, ansiedad, aquellos que promueven la acción, capaces de transformar la situación. Estás muerto, pero estás vivo.

No sabíamos en qué sentido estaban nuestros cuerpos, de qué lado estaba la cabeza y hacia dónde estaban los pies.

Minutos, horas, meses, años, el aislamiento produce agresividad, desaparecen aquellos puntos de referencia donde lo racional no juega.

Teníamos alterado el sentido de la distancia, No podíamos ubicarnos geográficamente en Córdoba. Nos parecía que estábamos en la luna, no podíamos ubicarnos en la realidad.

Agudizar el oído para reconocer ruidos, escuchar un murmullo o volvernos sordos, comer de memoria, caminar sin tambalear, perder el miedo a tropezar con objetos invisibles.

En el primer tiempo no teníamos idea del lugar que nos rodeaba unos los habíamos imaginado redondo, otros como una especie de estadio de fútbol con los guardias girando sobre las cabezas.

Era como nunca estar dormido y nunca estar despierto uno entra en un estado de somnolencia y de letargo muy extraño. Eso era la cuadra, otro mundo, la otra cara de la tranquilidad en las calles, la tranquilidad de los sepulcros”.

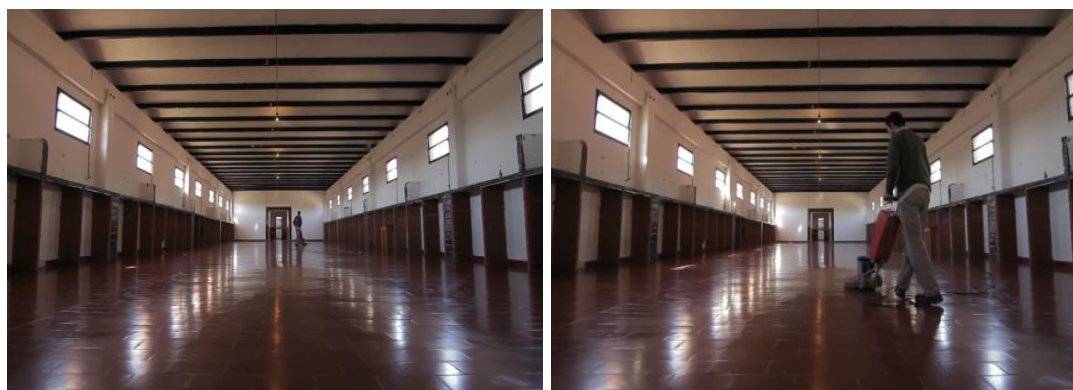


En el final dos planos generales son contundentes. Un gran plano general, similar al que se abre la película, pero en este caso se presenta sobreimpresa, una inscripción de letras en la pantalla que se van presentando por líneas, una a una:

Un campo de concentración
sólo puede existir
que elije no ver
en medio de una sociedad



El otro encuadre es un plano general con sonido ambiente de la cuadra donde un hombre pasa la enceradora sobre el piso rojo de baldosas. Se desplaza en zigzag desde muy próximo a la cámara hacia el fondo del encuadre. La toma, resulta un plano secuencia que dura unos inquietantes 7 minutos. La enorme cuadra, ese espacio –otrora de encierro- funciona ahora como evocador, en tanto que la identidad espacial del relato y su recuerdo, pareciera acortar la distancia temporal entre el presente y el pasado. Del mismo modo, la acción continuada de esta lustradora, pareciera devolverle al lugar un cierto extrañamiento, cierta enajenación. Lejos de una cuadra que alberga camastros para los prisioneros, pareciera ser un espacio cuidado, reservado para grandes eventos. A su vez, sacarle brillo al piso parece una actividad banal, irrelevante, casi profanadora de ese lugar reservado al dolor, la memoria y la rememoración. Sin embargo, como si se tratara de una máquina maldita, la enceradora y su operario seguirán su profana tarea de sacarle brillo a los detestados cerámicos rojos de 20 x 20.



IV. 12. 4. El paso del tiempo en el espacio

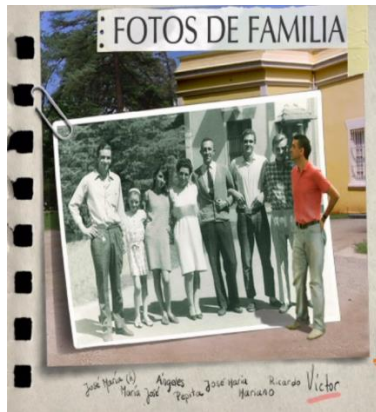
La película constituye un encaje de imágenes sin conexión directa con un relato ni con un encadenamiento lógico que permita contar (y conocer) una historia concreta y definida.

El documental es un ensayo, que prueba y expone los resultados de la prueba. Un ensayo en el que los directores se cuestionan sobre qué es y cómo es la representación de la memoria. Optan por representarla a partir del espacio y hacen un aprovechamiento político del espacio, un ejercicio de topopolítica.

El espacio deviene nada y todo. La imagen es atravesada y ocupada por la imaginación. No hay demasiado. Hay paredes, pisos, árboles, números, papeles, ruinas. El espacio se habita de sugerencias. La cámara muestra y piensa. La película muestra y recuerda.

El espacio mostrado permite también la representación del tiempo. Se trata de imágenes-recuerdos. “Un cronosigno que constituye *el tiempo como serie*: el antes y el después no conciernen ya a la sucesión empírica exterior sino a la cualidad intrínseca de lo que deviene en el tiempo” (Deleuze, Gilles, 1986: 364)

IV.13. Análisis del documental *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2012) de Eugenia Izquierdo¹³⁷



Eugenia Izquierdo es Doctora en Ciencias Sociales, especializada en archivos cinematográficos y egresada de la Licenciatura en Cine y TV de la UNC, Recibió la Beca Nacional para artistas 2015 - Medios audiovisuales del Fondo Nacional de las Artes con el cual está desarrollando una investigación sobre el proceso social que dio lugar a la sanción del voto femenino en Argentina, con el fin de escribir un guion audiovisual sobre el tema. *Fotos de Familia*, fue su primera película, luego guionó y dirigió el Cortometraje *Estatuas* premiado en el concurso Un barrio de película del INCAA por la comuna 13. Fue Becaria Conicet entre 2007 y 2012 período en el que investigó en el campo de la preservación del patrimonio cinematográfico argentino. También se desempeñó como Becaria en el Departamento de Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española.

La película cuenta la historia de la familia Pujadas, del matrimonio de los médicos catalanes José María Pujadas y Josefa “Pepita” Badell decidió huir de la

¹³⁷*Fotos de familia. La historia de los Pujadas*. Dirección: Eugenia Izquierdo. Guion: Alfredo Caminos, Élica Eichenberger y Eugenia Izquierdo. Producción; Élica Eichenberger, Alfredo Caminos, Inés Emiliani, Malvina González Lanfir, Eugenia Izquierdo y Nano Zeballos. Fotografía: Nano Zeballos. Música: Camilo Silvert y Juan Pablo Talbot Wright. Montaje: Manuel Vivas y Mauro Beccaría. Duración: 60 minutos. Estreno: 21 de junio de 2012.

dictadura de Francisco Franco, en 1953. Vinieron a la Argentina y se instalaron en Córdoba junto a sus tres hijos: José María, Ricardo y Mariano. Los Pujadas construyeron un establecimiento avícola y allí nacieron sus otros tres hijos: María de los Ángeles, María José y Víctor Pujadas. Los chicos crecieron bajo una educación socialista y se iniciaron en la militancia peronista universitaria. Mariano Pujadas, fue el más conocido por su militancia pública de Montoneros. Fue detenido y trasladado al penal de Rawson. Mariano fue uno de los fusilados en la Masacre de Trelew del 22 de agosto de 1972. Los padres de Mariano buscaron justicia por ese hecho y junto a otros familiares de presos políticos crearon la Comisión de Familiares de Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales de Córdoba (Cofappeg). Al asesinato de Mariano se sumará luego el terrible episodio del 14 de agosto de 1975 cuando el matrimonio, junto a su hijo José María, su nuera Mirta y su hija María José, fueron secuestrados y asesinados por la Triple A en Córdoba. Víctor –que en aquel entonces tenía sólo once años– presenció el secuestro, pero sobrevivió y posteriormente fue criado en Barcelona por sus hermanos Ricardo y María de los Ángeles.

La sinopsis oficial de este documental se estructura a partir de una serie de preguntas:

“¿Qué lleva a una familia que lo tiene todo a cargar sus trastos en un barco y comenzar una nueva vida en una tierra desconocida, como lo hicieron los Pujadas en 1953? ¿Quiénes eran José María Pujadas y Josefa Badell? ¿Qué valores guiaban sus actos y la educación de sus hijos? ¿Cuánto de sus ideales pudieron plasmar en Argentina? Después de la tragedia que sufrió su familia, ¿cómo se continua hacia adelante?”¹³⁸

La directora Eugenia Izquierdo contactó a Víctor y lo convenció de darle una entrevista. Grabaron imágenes de él en Buenos Aires, en el puerto al que arribaron sus padres y luego lo acompañó a Córdoba donde registraron el reencuentro con amigos suyos y con los amigos de sus padres. Consultada la directora acerca de por qué incluyó a Víctor como protagonista, respondió:

¹³⁸ Publicado en <http://www.cinenacional.com/pelicula/fotos-de-familia> (Actualizado julio de 2016)

“Básicamente, la decisión de elegir a Víctor fue generacional. Yo me identificaba con él. Él tenía siete años cuando lo mataron a Mariano y once cuando mataron a la familia. Entonces entendíamos que era parte de la generación que no había tomado las decisiones de militar. Los viejos eran solidarios con la organización; no podemos decir que eran montos, pero sí que muchos compañeros se habían resguardado en su granja, participaban permanentemente en los actos de homenaje a los fusilados de Trelew. Y Víctor había vivido esto como un espectador. Y a su vez eso le atravesaba la vida. A los once años llegó a España sin madre ni padre y con tres hermanos enterrados. Entonces entendíamos que reconstruirlo desde el lugar de Víctor era hacerlo desde la generación que afrontó las consecuencias, pero que no tomó las decisiones” Y luego agrega: “Más que indagar en el terrorismo de Estado, era indagar en las elecciones de vida de ellos. Lo más impactante para mí fue que una familia decidió abandonar España por no tener que mandar a sus hijos a una escuela que impartía la ideología de un régimen totalitario. Indudablemente eso lo mantuvieron en la Argentina. Mariano no nació de un repollo, sino que era la consecuencia de esa educación, de esos republicanos, de esos ideales. Entonces, más que una película de denuncia sobre el pasado, era traer esas ideas al presente. En Córdoba hubo gente que pensaba así, que había sido consecuente con esas ideas hasta perder un hijo, hasta perder la vida de casi toda la familia”.¹³⁹

IV.13.1. Dimensión estructural/textual

El documental se organiza en diferentes secuencias transcurridas sin sucesión de continuidad espacial ni temporal, siendo una constante el seguimiento que hace la cámara de Víctor, registra sus encuentros y sus recuerdos revividos en los diálogos con diferentes personas. Se trata básicamente de un viaje con varios reencuentros.

La estructura básica es la crónica. Alguien se encuentra con personas que habitan sus recuerdos, las saluda y juntos evocan esos recuerdos buenos y malos del pasado. Las fotos funcionan como un elemento que contribuye a esa evocación. Hay varias fotos

¹³⁹ Entrevista publicada en *Página 12* 20 de junio de 2012.
(<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-25583-2012-06-20.html>). (Actualizado enero de 2016)

importantes, una en la que se ve la familia completa y en la que mediante un fotomontaje se incorpora a Víctor siendo adulto. Esta es la imagen de prensa utilizada por la película.

Es posible establecer cinco secuencias temáticas importantes:

Secuencia 1: “Historia de la familia Pujadas”. La historia de la familia de jóvenes médicos con tres hijos que residía en Barcelona y los motivos por los que decidieron venir a Argentina. Este relato se plantea a través del testimonio de una hermana de Josefa Badell y de un médico argentino amigo y colega del matrimonio Pujadas en Barcelona.

En esta secuencia Víctor recorre la casa de sus padres en Córdoba saludando a los ex empleados, se reúne con la jueza que firmó su salida de Buenos Aires y que le permitió a él y a sus dos hermanos emigrar y reiniciar su vida en Europa.

Secuencia 2: “La causa judicial”. Se plantea aquí toda la información referida a la situación exacta de la causa. El testimonio principal corresponde a la Fiscal Graciela López de Filoñiuk. Sus declaraciones están presentadas con insertos de imágenes de los diarios de la época que corroboran este relato y en grandes títulos la leyenda “Caso Pujadas”. La Fiscal le informa a Víctor:

“La masacre de su familia como todos los hechos cometidos antes del comienzo de la dictadura fueron perpetrados por el Comando Libertadores de América, -la práctica cordobesa de la triple A- el imputado, que vive general de brigada Carlos César Delia Larocca”.¹⁴⁰

Secuencia 3: “El recuerdo de Mariano”. Víctor recorre el cementerio y recuerda a su hermano. También se entrevista con militantes barriales que hablan de su hermano y recorren juntos el barrio que lleva su nombre y el lugar donde habían creado un dispensario popular en las afueras de la ciudad de Córdoba.

Secuencia 4: “El reencuentro con todos”. Se trata de una reunión en la granja junto con viejos amigos y familiares. Un abrazo profundo y emotivo marca su reencuentro con

¹⁴⁰ Carlos César Delia Larocca fue imputado y detenido, falleció en cautiverio en 14 de agosto de 2014.

quien fuera su mejor amigo. Conversan amablemente y la cámara registra esos diálogos. Cada conversación aporta una anécdota o un recuerdo en particular.

Secuencia 5: “Barcelona”. La estructura circular del relato, plantea un final similar al inicio, la historia termina en el lugar en que empezó: la ciudad de Barcelona. Víctor con sus dos hijos y su esposa pasean en el mismo parque en que se habían criado y habían jugado sus hermanos mayores. La gran estatua del elefante en el Parque de la Ciudadela en la ciudad de Barcelona funciona como referencia visual. Están felices.

Esta película utiliza recursos convencionales:

- Entrevista: La única situación de entrevista es la que se realiza a la Fiscal Graciela López de Filoñiuk. Allí la fiscal explica los pormenores de la causa. Mira a su interlocutor que está fuera de campo y de quien no se escuchan las preguntas.

- Diálogos: El espectador conoce la historia y las reflexiones de los sujetos, a partir de los diálogos que mantienen las personas entre sí. Fundamentalmente con Víctor, quien opera como un entrevistador. Son diecisiete las personas indicadas en los créditos finales de la película.

- Voz en off: En dos momentos la voz en off de Víctor lleva el relato: cuando lee la carta que su padre escribió sobre Mariano al cumplirse un año de su muerte. En otro momento es su propia reflexión en relación a su hermano.

-Imágenes cinematográficas de archivo. Las imágenes cinematográficas del pasado aparecen mostrando momentos importantes de la vida de la familia Pujadas y de la historia política y social del país. Los archivos provienen del ámbito privado de la familia, se tratan de registros domésticos de la familia. Fotografías e imágenes en movimiento de la familia y de los niños pequeños de la familia Pujadas Bardell.



En *Fotos de familia* varias las imágenes reflejan el pasado de la familia, cuando vivían en Barcelona. Se ve a la familia feliz, paseando y jugando. En este caso, los fragmentos permiten identificar un lugar, un estilo de vida e inferir una posición económica y social ya que la posibilidad de registrar de manera doméstica, - fundamentalmente imágenes en movimiento- no era habitual en la década de los '50 y '60.



En el final de la película, Víctor recorre ese mismo parque con su esposa e hijos. Varios sentidos son posibles, pero la línea isotópica de que “a pesar de todo” el tiempo sigue, la vida continúa y él pudo concretar sus sueños y ser feliz. Víctor, resulta victorioso de esta historia de muertes y masacres y pérdidas, de luto, dolor y viajes.





Luego, las imágenes cinematográficas de carácter público, se presentan como documentos de época que corroboran e ilustran determinados recuerdos expresados.



Se destacan las imágenes con audio propio del archivo de Canal 12 que registran del entierro de José María, Josefa, José María (hijo) y María José Pujadas. Por momentos la voz en off de Víctor, que recuerda: “Yo me acuerdo de la entrada que había muchísima gente, casi no se podía entrar con los coches en el cementerio, gritaban mucho. Era un día de mucha luz”. Se trata de un hecho ocurrido el 16 de agosto de 1975. Las imágenes están precedidas de la enunciación del recuerdo y de su referencia histórica. De manera tal que ambos elementos narrativos: la imagen y las palabras, se complementan mutuamente.



En este caso se trata de una operación mecánica de la cámara que “juega” con la posibilidad de ser una “vuelta atrás” en el tiempo. Dos imágenes de la granja de los Pujadas se muestran en una continuidad de montaje, como si fuera posible identificar en un mismo espacio dos tiempos diferentes. En el presente la imagen está en colores y no hay nadie al panear hacia la derecha, se funde con una imagen del mismo árbol pero en blanco y negro y luego aparecen tres niños tomados de la mano y mirando a la cámara.



-Las imágenes fotográficas de archivo también son un recurso empleado. Fotos fijas mostradas a cámara durante algunos diálogos que se registran en pantalla. En varios momentos de la película, las fotos desencadenan los diálogos y la enunciación de los recuerdos. La película gira en torno a las fotos de familia. Las fotografías desencadenan la rememoración y su estrategia fundamental es fuertemente testimonial (Schaeffer, 1990). Es decir, por momentos evocan ese pasado registrado en la imagen, y en otras

circunstancias constituyen referencias testimoniales, por ejemplo, en relación con quiénes estuvieron, dónde y por qué.

La estrategia de rememoración, al igual que la del recuerdo, se asientan sobre la dimensión temporal. La imagen muestra un antes, demuestra cómo eran antes las personas y, qué hacían. Contemplar ese pasado, plasmado en las fotografías, imprime en el ánimo de los sujetos observadores, cierta potencia elegíaca. Lo pasado, es evocado y lamentado. Casi todas las personas de esas fotografías, ya no están, han sido asesinadas.

Las fotografías familiares, ilustran y muestran aspectos de la clave biográfica que lleva adelante el documental. Es la historia de la vida de una familia y esas imágenes corroboran cómo se veían esos sujetos en determinados momentos de su vida.





Las primeras tres fotografías se corresponden con el comienzo del film. A la manera de presentación se incorporan las fotos del álbum familiar conservando el borde dentado original. Se sobreimprime el nombre de las personas con un fin identificador, además del lugar y el año en que fue tomada la imagen. De esta manera las fotos narran en qué momento fueron naciendo los hijos. Las últimas imágenes los muestran como adultos alegres y unidos. La última foto presenta un montaje con respecto a la anterior. Víctor es un niño en brazos de su hermano mayor en la foto original “real”, el montaje permite borrar el tiempo y ubicarlo como un adulto junto al resto de su familia, gran parte de la cual, ya no está. Logrando el artificio de estar junto a su familia.



Los fotogramas de esta página muestran un momento en que Víctor, lleva una foto del entierro de sus padres al cementerio donde están enterrados sus padres. La toma funciona bajo una estrategia de comparación y haciendo co-existir dos tiempos en una toma. Es decir, el pasado registrado en la imagen fija se manifiesta en el presente registrado en la imagen en movimiento.



En cambio, la fotografía de la actual familia de Víctor (que le trae de regalo a la jueza que lo ayudó a salir del país), refiere a un estado actual de hecho, en una distancia espacial y funciona como mostración de lo que se pudo lograr a partir de una acción del pasado. La foto ilustra, muestra, demuestra, que Víctor ha sido un hombre con una vida

feliz. Construyó su propia familia, tiene una esposa y dos hijos. Aquella desgracia del pasado queda mitigada por esta alegría y fecundidad del presente. Ante la muerte, la foto de su familia, muestra y confirma la posibilidad de la vida.



Estas fotografías -superiores a este texto- proceden de dos medios diferentes y tienen también un sentido diferente, aunque algunos de los sujetos registrados comparten un destino. Entre una y otra transcurrió un año. La primera es una fotografía de prensa muy conocida del momento en que se rinden los presos que no se pudieron fugar en Trelew. A los pocos días de esta foto, serían fusilados quienes están allí. Por lo tanto esta es una de las últimas fotos de Mariano Pujadas con vida. De allí el poder indicial de esta imagen. Se trata de un hecho histórico que la foto corroborara “que ha sido” y “que va a morir” (Barthes). La segunda foto fue tomada durante el casamiento de Ángeles, la hermana de Mariano. Allí está su padre, quien también será ejecutado al poco tiempo. Por lo tanto también es una de las últimas fotos –probablemente- de José María Pujadas con vida. Las fotos inquietan entonces, porque verdaderamente, se sabe, al contemplarlas, que han muerto. La imagen contiene en sí, tanto la indicialidad de aquel presente como la de su futuro inmediato.



En esta situación Víctor muestra las fotos de la inauguración del Dispensario “Héroes de Trelew” en el Barrio Mariano Pujadas. En una foto está Víctor con sus padres y en otra, está él solo delante de la afiche con la leyenda “Gloria a los héroes de Trelew”. Las imágenes funcionan aquí con fuerza testimonial. Es decir, Víctor puede demostrarle a estas personas que no lo conocen, -o no lo reconocen- quién es él hoy, ya que estas imágenes corroboran su identidad. En este caso, la posesión de la fotografía también podría estar cumpliendo una función similar.



Una foto importante es la que un viejo amigo le entrega a Víctor Es una foto de casi toda la familia posando. Es pequeña y está muy arrugada. El diálogo que se produce en torno de la foto:

Amigo: “Y acá tengo la foto”

Víctor: (Señala con el dedo en la fotografía) “Ese soy yo, ahora mi hijo es igual. María José, Mariano, Ricardo, mi padre y yo.”

Amigo: “Después de que se produce la fuga y que fracasa. Los que no pudimos salir nos replegamos y estuvimos encerrados ahí en el penal hasta que nos rendimos. Yo tenía mi celda al lado de él (de Mariano) Tenía esta pequeña foto pegada en la pared, se la había mandado la madre con un escrito. Yo la saqué la escondí en un colchón. Después, cuando nos liberaron. La recuperé. Esa es la historia de la foto”.



La última escena del documental muestra a Víctor junto a la amiga que ha llevado el álbum de fotos y las ha mostrado durante la cena. La mujer cierra con cuidado

el álbum y luego Víctor acaricia la tapa. De alguna manera, las fotos habilitan la historia, la evocación es a partir de las imágenes.

-Recreaciones ficcionales. Hay tres momentos en los que se ilustra el relato a partir de escenas recreadas. En primer lugar, la recreación de cuando la policía llevó detenidos a sus padres y dejaron a Víctor y a la bebé María Eugenia en la casa. Luego, el niño en situación de trámites legales para poder salir del país. Luego en el final, junto a su amigo en bicicleta, jugando y disfrutando de la vida. En todos los casos, se trata de imágenes sin sonido y tratadas con una coloración diferenciada en relación al resto del film. Nunca se advierte sobre el origen ficcional de estas escenas ya que no hay inscripción que así lo indique.



IV.13.2. Dimensión Narrativa

El relato está llevado por el protagonista Víctor Pujadas. La cámara registra, como un observador omnisciente, los diálogos y encuentros que Víctor tiene con sus amigos sus reflexiones aparecen en off. Todos los diálogos se desarrollan sin mirar a la cámara. La cámara observa/ve lo que hace Víctor en el marco de su retorno al país, de su reencuentro con amigos de sus padres y suyos. En su interiorización en torno a la causa por el asesinato de sus familiares.

En otros momentos la voz en off de Víctor ocupa todo el relato, por ejemplo, en la lectura de la carta del padre y su propia reflexión sobre el trabajo en las villas y el recuerdo de Mariano.

Se trata de una focalización interna, porque el espectador sabe y conoce los sucesos que se recuerdan al mismo tiempo que el protagonista. Esto ocurre tanto con los hechos del pasado, como con la información sobre la causa que la fiscal actualiza. En términos de ocularización, siempre funciona como externa.

El espectador observa y escucha diálogos y eventos que ocurrieron por primera vez entre Víctor y sus exempleados, amigos de la infancia y vecinos. La cámara es testigo de esos encuentros: el espectador se vuelve testigo. En este sentido el documental performatiza esos encuentros, es decir, los diálogos y los encuentros son provocados por el documental en sí mismo, que a la vez registra su acontecer inédito y único. Ni los sujetos entrevistados ni los entrevistadores miran a la cámara, ni se explicita el objetivo del registro, por lo que la modalidad de observación pareciera estar aquí muy implicada. Sin embargo, las personas no dialogarían y los encuentros no se habrían concretado, de no mediar el interés de parte de la producción del film por generar estas reuniones. Las personas, en este punto, se comportan como personajes. Extraño y paradójico funcionamiento produce la modalidad de observación en estos casos, en los que las acciones registradas no son totalmente espontáneas, sino, que han sido dispuestas a

partir del documental.¹⁴¹ Se pone en duda aquí el estatuto de verdad y lo verosímil reemplaza a lo verdadero. Los sujetos actúan para la cámara. Interpretan el rol de sí mismos. La naturalidad de sus acciones, sus movimientos y conversaciones se presentan performados, ya que el registro audiovisual es evidente para ellos. El dispositivo documental es ocultado para los espectadores y es “eludido”, pero no ignorado, por los protagonistas. Esta operación, genera la “sensación” de un documental de observación.

Las fotos (“de familia”) actúan respaldando el relato, dando fe, siendo prueba. Las imágenes refieren al momento de felicidad de la familia. Hay tres fotos importantes: la de la familia completa, en la aparece Víctor siendo muy pequeño, luego la foto que la madre de Mariano le envió cuando estaba en Trelew y la foto del pasaporte de Víctor, que indica, señala y marca su sobrevivencia.

Ahora bien, el relato es movilizado por el viaje de Víctor, quien necesita responder a las dudas de su pasado, completar el relato, agradecer a quiénes los ayudaron, volver, volver a ver, recordar y ordenar. Esa motivación es expresada por Víctor en el comienzo en una reflexión sobre el pasado, fundamentalmente crítica:

“(…) Tengo 45 años y tengo que enfrentarlo todo. Mi hija tiene 11 años y es muy inteligente y pregunta todo. Una de las cosas que quiero saber es qué llevé a gente inteligente, buena gente, a tomar ese paso, a querer cambiar las cosas de esa forma, ¿no?”

Son muy pocas palabras, pero suficientes para dejar en claro que la duda se ha puesto en juego y que la búsqueda de Víctor, no es la de los culpables, sino la de las razones, de los “porqués”. Conocer la motivación de su hermano y la de sus padres,

¹⁴¹ Una modalización similar se produce en otros documentales cordobeses, *Criada* de Martías Herrera Córdoba y *Yatasto*, de Hermes Pralluelo. En ambos casos, la cámara registra la vida de los sujetos, quienes no dan cuenta de la cámara (no hablan a la cámara, no miran a la cámara) aunque hay evidencia de que advierten la presencia de la cámara. Se dejan observar, y “actúan” para la cámara. Se trabajaron estas posibilidades enunciativas en Ferreyra, María Elena “La enunciación documental. Entre el gesto y la recreación”, sobre el documental *Criada*. Publicado en Actas Asaeca 2014. Disponible en: <http://www.asaeca.org/aactas/ferreyra.pdf>
Sobre el documental *Yatasto*: Ferreyra, María Elena, “Yatasto. El estatuto de verdad en el documental contemporáneo”. Publicado en Actas de Asaeca 2012. Disponible en: http://www.asaeca.org/aactas/ferreyra_mar_a_elena_-_ponencia.pdf

podría ayudarlo a cerrar la historia. Dos términos parecen oponerse aquí: “gente inteligente, buena gente” y “las cosas de esta forma”.

La elipsis verbal puede ayudar a entender que la oposición funciona con dos elementos que se contraponen: “gente instruida, inteligente, profesionales” versus “la violencia, las armas, la ilegalidad”. Este planteo habilita la duda, y la duda no es dogma.

En otro momento, Víctor reflexiona:

“Teníamos que madurar en algunas cosas (...) yo tenía la edad que tiene mi hija ahora y sería imposible que yo le pudiera hablar de cosas como las que ocurrían en mi infancia. No entenderá absolutamente nada de lo que le hablo y para entonces era algo normal -bueno, en mi circunstancia, ¡igual para otros chicos no...- pero salir a avisarle alguien que no entre a la casa porque estaba la policía... qué bárbaro!... Una de las razones de hacer todo esto (el viaje, la película) es para poder explicarle a mi hija cómo era el mundo”.

Víctor lee una carta que su padre había escrito sobre su hermano Mariano Pujadas. Mientras se escucha la voz de Víctor, la imagen lo muestra recorriendo el cementerio, caminando, pensativo. Durante este off también se ven imágenes (sin audio) del acto en conmemoración del primer aniversario de Trelew en el Córdoba Sport Club, gente reunida, carteles y el padre de Mariano leyendo un discurso.

“Del Cordobazo a la fría madrugada del 22 de agosto en Trelew con los años de militancia tan intensamente vividos se concreta la transformación de nuestro Mariano en “el Gaita”, como cariñosamente lo llamaban sus compañeros. Prófugo desde La Calera es detenido en junio de 1971 en Córdoba y tras pocos meses de estar en Encausados forma parte del primer grupo de presos políticos llevados a Rawson de allí habría de volver a su casa en la noche de un 23 de agosto. Fue entonces cuando empezamos a comprender la extraña dimensión alcanzada por Mariano y no a causa de su papel protagónico en el aeropuerto de Trelew sino al ver la cantidad de gente para nosotros desconocida. Pueblo, pueblo de alpargata rotosa y pollera deshilachada que sin intimidarse por la presencia de carros de asalto en las inmediaciones de casa, entraban silenciosos, con ojos húmedos a dar el último adiós al muchacho guerrillero que por ellos habría ofrendado su vida, y mirando su rostro, sereno y sonriente y tocando la bandera de su patria de adopción. Hermosos son todos los recuerdos que conservamos de Mariano, para muchos de nosotros es más que un ejemplo, un recuerdo. Antes Mariano estaba con nosotros, ahora está en nosotros, pues lo llevamos en nuestra mente, en nuestra sangre y en nuestro corazón”.

He aquí, el verdadero héroe- mártir, Mariano Pujadas. La carta describe el sufrimiento y la devoción por los humildes, de los sujetos por los que él luchaba. Cuáles eran sus convicciones y hasta dónde la militancia fue el camino de la verdad.

Víctor también recuerda a su hermano. Su voz en off lee una carta que su padre escribió al cumplirse un año del asesinato de Mariano.

Esta carta está tomada del pasado, pero se une a una descripción actualizada de cómo ve Víctor hoy a su familia y al legado de su hermano Mariano y de cómo sus ideas de igualdad y de defensa de los más humildes generaron espacios ideológicos y reales en la ciudad. Dice en off:

“En las afueras de Córdoba, camino a los escampados a donde van a parar la basura de la ciudad está la villa Mariano Pujadas, algo así como las Barracas del Somorrostro la gente que allí vive se ha contagiado del ejemplo de solidaridad humana y con hechos, no con retórica como decía el gallego – como le llamaban - han descubierto que trabajando en conjunto por el bien común se pueden hacer muchas cosas. Y cuando ves que la solidaridad humana que él predicó ha sido comprendida, asimilada, y está cambiando la vida de esta gente, de la cual a muchos no les gusta oír hablar o les hace sentirse incómodos, y piensan que todas las semillas se tienen que enterrar y podrir en la tierra para que pueda dar tan hermosos frutos. Y es aquí y es en la Plata y en Buenos Aires y en Neuquén y en aquella Patagonia que le vio morir, donde ahora resurge como inspiración y como bandera y piensas que si no lo tienes es porque lo estás compartiendo en el amor y en el recuerdo de mucha gente en un lazo de hermandad que él dejó bien anudado”.

Se entrevistan con gente del barrio. Una persona del barrio habla sobre la ayuda que recibían de los Pujadas, “(...) Remedios, frazadas, comida, de todo, ellos eran muy buenos con nosotros, Mariano y Susana Lesgart”. La charla gira en torno al dispensario “Héroes de Trelew”. Se ven fotos del matrimonio Pujadas junto a Víctor muy pequeño, que registraron el momento de la inauguración del dispensario. Luego recorren el lugar baldío. El dispensario ya no existe, “lo tumbaron los militares tiraron abajo todo y también tumbaron el dispensario del barrio Susana Lesgart.

IV.6.3. Dimensión discursiva

Se trata de un viaje en el espacio, pero también en el tiempo. Una travesía por la memoria de las personas que fueron parte de su vida. Una película “de hermanos” en la que la actitud de Víctor se presenta contemplativa y reflexiva en relación con la tragedia que vivió su familia. Su mayor preocupación –y de ello se ocupará- es poder explicarles a sus hijos qué pasó y por qué pasó. Por otra parte, hay una lectura sobre el lugar que ocupaba Mariano y sobre la vigencia de su “legado”. Víctor tenía 11 años cuando ocurrió el asesinato de su familia y él no habría podido hacer esta lectura.

La relación que mantiene la película con la historia permite ver que se trata de una posición doble. Por un lado, se advierte el lugar de Mariano Pujadas como un héroe. Los testimonios reflejan que Mariano militó, combatió y luchó por los más necesitados. Quería cambiar el mundo. La figura del Montonero es reivindicada en su faceta humana, es querido y admirado. Los humildes despidieron sus restos mortales y sus padres hacían público su orgullo por él. El ideologema del militante heroico se destaca omnipresente.

Ahora bien, ante la certeza acerca de la heroicidad de Mariano aparece la pregunta sobre los métodos. La reflexión se expone como una distancia en relación a los hechos y a los protagonistas. De hecho, Víctor, un niño de 11 años, poco podía entender –y menos, justificar- el tipo de violencia y la agitada vida de una familia que se exponía a tanto. Es incomprensible, hoy un niño de 11 años no podría entender, tal vez él a los 11 y tampoco ahora, a los 43 puede y quiere entender.

Históricamente, y desde 1978 en el caso de Madres de Plaza de Mayo, los familiares han sido actores protagónicos en todo el proceso de denuncia de lo que estaba ocurriendo y del reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos, niños y adultos. Madres, abuelas, hijos. El lazo familiar es diverso pero el objetivo es el mismo.

El caso de Víctor Pujadas es para este análisis doblemente interesante, por una parte, se corresponde con los sujetos que fueron víctimas en primer lugar y cuyo recuerdo en relación con la experiencia traumática configura un testimonio en primera persona. El exilio con sus hermanos en España le permitió sobrevivir, pero su testimonio

se vuelve interesante también desde el momento en que lo hace como un familiar. La distancia que se establece entre su propia experiencia y la de sus padres y de su hermano Mariano.

Víctor Pujadas viaja desde España para reencontrarse con su pasado y dejarlo registrado en el documental *Fotos de familia. La historia de los Pujadas*. Sus testimonios transmiten cierto extrañamiento por su propio pasado y un deseo de conocer y de saber tal como si viniera desde afuera de la historia, como si lo que hubiera ocurrido –incluso a él mismo– fuera una historia por descubrir. Sin embargo, sus recuerdos acerca de cómo –siendo él un niño– su familia debía proteger de la policía a los amigos que solían frecuentar su casa, le suscitan una reflexión acerca de lo inverosímil de aquello, del riesgo que corría toda la familia, y él que era un niño, apenas un niño.

Dice Víctor Pujadas:

“Teníamos que madurar en algunas cosas, yo los veo a mis hijos (...) yo tenía la edad que tiene mi hija ahora sería imposible que yo le pudiera hablar de cosas así. No entenderá absolutamente nada de lo que le hablo y para entonces era algo normal -bueno, en mi circunstancia, ¡igual para otros chicos no...- pero salir a avisarle alguien que no entre a la casa porque estaba la policía... qué bárbaro!... Una de las razones de hacer todo esto (el viaje, la película) es para poder explicarle a mi hija cómo era el mundo”.

La acción más dramática transcurre cuando sus padres, hermano y cuñada, son llevados de su casa quedando él y su sobrinita de meses, escondidos –o encerrados-. El recuerdo que de ese momento tenga Víctor, forma parte de las expectativas generadas acerca del testimonio de uno de los pocos “Pujadas que sobrevivió”.

Ser un sobreviviente, lo inquieta y lo compromete a venir a terminar de conocer su historia y hacerla saber a otros.

IV. 13. 4. Sobrevivir, vivir sobre

El documental permite referir a los nexos entre el pasado y el presente de una manera singular. La historia de Víctor Pujadas refleja una historia más, una más de tantos sujetos afectados y atravesados por la cruel década del '70. El relato se presenta aquí como una confluencia de sentimientos y de lógicas encontradas. No resulta fácil abrir juicio al pasado, ¿quién podría hacerlo?, ¿cómo podrían sus padres y hermanos saber cuál sería el costo de esa militancia?, ¿cómo saber el límite entre lo posible y lo deseable, entre la vida y la muerte, entre la posibilidad y la utopía?

Víctor, resultó victorioso, casi como designio de su propio nombre. Pero esta sentencia resultará verdadera si se acuerda en que sobrevivir a los '70 es vencer. Sobre los recuerdos, los fantasmas del pasado, las ráfagas, las convicciones, las armas, las mentiras, las buenas intenciones. Víctor vive un presente en familia, la que construyó, con la que disfruta de la vida, como si fuera un destino ganado al pasado. Un presente impensado y –a la vez- extraño y solitario.

IV. 14. Análisis del documental *El copamiento 10/08/74. La batalla de Villa María* (2014) de Mariana Britos Musa y Mauro Pérez¹⁴²



La película es el Trabajo Final de Grado de Mariana Britos Musa y Mauro Pérez para obtener el título de Licenciados en Diseño y Producción de Imagen en la Universidad Nacional de Villa María.

Mariana Britos Musa nació en 1984 en Villa María, es directora, productora y actriz. Mauro Pérez nació en 1983 en Villa María, es productor, fotógrafo y montajista. Ambos son cofundadores de la cooperativa Tándem Audiovisual en la que han llevado adelante diversos proyectos audiovisuales de ficción

La película narra un suceso real ocurrido el 10 de agosto de 1974 en la ciudad de Villa María, en la Provincia de Córdoba. El motel Pasatiempo, albergue transitorio para parejas, se convierte ese día en el centro de operaciones de un grupo armado clandestino: ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). El plan de copar la Fábrica Militar de Pólvoras y Explosivos, se pone en marcha, con el objetivo de recaudar armamento, afianzar la propaganda política y secuestrar prisioneros para negociar la libertad de los presos políticos de la organización. La sinopsis oficial indica: “*El copamiento 10-08-*

¹⁴² Dirección y guion: Mauro Pérez y Mariana Britos. Producción: Paula Tissera María Eugenia Vera. Fotografía: Mauro Pérez. Música: Cristian Yufra y Sergio Stocchero. Sonido: Gabriel Virga Montaje: Mauro Pérez y Mariana Britos. Dirección de arte: Carolina Ramírez y Paula Tissera. Duración: 80 minutos. Estreno: 10 de agosto de 2014.

74, reconstruye de manera coral, la trama en la que cobran sentido las distintas lecturas del pasado reciente”¹⁴³

IV.7.1. Dimensión estructural/textual

La película reconstruye el suceso partir de la estructura de la crónica. Más precisamente se produce un montaje alternado entre la crónica que desarrolla la película sobre el hecho y la crónica realizada en aquel momento por Canal 10 – SRT por el periodista Jorge Zapata. El menú del DVD plantea 20 capítulos que no son claramente identificados por los espectadores. Sin embargo, la imagen de la bandera flameando pareciera funcionar como signo de puntuación, ya que permite abrir o pausar el relato y a la vez generar un leit motiv visual que da uniformidad al planteo y no se corresponde precisamente con el comienzo de cada uno de esos veinte segmentos.

La estructura del documental puede plantearse en cuatro secuencias identificables:

Secuencia 1: “Presentación-Contexto histórico”. Esta secuencia se destina a la descripción histórica de este momento específico en un contexto nacional e internacional de revueltas, movilizaciones estudiantiles y la guerra de Vietnam. Las diferentes revoluciones en todo el mundo y la creciente importancia de Cuba y del Che Guevara, así como también la situación en la provincia de Córdoba desde la asunción de Horacio Obregón Cano y Atilio López como gobernador y vice respectivamente de la provincia de Córdoba, hasta su destitución y la posterior muerte de Perón.

Secuencia 2: “Preparación del copamiento”. En esta secuencia se alternan los testimonios de veinte personas que relatan lo ocurrido. Son sujetos que han sido protagonistas desde diferentes roles y posiciones.

Secuencia 3: “La noche del 4 de agosto de 1974. El copamiento”. Relata en paralelo la situación que transcurre en el Motel y en la Fábrica Militar en cuatro lugares diferentes:

¹⁴³ Sinopsis publicada en el sitio oficial en la web de la película <https://www.facebook.com/ElCopamiento> (Actualizado julio 2016)

el Puesto de Guardia 1, el salón donde transcurre la fiesta, la cuadra donde están los armamentos, la casa del jefe.

Secuencia 4: “Reflexiones finales”. Esta última secuencia analiza cuáles fueron las consecuencias de este acontecimiento y expone algunas conclusiones y reflexiones a las que se arriesgan los involucrados.

El trabajo utiliza diferentes recursos para contar los hechos. Es posible advertir que, si bien abundan los testimonios y las declaraciones, se trata de un montaje ágil, casi televisivo, que pivotea entre las declaraciones, las reconstrucciones, las imágenes de archivo y tomas actuales de los espacios donde ocurrieron los acontecimientos.

-Entrevistas: Ocupan casi la totalidad del relato. Los testimonios que se brindan en el documental se pueden agrupar en cuatro grupos:

. Ex militantes del ERP: Carlos “Vasco” Orzaocoa. Héctor “Diko” Assadourian, Carlos “Palo” Ortiz y Fermín Rivera siendo este último uno de los que mayor protagonismo tiene a lo largo del documental. En esta misma categoría aparecen dos testimonios de dos ex militantes del ERP, cuya identidad no trasciende y son consignados como “Fuentes reservadas”.

. Policías, militares retirados y trabajadores de la Fábrica Militar de Pólvora y Explosivos de Villa María (De aquí en adelante FMPEVM) Jorge Álamo, operario y disc jockey; Jorge Roberto Felipe, Ingeniero; Antonio Ruviollo, Ingeniero. Los policías Edgardo Aguilera, Aldo Raúl Oliva. También pertenecen a este grupo Arturo y María Susana Larrabure, hijos de Argentino Larrabure.

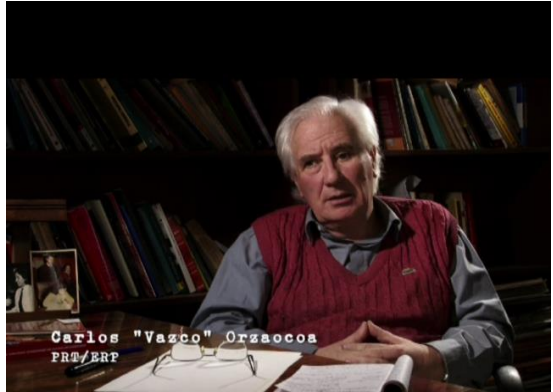
. Los historiadores y el periodista: Los profesores de historia Rubén Jaime y Jesús Alberto Chirino y también el periodista villamariense Miguel Andrés.

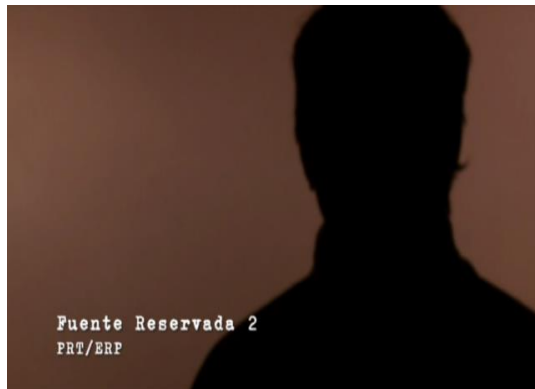
. El dueño del Motel Pasatiempo: Jorge “Turco” Dahiub.

En todos los casos, los entrevistados son registrados en posición de sentados en plano medio mirando a la derecha o a la izquierda del encuadre en dirección a su interlocutor que se supone fuera de campo. En ningún momento se escuchan las preguntas ni aparecen en campo el o los entrevistadores, tampoco se hacen visibles los dispositivos de realización del documental. La iluminación es muy cuidada, así como los elementos que componen el encuadre. La puesta en cuadro cobra especial relevancia. En algunos encuadres, la composición se ve reforzada por elementos u objetos vinculados al sujeto entrevistado. Es el caso de la imagen del Che Guevara colgada en la pared en entrevista a Fermín Rivera. A su vez el termo y el mate, presentes en más de una entrevista, pueden evocar la informalidad de la charla como si se tratara de una conversación sin límite de tiempo. Las bibliotecas enmarcan las entrevistas de los profesores de Historia y del periodista y refuerzan su carácter académico y científico.

En relación al espacio físico de emplazamiento, es posible observar que todos los militantes del ERP/PRT están entrevistados en interiores. En cambio, los militares y policías, están entrevistados en diversos lugares, interiores, exterior de la Fábrica Militar, etc.

A su vez, el dueño del Motel y uno de los policías que se desempeñó en el marco de la toma del Motel, son entrevistados en un plano más amplio en los que se observa que están sentados en la cama con colcha roja que remite al espacio donde transcurrieron las acciones que los mismos protagonistas relatan. Por otra parte, los hijos de Larrabure están entrevistados en lo que pareciera ser el living de una casa. Un portarretrato con la foto de Larrabure padre ocupa un gran protagonismo en el encuadre. En el caso de la hija, la imagen del padre es de cuando era joven y en el caso del encuadre del hijo, la imagen que se observa es del padre siendo adulto. En ambos casos está vestido con el uniforme militar.









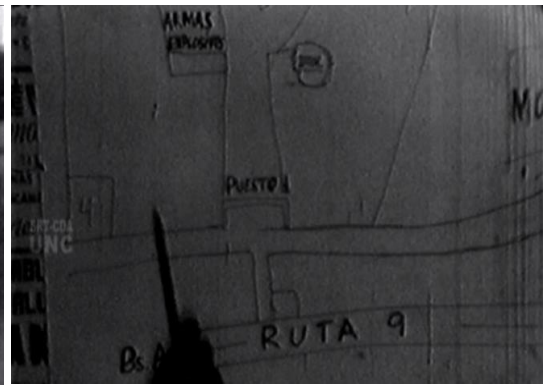
-Imágenes de archivo. Además de la crónica de Canal 10, se reproducen imágenes que pertenecen a informativos de la época tanto mudas como sonoras. Se reflejan las protestas callejeras, marchas, nacionales e internacionales, declaraciones de funcionarios, etc. En su mayoría, estas imágenes llevan el sello de agua del CDA (Centro de Documentación Audiovisual). Se destacan aquí las imágenes del discurso de Obregón Cano junto al vicegobernador Atilio López.



Como se dijo más arriba, las imágenes de archivo refuerzan los relatos en primera persona de los entrevistados. Estos documentos periodísticos agotan su capacidad referencial y el contrato de lectura en torno a la “imagen histórica” cobra un valor importante.

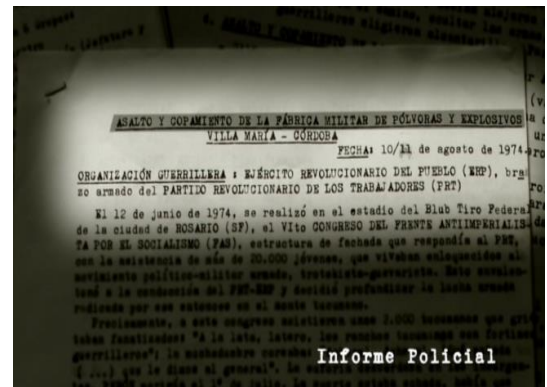


Villa María, Córdoba
Argentina, agosto de 1974

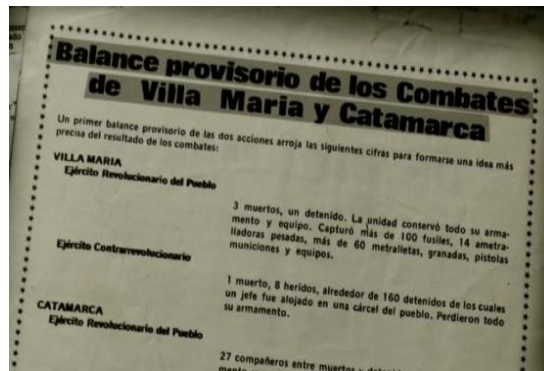


Empleado
Motel Pasatiempo

Hay dos tipos de materiales gráficos que se utilizan con carácter ilustrativo también, Por una parte, un Informe Policial en el que se cronican todos los acontecimientos. Mediante una animación realizada en postproducción, se desarrolla un trabajo de postproducción, en el que se van remarcando líneas del texto vinculadas a los hechos que describe la película.



Por otra parte, las publicaciones periodísticas gráficas de la época, tanto periódicos de circulación masiva como los órganos de difusión de las agrupaciones guerrilleras son elementos documentales que acercan precisiones informativas y valorativas de la situación.





-Recreaciones o dramatizaciones. Hay dos acciones dramatizadas. Por una parte, el accionar de los guerrilleros recorriendo el campo y realizando el copamiento. Y la secuencia de la fiesta en la que se recrean casi todos los momentos que señalan los entrevistados: la primera parte, donde todo transcurría con normalidad; luego, la llegada de los guerrilleros; las amenazas, el secuestro del Mayor Argentino Larrabure. En todos los casos, se respeta el vestuario de la época, las actitudes y las situaciones. Las imágenes están en blanco y negro y no se advierte explícitamente que se trata de una recreación.

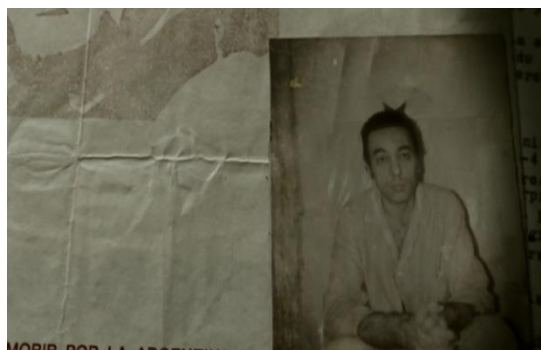
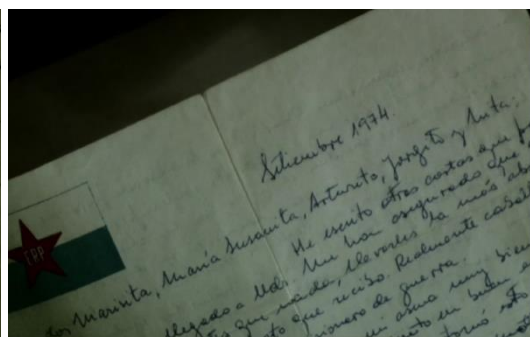
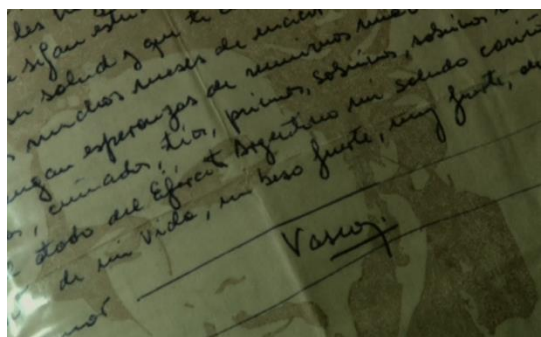


-Imágenes actuales de los lugares donde ocurrieron los acontecimientos. En cada caso, se trata de los lugares de la Fábrica y del Motel, como así también carteles y señalética del lugar. Todos estos recursos están destinados a la descripción del hecho desde diferentes puntos de vista.





-Las cartas. Las imágenes de las cartas que Argentino Larrabure envió a su familia adquieren una relevancia especial. Por un lado, se trata de verdadero material probatorio con interés jurídico y legal ya que son las que constatan la intención del ERP de canjear a Larrabure por un grupo de guerrilleros que se encontraban prisioneros. Estas cartas están en un folio de plástico y son mostradas por Susana Larrabure a las cámaras de los documentalistas. También allí hay una foto de Larrabure en cautiverio. La fotografía confirma el relato de su hija acerca de la importante pérdida de peso que había sufrido el militar.



IV.14.2. Dimensión narrativa

El documental narra un acontecimiento que transcurre en un momento determinado, desde distintas miradas y puntos de vista. Se trata de un trabajo expositivo, en el que los hechos aparecen descriptos ampliamente. Los realizadores no se presentan en off ni en cámara, tampoco en un subtítulo. Ni en ningún otro tipo de manifestación en el que algún rasgo de identidad fuera identificable.

Tampoco aparecen las preguntas de los entrevistadores. Todos los entrevistados están solos en el encuadre y refieren al mismo episodio, desde su propia experiencia o desde el lugar del análisis y la reflexión, desde el saber histórico o desde la experiencia periodística.

El relato se corresponde con el de una crónica periodística en casi toda su extensión. Los hechos son narrados en una cronología lineal, a partir de dos lugares diferentes. Por una parte, se recurre al informe de archivo realizado por el periodista Jorge Zapata para Canal 10. Esta crónica utiliza diversos recursos: soliloquio directo a cámara (denominados copetes o entradillas), imágenes del lugar, croquis hechos a mano, entrevistas a los protagonistas, declaraciones de funcionarios, etc.

La segunda dimensión es la desarrollada por el documental en sí, que despliega el resto de los recursos narrativos ya descriptos y en los que se articulan testimonios provenientes de lugares opuestos ideológicamente. Por un lado, los militantes y por otro, los militares. En el montaje general del documental, el pasado se va articulando con el presente, de manera ágil y diversa.

En relación a la focalización del relato, se observa la convivencia de dos focalizaciones. Por un lado, una focalización interna, mediante la cual, se conoce la historia desde el punto de vista de los que la protagonizaron, la vivieron en el pasado y la recuerdan en el presente. Las reconstrucciones se hacen incluso a partir de esos recuerdos. Por otra parte, la palabra de los historiadores y periodistas –en el presente– como así también de la crónica periodística del pasado y los artículos de la prensa gráfica, sumados a la mención del informe policial, permite tener un relato desde afuera,

es decir una focalización externa, en la que el narrador apela a otros narradores para completar la descripción de este relato. La historia está contada tanto “desde adentro” (Ferro, 2000) en tanto que los testimonios – y más aún los de “fuentes reservadas” que confieren autenticidad a sus declaraciones- como “desde afuera”, cuando los que se refieren a los sucesos, lo hacen desde una posición profesional y un saber devenido de su ejercicio.

En términos de modalidades (Nichols, 1997) se trata de una forma interactiva del discurso documental ya que las preguntas habilitan los testimonios y llevan adelante gran parte de la estrategia narrativa. En otros momentos los documentos, las imágenes de archivo, las fotografías “exponen” y cuentan lo sucedido, por lo que la modalidad expositiva también está presente en este documental.

IV. 14. 3. Dimensión discursiva

En relación al diálogo con el pasado que plantea esta película, es posible indicar que el trabajo irrumpe marcando algunas diferencias con gran parte de las producciones audiovisuales de los últimos años.

Hay dos elementos interesantes para destacar en relación con la manera en que el pasado es revisado. Se desdibuja la hegemonía del esquema: militante - víctima // militar – victimario. Por una parte, atendiendo al testimonio de los militantes y por otro en relación con la palabra enunciada por los hijos del militar Larrabure.

En relación al testimonio de algunos ex militantes se advierte cierta tensión entre los buenos objetivos y los cuestionados métodos. Otros, en cambio, reafirman su convicción.

Por una parte, el testimonio de Fermín Rivera se enmarca en una reivindicación de los objetivos y de las formas. El ex militante del ERP dice:

“Lo que explica esa decisión (la de tomar las armas) era ese conocimiento profundo, esa decisión de que era lo mínimo imprescindible que podíamos hacer en ese momento y en ese lugar para lograr el objetivo que nos proponíamos que

era una revolución socialista, una revolución que cambie y mejore las condiciones de vida de todos”.

Y luego agrega:

“No hay dos violencias, no hay dos demonios, hay un solo demonio. El demonio que había en ese momento y el cual nosotros enfrentamos era el mismo demonio que existe hoy y que se llama explotación. Mientras haya explotación, la violencia de la explotación es una violencia que nos convierte en piezas de una máquina que nos deshumaniza, que nos bestializa, que nos envilece. Esa es la violencia que lo único que podemos hacer con esa violencia es resistirla y la resistiremos de todas las formas posibles. En este momento hay condiciones para resistir esa violencia por medios democráticos, entonces la resistiremos por medios democráticos. Nunca la vamos a aceptar como natural. No es natural, lo natural es que todos tengamos acceso a todos los bienes de la naturaleza (...) Mientras exista la explotación y la miseria la vamos a resistir de todas las formas que sea posible”.

Desde otra posición, Héctor “Diko” Assadourian, también ex militante del ERP, sostiene:

“Sí, se cometieron muchos errores que hoy uno tiene que reflexionar sobre eso y no seguir pensando, un combate una lucha entre buenos y malos, entre los que cambian el mundo y no lo cambian...no verlo tanto dentro de esos extremos, ni en forma idílica.

No hubo dos demonios tampoco. Creo que hubo personas que se comprometieron con la historia. Con un ideal de patria y de sociedad y que ese involucramiento era hasta las últimas consecuencias. Y del otro lado, hubo también oficiales, soldados, gente que peleó, pero peleó dignamente y por lo que consideraba que era un mejor país también, el ideal de patria de ellos no era el nuestro”.

Y más adelante afirma:

“Esperemos que eso sirva para tomar otros caminos y reconocer, no solo a quienes fueron compañeros y con quien estuve desde una postura revolucionaria, sino reconocer a quienes desde el otro bando pelearon correctamente, se jugaron por un ideal aunque haya sido diferente al nuestro. Reconocernos dentro de la sociedad que en los momentos difíciles siempre ha habido generaciones que se han jugado por otro país”.

“Creo que lo más grave de todo eso es que ese accionar favoreció a consolidar un discurso político con el cual los sectores más reaccionarios de la sociedad pudieron después contragolpear con el golpe de Estado”.

Por otra parte, el documental parece haber asumido el riesgo de la “verdad total” en tanto que el régimen de enunciabilidad hegemónica se desplaza y aparecen los otros muertos, las otras víctimas. Se hace visible, de manera casi inédita, el dolor y el recuerdo de los hijos de los militares que fueron secuestrados y muertos por la guerrilla.

El emplazamiento en clave testimonial, pone en evidencia la expectativa recurrente que recae sobre la palabra como expresión del recuerdo, en tanto que guarda para sí la legitimidad y la confianza que este pacto comunicativo implica.

La película se entiende en un contexto en el que –tal como se dijo aquí antes- se despliegan nuevas estrategias del recuerdo y la rememoración que traen al debate otros elementos y dialoga así con las otras formas del relato que hacen visible, tanto la violencia ejercida por los militares como la ejercida por los grupos guerrilleros. No es casual que este tercer período, prolífero en textos sobre la dictadura, haya reabierto los juicios y que otros/estos relatos asomen.

Las condiciones de producción han hecho posible que estos discursos se presenten y se den a conocer. Tal como dice Andreas Huyssen (2004) “los olvidos necesarios ya tuvieron lugar”. De aquí en más, se comienzan a ver y a escuchar relatos y visiones diversas que se complementan mutuamente, que, como un puzle gigante, pretenderán armar ese recorrido.

Diferentes recuerdos aparecen convocados en diferentes momentos de la historia del cine documental argentino sobre la dictadura, tal como se desarrolló en el Capítulo III. En un primer momento, el recuerdo exclusivo de las víctimas absolutas, recordadas solo en su dimensión de sujetos con ideales nobles que querían un futuro mejor para todos, que habían sido secuestradas y capturadas y muchas desaparecidas. El segundo momento implicó la evocación de los militantes como sujetos con agallas y convicciones políticas que tenían un plan, muchos de los cuales llevaron adelante una acción militar. El tercer momento evidencia un lugar del militante que es también

violento y hace uso de las armas de fuego para lograr su objetivo, aún en gobiernos democráticos y reconocen que “tal vez, se equivocaron”.

Algunos aspectos a tener en cuenta en relación al contexto de producción y de reconocimiento del documental *El Copamiento 10/08/74*. En primer lugar, fue realizado por estudiantes de la Universidad Nacional de Villa María como Trabajo Final de Grado, para obtener el título de Licenciados en Diseño y Producción de Imagen. Ganaron un subsidio para la posproducción, que otorga el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y por ese motivo fue luego exhibido en las salas INCAA de todo el país. Una vez presentado, el documental fue seleccionado en el Festival BAFICI 2014 y en la edición 2014 del Festival de Cine UNASUR en San Juan. Estas características contextuales y para-fílmicas contribuyeron a la legitimidad del material y le brindaron cierto “amparo político”.¹⁴⁴El documental trajo repercusiones muy interesantes, las tres funciones del BAFICI se agotaron y luego de cada función se generaron discusiones básicamente por la visibilidad dada a la palabra de los hijos de Larrabure. Los hijos de los militares no habían aparecido –hasta ese momento- en ningún documental financiado por el INCAA ni realizado por una Universidad pública.

De alguna manera, la película procura una visión amplia que recupere los testimonios de las dos posiciones en disputa. Se podría pensar que socialmente es posible - por el tiempo transcurrido y por circulación de diferentes elementos reflexivos- que el momento histórico en que aparece el film permite estas lecturas. Es decir, lo que aquí se considera como el “Tercer Período” hizo evidente una autocrítica por parte de los sectores de la izquierda que en los ´60 y en los ´70 tomaron las armas, sumado a una serie de demandas por la diferente responsabilidad entre los mandos altos y los militantes rasos de esas mismas organizaciones, etc. Esta atención al “presente del

¹⁴⁴ Es interesante destacar que en oportunidad de presentar este material en encuentros y congresos sobre Memoria y Cine, en la Universidad Nacional de Córdoba, la amplia mayoría de los docentes e investigadores presentes se mostraron molestos por algunos de los testimonios que reproduce el documental, específicamente, por la palabra de los hijos del militar Argentino Larrabure . El cuestionamiento implicó la objeción a que el Estado Nacional (a través del INCAA y de la UNVM) hubiera subsidiado la película.

presente” de la que habla San Agustín¹⁴⁵, pareciera establecer una perspectiva de disputas y debates que reflejan la relación con el presente del pasado.

La “enunciabilidad” de la palabra y de la imagen no había llegado a los militares ni a los hijos de los militares en obras o registros en los que convivieran sus testimonios con los militantes.¹⁴⁶ Podría pensarse en el tabú (Angenot, 2010), como argumento para este silencio. La encarnación del mal y el dolor en la figura de los militares y de la institución militar como victimarios únicos, completos y totales, configuró un escenario en el que cualquier enunciación desde este sector sólo tuviera cabida desde el arrepentimiento y la confesión.

El recuerdo del pasado que es expresado en este documental intenta dar cabida a los dos ejes en disputa, por un lado, los militantes quienes sostienen su absoluta convicción los alcances de su empresa, los fines y la alegría por el exitoso resultado de la hazaña y también expresan su revisión y –por momentos- su arrepentimiento.

El periodista Miguel Andrés, entrevistado en el documental contribuye en esa misma línea de sentido:

“Uno lo vivió distinto a lo que tenía el común de la gente... veintidós años una formación política. Lo de Larrabure, era un hombre que tenía uniforme y aparecía como un enemigo, el tiempo te va demostrando que todos los que tenían uniforme no eran enemigos (...) Siempre la violencia tiene un punto en común que es la intolerancia, siempre, cuando alguien está muerto por la intolerancia, ya no importa si es de derecha o de izquierda, no importa. Es un hombre que murió por la intolerancia de los pensamientos del otro”.

La hija del Mayor Argentino Larrabure, María Susana Larrabure testimonia:

“Tuvimos como medio de comunicación cartas, pocas, que le permitían escribir a él y nos iba como preparando. Como que estemos dispuestos a esperar lo peor pero que sepamos perdonar, siempre su mensaje fue así y bueno llegó un punto en que se acercaron los guerrilleros llegando a establecer un canje por mi papá. Nos llamaron por teléfono y nos dijeron que vayamos a un lugar a un bar a un

¹⁴⁵ En relación a la sentencia conceptual de San Agustín, para quien el presente del pasado es la memoria, el presente del futuro es la espera y el presente del presente es la intuición (o la atención), en este presente.

¹⁴⁶ En el Capítulo III de este trabajo se refieren algunos materiales periodísticos publicados en los últimos años (Reato; 2010 y 2011; Leis, 2013; Manfroni y Villarruel, 2014, entre otros).

sitio determinado, que atrás de un espejo íbamos a encontrar una foto con una nota de papá. Para nosotros fue terrible ver eso y ver cómo estaba mi papá porque como que era otra persona y ahí se informaba los nombres de los guerrilleros que querían que liberen a cambio de que lo dejen en libertad a él”.

Y continúa recordando:

“Cuando nosotros le comentamos al ejército, el ejército dijo que no podía negociar que esa decisión solamente podía tenerla la presidente, dando un indulto a los guerrilleros que estaban presos. Entonces se trató de conseguir la entrevista, tal es así que un día determinado teníamos una cita a una hora ya fijada y de golpe suspendieron. Si se hubiese conseguido por ahí, por decisión de la presidente la mujer de Perón, María Estela Martínez de Perón, podrían haberse liberado a los que ellos querían los que el ERP quería. Esto fue hacia fines de julio o principio de agosto y no pasó mucho tiempo cuando el ERP dio el comunicado de que papá se había suicidado, a los pocos días apareció el cadáver de él en Rosario”.

Y luego dice:

“Yo también crecí con miedo y eso no quiero que se repita en mi patria, no quiero que constantemente se hable de los derechos humanos, no más de la guerrilla quiero que se reconozca que hay muchos militares como mi papá que murieron con el uniforme intacto, limpio”.

“Es un desgarró que uno siente y eso se mantiene y ese dolor uno lo lleva para siempre. Eso a lo largo de la vida, queda uno parece que con el correr de los días la vida continua, uno va formando su familia, tiene hijos, pero ese dolor permanece, no pasa porque y uno no encuentra explicación para la violencia (...) Todos hemos perdido no hay acá el dolor es igual para todos de perder un ser querido, no por ser un militar no te duele y eso no se reconoce”.

Por su parte, Arturo Larrabure, el hijo del Mayor Larrabure, reflexiona sobre su experiencia y dice:

“Entendí que la justicia de alguna manera puede estar relacionada con el perdón, porque el perdón es superior a la justicia, porque de alguna manera, la historia argentina está sedienta de justicia de verdades para que nunca más vuelvan a ocurrir todas estas cosas del pasado por eso abrí en el 2007 la causa de Papá y en noviembre hubo un fallo muy importante de un fiscal general que dijo que estaban dadas todas las condiciones para afirmar a priori que estábamos en presencia de un delito de Lesa Humanidad y de un crimen de guerra, las dos cosas pero que había que investigar. La investigación no fue fácil tardó casi 3 años más en abrirse hoy se está investigando no solamente el copamiento, el cautiverio, el secuestro, la muerte, sino que se está investigando el contexto histórico” .

“Lucho desde hace muchos años para dejarles el mensaje de papá el mensaje de perdón, de paz, de la no violencia y que, en el esfuerzo, en el estudio está la mejor Argentina que todos nos debemos fundido con el poder detrás”.

“Nosotros descubrimos que hubo muchos malos que nos hicieron creer que, con esta metodología, con esta violencia, con estos secuestros iban a cambiar las estructuras del país. Yo les vuelvo a preguntar: ¿Valió la pena?”.

La visibilidad de estos hijos y la enunciabilidad de sus opiniones y reflexiones, participan de manera disruptiva en la discursividad social que refiere al pasado reciente.

IV. 14. 4. El signo

En el tiempo-espacio del film documental, en sus 80 minutos, conviven los recuerdos y las representaciones de quienes participaron del Copamiento de la Fábrica Militar de Villa María. El documental – cronosigno- vuelve a reunir a los protagonistas.

Cada sujeto tiene su propio derecho a la palabra y lo ejerce. Cada uno recuerda lo que puede, lo que quiere, lo que debe.

La película generó controversias en cada lugar público en el que fue exhibida: en el BAFICI, en Córdoba, en San Juan, en Rosario y en Villa María. Las características de este reconocimiento hicieron visible el trabajo de las memorias, mejor dicho, la disputa entre las memorias. Quedó en claro que la historia se puede presentar a veces –o siempre- como la arena de lucha en la que se libra la batalla por la significación última, por el signo definitivo.

La película es una práctica que muestra la pluriacentuación de enunciados tales como “violencia”, “vida”, “muerte”, “bien común”, “mal necesario”. La memoria está en marcha, el signo ha muerto.

.CAPÍTULO V.

Conclusiones

“Crecimos con la convicción de que la vida es el bien más alto
y la muerte el horror más grande
y hemos sido testigos y víctimas de horrores peores que la muerte
sin poder descubrir ideal más elevado que la vida”

(Hannah Arendt, 1986:12)

Esta investigación se planteó un objetivo inicial vinculado a la comprensión de la dimensión social, cultural e historiográfica que adquiere el cine documental producido en Córdoba y referido al pasado reciente. Observar modalidades, identificar recurrencias, conocer invariantes y variantes, así como también poner en juego marcos teóricos y analíticos que permitieran pensar la representación de los momentos traumáticos del último siglo en el cine documental.

A cuarenta años del golpe militar en Argentina, el pasado se sigue reescribiendo, como si los hechos no terminaran de ocurrir nunca y la fragilidad de las certezas quedara al descubierto. La última palabra no se ha dicho, la última imagen no se ha construido, el último documental no se ha grabado, ni se ha dado a conocer.

El cine da visibilidad a las representaciones hegemónicas y marginales. La discusión pública acerca de cómo el pasado es representado, según qué palabras, qué imágenes, qué historias, qué testimonios, no se cierra. Las representaciones no se agotan. Son prácticas dinámicas y productivas que dialogan con el pasado y que proponen preguntas y respuestas en el presente y hacia el futuro.

Los documentales analizados leen un pasado que está presente. Son memorias materializadas. Imágenes en blanco y negro, viejas canciones, fotos de álbumes familiares, noticias televisivas del pasado, esqueletos apilados, testigos que hablan, personas que cuentan sus recuerdos. Actores, periodistas, políticos, historiadores, militantes, ex militantes, fiscales, enterradores, antropólogos, médicos, taxistas, constructores, cineastas, la lista es infinita. El dispositivo de la rememoración se

evidencia activo y productivo. Al tiempo que, como un sinfín inagotable, la memoria se plasma en relatos que configuran nuevas memorias.

Como se dijo ya, el cine, la historia, la memoria se entretajan en su tarea de representación del pasado. En presencia de pasados traumáticos, guerras y resultados imposibles, las imágenes materializan un vínculo con esos hechos y acontecimientos, que permite saber “qué clase de gente habita este mundo”, como dice Didi Huberman: (...) “filmar el horror para una “lección de humanidad” y no por un ejercicio perverso de inhumanidad; filmar el horror para aprender con dignidad de qué indignidad son capaces los hombres” (2014: 56).

El pasado es siempre mirado en *parallax*, es decir, nunca de una manera definitiva, sino, a partir de un momento presente que cambia, de unas condiciones sociales y políticas de enunciabilidad y visibilidad que determinan qué y cómo se mira, se ve, se da a ver.

Hacer ejercicio de la memoria, es remontar la historia hacia el origen. Una mirada dialéctica en torno al conocimiento de la historia: “La dialéctica, afirma Benjamin, es el “testigo del origen” en tanto que todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica, por una parte como una restauración, una restitución, y por otra parte, como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto, una manera de desmontar cada momento de la historia remontando, fuera de los “hechos constatados”, hacia lo que atañe a su pre- y post historia” (En Didi-Huberman, 2013:120).

Vemos así que las películas analizadas plantean diferentes miradas en torno al pasado. Discursivamente trabajan una serie de ideologemas que contribuyen a consolidar.

En primer lugar, se identifica “el ejercicio de la violencia”, la toma de las armas, la actividad clandestina de los grupos armados como una *idée reçue* importante. Este punto en vinculación con el objetivo que apuntó a comprender la dimensión social,

cultural e historiográfica que adquiere el cine documental que refiere al pasado reciente en Argentina y en Córdoba en tanto que formación discursiva definible bajo presupuestos retóricos y sociosemióticos específicos.

Por una parte, se consolida el modelo hegemónico del militante audaz valiente y heroico. Del hombre y de la mujer que dejaron su vida por ideales mayores. Ejercieron la militancia y la política para revertir con su alma, su cuerpo y sus armas, una situación de injusticia y de violencia que no se podía corregir de otra manera. Los métodos democráticos habían fracasado. La toma de las armas era la única solución.

Como se vio, esta idea es dominante en el planteo del cine documental post dictadura en Argentina durante el segundo período. Esta lectura se complejiza con la topología de la “martirización” del guerrillero concebido como sujeto político que es secuestrado, torturado, desaparecido o asesinado.

En el corpus de películas, este elemento es referenciado en los testimonios de varios ex militantes. Ángel Gutiérrez en *Los Perros*, el sacerdote Enio Baudagna en *Canción de Mariano*, Fermín Rivera y Carlos Orzaocoa en *El Copamiento 10/08/74*, como así también en la consideración que hace el padre de Mariano Pujadas en la carta que escribe a un año de la muerte de su hijo y que en *Fotos de familia* es leída por su otro hijo Víctor Pujadas.

Todos estos testimonios corroboran la militancia armada y la ilegalidad de la represión militar y a la vez sostienen la convicción del trabajo militante reparador, capaz de revertir situaciones de injusticia.

Por otra parte, se pone en juego también un segundo movimiento en relación con ese mismo aspecto: el de la visibilidad de los arrepentimientos. Es decir, así como la violencia armada es para algunos la forma adecuada de responder ante la violencia del Estado, para otros, constituyó un accionar reprochable. Por lo que la autorrepresentación que evidencian parte de un lugar diferente.

Así lo hacen saber el ex militante que en *Canción de Mariano* cuenta cómo Walter Magallanes (el autor de la “Canción de Mariano”) y otro militante y amigo lo interpellaron para que tomara “los fierros”, ante lo cual, él se opuso y fue cuestionado y sospechado, se fue de la ciudad y desistió de su militancia. El estigma de “leproso” caía sobre los desertores, los blandos, los que no se animaban. El ex militante del ERP, “Diko” Assaoudurián reflexiona en *El Copamiento 10/08/74* acerca de la equivocación de la lucha armada de los errores cometidos, de las muertes innecesarias.

En esta misma línea pueden leerse las reflexiones que realiza Víctor Pujadas al recordar su infancia en *Fotos de familia*. El hijo menor de los Pujadas no se explica cómo y porqué su familia, sus amigos, - “todas personas inteligentes”- eligieron el camino de las armas. Viaja desde España a Córdoba para reconstruir su historia, para entender qué pasó y encontrar las justificaciones que le faltan para terminar de explicárselo a sus propios hijos.

Es decir, dos paradigmas quedan evidenciados, la justificación de la lucha armada y su denegación. En medio de esta denegación es que cobran visibilidad las víctimas del lado de los militares, siendo ésta una irrupción contrahegemónica importante.

Sosteniendo una línea de sentido que procura dar cuenta de todas las víctimas, *El Copamiento 10/08/74* presenta los testimonios de los hijos del Mayor Larrabure. Arturo y María Susana Larrabure describen cómo el ERP llevó prisionero a su padre, las negociaciones que intentó la familia para canjearlo por militantes presos y la negación del Poder Ejecutivo Nacional – a cargo, en ese momento, de Isabel Martínez de Perón- de concluir con esa operación. Las declaraciones son explicativas y reflexivas. A igual que cualquier hijo de desaparecido, -entrevistado en numerosos documentales- ellos expresan su tristeza, su dolor y la angustia por haber perdido a su padre de esa manera.

En segundo lugar, una segunda línea visible en el corpus trabajado refiere a la importancia adjudicada a la dimensión local de la Dictadura. En relación con el objetivo vinculado a dar cuenta de las diferentes representaciones del pasado reciente en el cine documental post dictadura en Argentina y en Córdoba.

Córdoba, - fundamentalmente la ciudad de Córdoba- se presenta como escenario activo durante todo el período previo y durante los años de la dictadura militar. Varios episodios importantes protagonizados por Montoneros y el PRT/ ERP tuvieron lugar en Córdoba. La toma de La Calera, episodio iniciático del ingreso en la clandestinidad de Montoneros, es uno de ellos. El ERP, por su parte, mucho más virulento y activo llevó adelante varios atentados en todo el país, de los cuales el copamiento de la Fábrica Militar de Villa María fue uno de los más importantes y exitosos.

A su vez, la clase obrera y el estudiantado universitario vigorizaron la vida política y militante cordobesa. Tanto Montoneros como el RTP/PRT tuvieron en Córdoba un desarrollo superior al resto del interior del país. Esta vida política pudo ser registrada por la prensa televisiva cordobesa del momento: Canal 10 y Canal 12. Esta es una característica particular que brindó varias horas de imágenes que luego se volvieron icónicas, el Cordobazo, la represión en la ciudad, las marchas, los discursos políticos, etc.

Asimismo, esa localización política que le brindó a la ciudad un protagonismo no habitual, generó también una producción de material audiovisual documental en un volumen importante. Desde 1996 a 2015 se identificaron alrededor de ochenta producciones audiovisuales, concluidas y estrenadas públicamente. Entre los que se cuentan veintiocho documentales de producción independiente, doce de origen académico, treinta y siete programas de televisión (capítulos individuales que integran tres ciclos televisivos) y dos producciones multimediales sobre el tema.

El Archivo Provincial de la Memoria produjo material audiovisual que recupera setenta y siete historias de vida. En tanto que el Proyecto de la Secretaría de Extensión

de la UNC, difundió el resumen biográfico de 410 empleados y estudiantes de la UNC muertos o desaparecidos por la última dictadura militar argentina.

La representación de la memoria ocupa en Córdoba un lugar importante. Hacer visibles historias de vidas anónimas generó interés y horas de investigación y producción audiovisual.

De hecho, en las siete películas que integran en corpus aquí trabajado, se dan a conocer los testimonios de setenta y siete personas. De las cuales, la gran mayoría, habla de sí misma, de su propia experiencia en primera persona. Además, hablan de los que no están, de los que fueron ejecutados o están desaparecidos. Es el caso de los amigos referidos por Ana en *Palabras*; de la madre de Sandra Barrios en *Sr. Presidente*; de los cinco integrantes de la familia Pujadas asesinados, en *Fotos de Familia*; de los cuatro muertos, en *El Copamiento 10/08/74*. En *La Perla* la lectura en off del testimonio de una detenida en el campo evoca a las víctimas de manera metonímica, en tanto que un testimonio vale por todos los de los sujetos que por allí pasaron.

En este recuerdo de las vidas referenciadas se destaca la del militante montonero Mariano Pujadas Badell. Su historia es retratada tanto en *Fotos de Familia*, como en *Canción de Mariano*. Egresado del Colegio Nacional de Monserrat Estudiante de Agronomía en la Universidad Católica de Córdoba, trabaja en las comunidades más humildes de la ciudad, milita con los curas de Barrio Los Plátanos. Protagoniza el ataque a La Calera y es luego detenido, preso en el penal de Trelew. Junto con otros 15 compañeros es luego fusilado ante la frustrada fuga del penal, el 22 de agosto de 1972. Mariano Pujadas tenía 24 años cuando murió. Era uno de los líderes más jóvenes, pero un error lo dejó afuera muy pronto.

Sin dudas, Mariano es un líder mítico y condensa la representación de lo mejor de la juventud militante: convicción, decisión, belleza, fortaleza, linaje. Es posible pensar que la memoria de Córdoba encuentra en él una figura mítica.

El tono local, la dimensión vernácula de la militancia está consolidada en Córdoba. Esta ciudad y esta provincia presentan una memoria propia en relación al

pasado reciente y a los trágicos años de la década del '60 y del '70 que vivió todo el país.

Ese localismo está dado fuertemente por un tratamiento temático en particular. Es decir, el cine documental cordobés tiene temas propios, discusiones propias y acontecimientos relevantes propios.

En tercer lugar - y de manera fuertemente vinculada a la cuestión anteriormente destacada- se considera importante asumir las particularidades locales en torno a las poéticas de la rememoración que se ejecutan en las películas de este corpus. A partir del objetivo planteado en relación a la descripción de las particularidades poéticas y retóricas en un corpus de películas documentales, producidas y realizadas en Córdoba entre 2004 y 2013 y que refieren a experiencias y vivencias de individuos y grupos sociales, vinculados a la vida política y económica cordobesa durante la dictadura militar en Argentina y en los años previos (1974-1983).

Tal como aquí se dijo, el pacto de representación entre el espectador y el realizador en el cine documental, habilita la interpretación en torno a la verdad empírica considerada. Ese es el pacto sobre el que descansa la escritura de la historia, y el poder de representancia de la memoria. Condensa en sí todas las expectativas que existen sobre la intención historiadora, hace posible la creencia, la confianza.

Según Corinne Enaudeau, la paradoja de la representación plantea una articulación de opuestos, una constante tensión entre presencia y ausencia.

“Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representado a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau 1999: 27).

Esa ausencia que representa la presencia de la imagen, tiene dos momentos interesantes y originarles en el corpus trabajado. Por una parte, el espacio/tiempo el “cronotoposigno” que impone *La Perla* y por otro un espacio/cuerpo, el “necrosigno” que impone *Sr. Presidente*:

En el primer caso, la mirada lenta sobre el espacio real del ex centro de detenciones La Perla evoca el poder político del espacio. Un lugar cargado de historia, de personas que pasaron, que sufrieron y que ya no están.

El espacio funciona aquí como una abstracción. Una potencialidad. La tumba de los fantasmas. El espacio vacío habitado por la imaginación. Imaginación provocada por la imagen.

La cámara ensaya cómo se ve hoy ese espacio. La composición, la puesta, la forma, el minimalismo, configura un emplazamiento posmoderno, sin relato, sin que casi ninguna palabra interrumpa la contemplación, el trabajo del ojo y del oído. El trabajo de la mente.

Cine abstracto, cine pensamiento, cine ensayo, cine poético, cine mínimo. El arduo trabajo lo tiene el espectador, quien debe reconstruir a partir de los simples y escasos datos que da la imagen.

Al mismo tiempo, el espectador escucha, conoce, se le hace saber sobre la dificultad de la representación misma. Un enunciatario competente, modelo, que puede dialogar con la obra desde el problema mismo de la obra.

En el otro extremo, muy distante, la compleja poética de los cadáveres. Las fosas comunes del cementerio San Vicente en la película *Sr. Presidente*., de “toda una generación de jóvenes allí enterrados” como dice la fiscal Filoñiuk.

Cuerpos muertos, desaparecidos aparecidos muertos. Huesos, sogas usadas como esposas. Gente sin nombre, sin datos, sin derechos, indignos. Muertes precarias para jóvenes vidas precarias. La evidencia está allí.

El espectador tiene poco trabajo para hacer. Los rastros de las balas en los cráneos no dejan lugar a la imaginación. Cine concreto, sin ensayo, cine máximo, sin ambigüedades.

La dimensión necropolítica de este cine se juega una carta importante ya que son muy pocos los films argentinos que muestran imágenes de este tenor. Como se dijo más arriba, *El último confín* y *Playas del Silencio (Historias de aparecidos)* constituyen los otros dos únicos antecedentes identificados hasta el momento.

Dos formas muy diferentes de representación. Las imágenes de *La Perla* que sugieren y evocan y las imágenes de *Sr. Presidente*: que muestran y horrorizan.

Por último, es necesario indicar que la dimensión testimonial vehiculizada por la palabra, a través del diálogo y el monólogo, es la más prolífera y productiva de las poéticas identificadas.

El caso más evidente es *Palabras*. Allí el recurso único es el de la palabra pronunciada oralmente en un soliloquio exclusivo de 20 minutos por Ana Mohaded, la protagonista y directora del film. En las otras películas, también constituye el insumo fundamental destacándose *El Copamiento 10/08/74* en la que son entrevistadas veinte personas en plano medio y sin que se escuchen las preguntas.

Esta hegemonía se corresponde con la subjetividad implícita en las operaciones de memoria. La palabra mediatiza el recuerdo, el silencio mediatiza el olvido y el recuerdo traumático en extremo. Por ese motivo, las palabras y los silencios modalizan la expresividad subjetivada del recuerdo traumático representado en estos documentales cordobeses.

Las películas documentales analizadas en esta tesis se entienden en tanto que prácticas discursivas (Foucault, 1995) y como tales configuran un conjunto de reglas que han variado con el tiempo. El sentido en torno al pasado reciente, la militancia, los ganadores y los perdedores atraviesa estos discursos.

Determinar de qué manera es representada la memoria en el cine documental cordobés provoca pensar en todas las formas de la memoria y en la necesidad de reescritura permanente.

Un trabajo de cierta arqueología permitió tejer cruces, encontrar invariantes y definir topologías recurrentes que hacen ver estrategias de legitimización y verosimilización diferenciales.

Fue posible también buscar las formas nuevas de la memoria, las recurrencias, la importancia de las palabras, de las entrevistas. Como así también reactualizar discusiones apasionadas y seguir pensando si hay algo que no se pueda representar, si la imagen tiene límites, si las palabras tienen límites. Si el cine es tanto o más capaz de leer el pasado que la historiografía escrita convencional.

Diferentes regímenes de memoria, redistribuyen tópicos, causas y consecuencias. Las palabras justas, las imágenes justas, la memoria justa. La dimensión política de la memoria hará que su creatividad sea inagotable.

Sin lugar a dudas, estas formas vienen a interponerse en este nuevo régimen de memoria que parece avanzar en el presente, en tanto que vuelve a posicionar a las víctimas en su lugar de víctimas, y vuelve la imagen a convenir en una mostración horrorosa que hace ver y hace conocer.

La memoria está en las víctimas, en los héroes y en los mártires, sobre los que se puede fundar una memoria identitaria o edificar diversos mitos políticos.

Las imágenes –tal como plantea George Didi- Huberman, reflexionando sobre una serie de fotografías que registran la muerte en las cámaras de gas de Auschwitz- sirven “para saber” y por eso son necesarias, son material de estudio, huella, filamento del acontecimiento, registro, fenómeno (2004: 140).

Los testimonios, las imágenes de los cadáveres, las lágrimas de Sandra, y de Ángel, el estupor de Víctor, los recuerdos de Diko y de María Susana. Todo eso y mucho más.

Todo eso que solo las imágenes y las palabras permiten conocer. Conocer como manera de dominar, de dominar la propia vida en el mundo, la voluntad de que las malas decisiones no se repitan, de que los pueblos vivan en paz, sean creativos, tengan libertad.

Hannah Arendt sostiene que durante el proceso de Auschwitz: “A falta de la verdad, nosotros encontraremos, sin embargo, instantes de verdad, y esos instantes, son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden en este caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas y en su brevedad revelan de qué se trata”¹⁴⁷.

De la misma manera, estas películas estarían funcionando como “instantes de verdad”, en la aparición y presencia de una serie de cuerpos anónimos que reconfiguran la escena del horror, de palabras que hacen imaginar el dolor, de silencios que escuchan los gritos. Imágenes y palabras que evidencian la potencialidad del cine documental para hacer saber sobre las debilidades, las dudas, las certezas y los aciertos.

¹⁴⁷ Hanna Arendt, “El Proceso de Auschwitz” (1966, Trad. S. Courtine. Deánamu, *Auschwitz et Jérusalem*, París, Deuxièmes Tierce, 1991 (ed 1977), en George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, 2004, pág. 57.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AAVV (1995), *Diario del Juicio*, Buenos Aires, Editorial Perfil.

AGUILAR, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

— (2015), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

AMADO, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín (2006), *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta.

AGAMBEN, Giorgio (1998), “¿Qué es un campo?” en *Artefacto, Pensamientos sobre la técnica*, Nro. 2, Buenos Aires.

— (2002), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pretextos.

ALFONSÍN, Raúl (2004), *Memoria Política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ANGENOT, Marc (1982), “Tipologías III/ Polémica/ Panfleto/ Sátira/ Tesis de conjunto” en *La palabra panfletaria. Contribución a la tipología de los discursos modernos*, París, Payot. Disponible en: <http://myslide.es/documents/angenot-marc-la-parole-panphletaire.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

— (2010) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba.

— (2010), *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI.

APREA, Gustavo (2012), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Buenos Aires, Editorial UNGS.

— (2015), *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires, Manantial.

ARENDR, Hannah [1986] (2006), *Tiempos presentes*, Barcelona, Gedisa.

— (2010), *La vida del espíritu*, Buenos Aires, Paidós.

ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

— (2014), “(Auto) biografía, Memoria e Historia” en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1(1), 68-81. Buenos Aires. Disponible: [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/3627-21939-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/3627-21939-1-PB%20(2).pdf) . (Actualizado: 10 de octubre de 2016)

ARFUCH, Leonor y CATANZARO, Gisela (Compiladoras) (2008), *Pretérito Imperfecto. Lecturas Críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

AUMONT, Jacques, et al (2005), *Estética del Cine: Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.

AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Buenos Aires, Paidós.

BADENES, Daniel, “Los cuerpos aparecidos en las cosas rioplatenses”, publicación digital, s/f, disponible en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Q114NYlco_wJ:www.lapulseada.com.ar/37/37_web_dictadura_NN.rtf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar (Actualizado 10 de octubre de 2016).

BAER, Alejandro (2005), *El Testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI.

BARNOW, Eric [1974] (2002), *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.

BAJTÍN, Mijaíl [1979] (2005), *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.

BARTHES, Roland [1980] (2004), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.

BECERYRO, Raúl (2008), “El documental hoy”, En *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, Siglo XXI, Nro, 90, abril 33-38.

BELTING, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz.

BELZAGUI, Pablo [2007] (2014), *Sobre la responsabilidad: no matar*, Córdoba, Del Cíclope, UNC, Ediciones La intemperie.

BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio (2013), *Instantáneas, Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Librería.

BRESCHAND, Jean (2004), *El Documental. La otra cara del cine*, Buenos Aires, Paidós.

BUTLER, Judith [2009] (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.

— [2004] (2009), *El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.

CALVEIRO, Pilar (2005), *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

CAMPO, Javier y DODARO, Christian (Compiladores) (2007), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Ediciones del Movimiento y Nuestra América.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Buenos Aires, Paidós.

COLOMBRES, Adolfo (Comp.) (1985), *Cine, Antropología y Colonialismo*, Buenos Aires, Del Sol

COMOLLI, Jean-Louis (2002), *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Cátedra La Ferla.

CROCE, Benedetto (1938), *La Historia como pensamiento y acción*. Roma, Espasa Calpe.

DA SILVA CATELA, Ludmila (2001), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen.

DA SILVA CATELA, Ludmila; GIORDANO, Mariana y JELÍN, Elizabeth, (Editoras) (2001), *Fotografía e identidad. Captura por la cámara devolución por la memoria*, Buenos Aires, Nueva Trilce.

DANEY, Sergei (1998), *Perseverancia, reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, Editorial El Amante.

DALMASSO, María Teresa (1999), *El discurso social argentino. 1. Memoria 70/90*, Córdoba, Topografía.

De HAHUERE, Katrien “Fotografía y memoria en el documental subjetivo de segunda generación” En Revista Cine Documental, N° 5, Año 2012. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_02.html (Actualizado 09 de octubre de 2016).

DELACHAMPAGNE, Christian (1998), *De l' Indifference. Essai sur la banalisation du mal*. Paris, Odile Jacob.

DELADALLE, Gérard (1996), *Leer a Peirce, hoy*, Barcelona, Gedisa.

DELEUZE, Gilles (1986), *La imagen tiempo*, Buenos Aires, Paidós.

DERRIDA, Jacques (1998), Entrevistas realizada en París el 10 de julio de 1998, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Transcripción y edición Stéphane Delorme. Publicado en *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril 2001. Traducción: Fernando La Valle. Disponible: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/cine.htm> (Actualizado 09 de octubre de 2016).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Buenos Aires, Paidós.

— (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos, Aires, Adriana Hidalgo Editora.

— (2013), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.

— (2015), *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires, Biblos y Universidad del Cine.

DURÁN, Valeria (2008), “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales” en Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela compiladoras, *Pretérito Imperfecto. Lecturas Críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

ECO, Umberto (1979), *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.

ENEADEAU, Corinne, (1999), *La paradoja de la representación*, México, Paidós.

ESPADA, Arcadi (2004), “La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag” en Revista Digital *Letras Libres* <http://www.letraslibres.com> . Abril de 2004. (Actualizado 09 de octubre de 2016).

FERREYRA, María Elena (2006), “Los noticieros cordobeses a 30 años del golpe. Televisión, memoria y testimonio”. Publicación on line de las X Jornadas de la Red de Investigadores en Comunicación, San Juan, disponible en: <http://sm000153.ferozo.com/memorias/pdf/2006fefeferreyramaria.pdf>. (Actualizado 09 de octubre de 2016).

— (2011), “Memoria documental sobre la dictadura en Argentina. Políticas de la mirada en el cine documental cordobés”, *Dossiers Cine y política en Revista Polhis*, Nro 8, disponible en: http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8_FERREYRA.pdf. (Actualizado 09 de octubre de 2016).

— (2012), “Yatasto. El estatuto de verdad en el documental contemporáneo” Publicación on line del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Córdoba, disponible en: http://www.asaeca.org/aactas/ferreyra_mar_a_elena_-_ponencia.pdf. (Actualizado 09 de octubre de 2016).

— (2014) “La enunciación documental. Entre el gesto y la recreación” Publicación on line del IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Rosario, disponible en: <http://www.asaeca.org/aactas/ferreyra.pdf>. (Actualizado 09 de octubre de 2016).

FERRO, Marc (2000), *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel.

FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica, compiladoras (2009), *El pasado que miramos*.

Memoria e imagen ante la historia reciente, Buenos Aires, Paidós.

FELDMAN, Simón (1998), *Guion argumental y guion documental*, España, Gedisa.

DE CERTEAU. Michel [1994] (2010), *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.

FEIRSTEIN, Daniel (2011), *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— (2012), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— (2016), *Introducción a los estudios sobre genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, Michel [1968] (1993), *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.

— [1970] (1995), *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI.

- [1973] (1993), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama.
- FOSTER, Hall (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- GAYOL, Sandra y KESSLER, Gabriel. (2012), “Tributo en la Argentina post-dictadura: los muertos por la subversión” En Revista *Sociohistórica*, (29), 157-182, Buenos Aires, disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062012000100007&lng=es&tlng=es . (Actualizado 10 de octubre de 2016).
- GAUDREAU, André y JOST, Francois (1995), *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Buenos Aires, Paidós.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GERCHUNOFF, Pablo y LLACH, Lucas (1998), “La democracia y el difícil gobierno de la economía (1983-1989)” en *El ciclo de la ilusión y el desencanto: un siglo de políticas económicas argentinas*, Buenos Aires, Ariel.
- GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Altamira.
- GODIO, Julio (1999), *La Alianza*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GUARINI, Carmen (2004), “Un saber desconocido. Apuntes sobre el lenguaje documental antiglobalizador”, disponible en: www.otrocampo.com (Actualizado 6 de mayo de 2016).
- HALBWACHS, Maurice (2011), *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- HILB, Claudia (2013), *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- HUYSEN, Andreas (2004), *Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público*, Actas del XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, PUC-RS –Intercom, Porto Alegre, disponible on line en: http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huyssen.pdf (Actualizado 09 de octubre de 2016).

- (2007), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2009), Prólogo en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, comp *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- [1995] (2014), *Memorias crepusculares: la marcación del tiempo en una cultura de amnesia*, Buenos Aires, Prometeo.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- JELIN, Elizabeth y KAUFMAN, Susana (Compiladoras) (2006), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LARRAQUY, Marcelo (2006), *Fuimos soldados. Historia secreta de la contraofensiva montonera*, Buenos Aires, Aguilar.
- LEIS, Héctor Ricardo (2013), *Un testamento de los años 70. Terrorismo, política y verdad en la Argentina*, Buenos Aires, Katz.
- LEJEUNE, Philippe (1998), *Pour l'autobiographie*, París, Seuil.
- LEVI, Primo [1958] (2011), *Si esto es un hombre*, Buenos Aires, El Aleph Editores.
- [1989] (2011), *Los hundidos y los salvados*, Buenos Aires, El Aleph Editores.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Editores) (2011) *Una historia del cine político y social den Argentina, (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- LUZI, Javier (2004), "Crítica a Los Perros", Disponible en: <http://cineismo.com/criticas/perros-los.htm>. (Actualizado 09 de octubre de 2016).
- MAMFRONI, Carlos y VILLARRUEL, Victoria (2014), *Los otros muertos. Las víctimas civiles del terrorismo guerrillero de los 70*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes (2011), *Disrupción social y boom documentla cinematográfico. Argentina en los años setenta y noventa*, Buenos Aires, Biblos.
- MESTMAN, Mariano y VARELA, Mirta, (Coordinadores) (2013), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.

- METZ, Christian (1976), “El cine: ¿lengua o lenguaje?” en *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- MNEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, Madrid, Melusina.
- MONTEVERDE, José Enrique (2001), *La Representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal-Referentes.
- MUDROVCIC, María Inés (Editora) (2009), *Pasados en conflicto, Representación, mito y memoria*, Prometeo, Buenos Aires.
- MUSITANO, Adriana (2011), *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Córdoba, Comunicarte.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Madrid, Paidós.
- NORA, Pierre (1998) “La aventura de Les Lieux de mémoire” En: CUESTA BUSTILLO, Josefina (Editora), *Memoria e Historia*, pp. 17-34, Madrid, Marcial Pons.
- NORIEGA, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre los rubios*, Buenos Aires, Picnic.
- OLMO, Darío y SALADO PUERTO, Mercedes (2008), “Una fosa común en el interior: el Cementerio de San Vicente” en *Revista del Museo de Antropología* 1(1): 3-12, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/viewFile/5390/5834>. (Actualizado 09 de octubre de 2016).
- PARISI, Mariela (Editora) *Nuevas miradas en la pantalla. Consolidación del documental desde el espacio universitario (Córdoba 2001-2011)*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- PAULINELLI, María, (Coordinadora) (2006), *Cine y dictadura*, Córdoba, Comunicarte.
- (2011), “Imágenes de los setenta en la narrativa ficcional de Córdoba en los últimos años”, *Estudios. Revista del Centro de Estudios Avanzados*, Nro. 25, junio de 2011, Córdoba, CEA UNC.
- (Coordinadora) (2013), *Los discursos de Córdoba sobre los 70. Visiones y re-visiones*, Comunicarte, Córdoba.
- PEIRCE, Charles Sanders (1973), *La Ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- PIEDRAS, Pablo y ZYLBERMAN, Lyor (2011), “Entrevista a Andrés Di Tella. “Precursor del documental autobiográfico en Argentina” En *Revista Cine Documental*,

Nro. 4, Buenos Aires. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

PIEDRAS, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.

POLLOCK, Griselda (2008), “Sin olvidar África: dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar” en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

POZZI, Pablo (2012), *Historia de “perros” Entrevistas a militantes del PRT-ERP*, Buenos Aires, Imago Mundi.

RAGGIO, Sandra y SALVATORI, Samanta, Compiladoras (2009), *La última dictadura militar en Argentina. Entre el pasado y el presente*, Buenos Aires, Homo Sapiens.

RANCIÈRE, Jacques (2001), *La Fábula Cinematográfica*, Buenos Aires, Paidós.

— (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.

— (2005), “Las poéticas contradictorias del cine” en Revista *Pensamiento en los Confines*, Buenos Aires, disponible en: http://rayandolosconfines.com/pc17_ranciere.html (Actualizado 10 de octubre de 2016).

RANGIL, Viviana (Editora) (2007), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.

REATO, Ceferino (2008), *Operación Traviata*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (2010), *Operación Primicia*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (2012), *Disposición Final*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (2013), *¡Viva la Sangre!*, Buenos Aires, Sudamericana.

RICOEUR, Paul [2000] (2008), *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Siglo XXI.

— [1984] (2001), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Buenos Aires, Siglo XXI.

ROSENTONE, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.

ROUSSO, Henry (2012), “Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy” en Aletheia, Volumen 3, disponible en:
<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/pdfs/Rouso-ok.pdf>.
(Actualizado 10 de octubre de 2016).

RUSSO, Juan Eduardo, “Dossier: A 40 años del golpe de estado 50 películas argentinas que reflejan los años del horror” 18/03/2016/ en *Escribiendo Cine*, disponible en:
<http://www.escribiendocine.com/articulo/0011779-dossier-a-40-anos-del-golpe-de-estado-50-peliculas-argentinas-que-reflejan-los-anos-del-horror/> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria, La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.

SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SARTORA, Josefina y RIVAL, Silvina (Editoras) (2007), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1990), *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Valencia, Cátedra.

SCHMUCLER, Héctor (2004), “Memoria y lenguaje” en *Revista La intemperie*, Nro 14, Córdoba p. 40.

SERVETTO, Alicia (1998), *De la Córdoba Combativa a la Córdoba Militarizada (1973-1976)*, Córdoba, Ferreyra Editor.

SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo (1985), *Perón o muerte, Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa.

SONTAG, Susan [1973] (2015), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Penguin Random House.

— [2003] (2010), *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Random House Mondadori.

SOUTO CARLEVARO, Victoria “Shoah de Lanzmann de la agonía del lenguaje hacia la agonía como lenguaje” en *Revista digital Rayando en los confines* Sección Crítica, sin fecha, disponible en: http://rayandolosconfines.com/critica_carlevaro.html
(Actualizado 10 de octubre de 2016).

STAM Robert et al (1999), *Nuevos Conceptos de la teoría del cine*, Paidós, España.

TARCUS, Horacio (Director) (2007), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, Emecé, Buenos Aires.

TRIQUELL, Ximena (2006), “Proyectar la Historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura” en *Revista DeSignis Nro. 10, Medios audiovisuales. Entre arte y tecnología*, Barcelona, Gedisa.

TODOROV, Tzvetan [1991] (2009), *Frente al límite*, México, Siglo XXI.

TORNER, Carles (2005), *Shoah. Cavar con la mirada*, Barcelona, Gedisa.

VECCHIOLI, Virginia (2013), “Las víctimas del terrorismo de estado y la gestión del pasado reciente en la Argentina” en Revista [Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research](http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/viewFile/12393/11315), Nro. 90. Disponible en <http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/viewFile/12393/11315> (Actualizado 09 de octubre de 2016)

VERÓN, Eliseo (1987), *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.

VEZETTI, Hugo (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

— (2009), *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

VIGNOLLÉS, Alejandra (2011), *Doble condena. La verdadera historia de Roberto Quieto*, Buenos Aires, Sudamericana.

WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.

— [1973] (2005), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, México.

— (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo.

ZEITLER VARELA, Mariela (2011), “Ni hundidos ni salvados: un acercamiento al testimonio desde los márgenes de la sobrevivencia” en *Metahistorias*, Blog del Proyecto de investigación en Nuevas Filosofías de la Historia, disponible en: <https://metahistorias.wordpress.com/foro/foro-memoria/ni-hundidos-ni-salvados-mariela-zeitler/> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

PUBLICACIONES Y DOCUMENTOS CONSULTADOS Y DISPONIBLES *ON LINE*

RECURSOS GRÁFICOS

. *Anuario de investigación e información “Políticas de la Memoria”* del CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina), Verano 2006-2007. Buenos Aires.

Disponible en: <http://www.cedinci.org/> (Actualizado 09 de octubre de 2016).

. *Catálogo de material visual y audiovisual del CDA Centro de Documentación Audiovisual*, Facultad de Filosofía y Humanidades y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

Disponible en: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/cda/> (Actualizado 10 de octubre de 2016)

. *Catálogo de películas sobre la última dictadura, el terrorismo de Estado y la Transición democrática en la Argentina.*

Disponible en: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>
(Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Catálogo de “Espacios de Memoria en la Argentina”*

Editado en julio de 2015 por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.
Disponible en:

<http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/Espacios%20de%20Memoria%20en%20la%20Argentina.%20Catalogo%20web.pdf>

(Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Catálogo de “Señalizaciones de Memoria en Argentina”.*

Editado en julio de 2015 por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.

Disponible en: http://www.jus.gob.ar/media/2865981/folleto_se_alizaciones.pdf

(Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio.* Organización de Las Naciones Unidas. Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado.

Disponible en:

<http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/CrimeOfGenocide.aspx>.

(Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Comisión Provincial de la memoria. Documentos varios,*

Disponible en: <http://www.apm.gov.ar/> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Equipo Argentino de Antropología Forense*, Documentos varios.

Disponible en: http://eaaf.typepad.com/eaaf_sp/ (Actualizado 10 de octubre de 2016)

. *“Mensajes Presidenciales, Proceso de Reorganización nacional”*, Tomo 1 en Revista Ruinas Digitales. Disponible en:
<http://www.ruinasdigitales.com/revistas/dictadura/Dictadura%20-%20Discursos%20de%20Videla%20-%201976.pdf>
(Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Ley n.º 29 Publicación: BOCBA n.º 472 del 24/06/1998. “Día de los derechos del estudiante secundario”*
Disponible en:
http://www.ciudadyderechos.org.ar/derechosbasicos_1.php?id=730&id2=731&id3=747
(Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Nunca Más*, Informe de CONADEP,
Disponible
en:<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>. (Actualizado 10 de octubre de 2016).

. *Secretaría de Derechos Humanos de la Nación*. Documentos varios.
Disponible: <http://www.jus.gob.ar/derechoshumanos/memoria-verdad-justicia.aspx>
(Actualizado ,10 de octubre de 2016).

. *Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba*. Acceso a las colecciones correspondiente al proyecto “Historias Orales”.
Disponible en: <http://apm.gov.ar/apm-historia-oral/> (Actualizado ,10 de octubre de 2016).

. *Espacio Memoria y Derechos Humanos (EX ESMA)* Acceso al proyecto “Memorias de vida y militancia”.
Disponible en: <http://www.espaciomemoria.ar/memoriasvida.php> (Actualizado ,10 de octubre de 2016).

. *Universidad Nacional de Córdoba. Secretaría de Extensión Universitaria*. Acceso a proyecto “Cobijados por la memoria”. Historias de 410 estudiantes, docentes y trabajadores de la UNC desaparecidos.
Disponible en;<http://www.unc.edu.ar/extension/vinculacion/observatorio-ddhh/cobijados/cobijados-por-nuestra-memoria>
(Actualizado ,10 de octubre de 2016).

RECURSOS AUDIOVISUALES

. Programa televisivo “El espejo” (Bloque con entrevista a Luis Labraña) 07/11/2013

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?list=UUgF9ahMxHViwYu-wF8OD0Dw&v=HZMN_DH8G9E (Actualizado 10 de octubre de 2016).

. Programa televisivo “Toda la verdad” (Bloque con entrevista a Luis Labraña) 21/12/2014

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CrQr51-pCgA> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

. Canal Vimeo del Archivo de la memoria. Acceso a 27 producciones audiovisuales.

Disponible en: vimeo.com/archivodelamemoria (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

. Canal Youtube de Espacio para la Memoria La Perla. Acceso a 10 producciones audiovisuales.

Disponible en: [youtube.com/watch?v=1zaTmb-fseM](https://www.youtube.com/watch?v=1zaTmb-fseM) (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

. Canal Encuentro. Ministerio de Educación de la Nación.

Ciclo “Crónicas de Archivo” , acceso a 26 producciones documentales.

Disponibles en:

http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=100333

(Actualizado 10 de septiembre de 2016).

. Canal Encuentro. Ministerio de Educación de la Nación.

Ciclo “Historia de la represión en Córdoba” , acceso a 5 producciones documentales.

Disponibles en:

http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=100653 y en

<https://www.youtube.com/channel/UCaPhgeYISgIXgak1Byc2RxQ>

(Actualizado 10 de septiembre de 2016).

. Canal Encuentro. Ministerio de Educación de la Nación.

Ciclo “El camino de la justicia”, acceso a 5 producciones documentales.

Disponible

http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=127416

(Actualizado 10 de septiembre de 2016).

en:

. Producción multimedia “El horror está enterrado en San Vicente”

La voz on line.

Disponible en: <http://archivo.lavoz.com.ar/sanvicente/home.htm>. (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

. Producción multimedia: “Libros prohibidos”

Disponible en: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/libros-prohibidos/bibliotecarios-y-terrorismo-de-estado/> (Actualizado 10 de septiembre de 2016).

RECURSOS SONOROS

.06/08/2004

Entrevista radial realizada por el periodista Pepe Eliashev al Dr. Raúl Ricardo Alfonsín

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LApjIVzpHgg>

(Actualizado 10 de octubre de 2016).

.24/01/2016

Ciclo "De Walsh a Lanata", presentación del libro de Edi Zunino *Cerrar la grieta* en Pinamar. Durante la presentación del libro se produjo una discusión entre el autor del libro y Darío Lopérfido con la moderación del periodista Luis Majul.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6wduPtAnefk>

(Actualizado 10 de octubre de 2016).

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS (ÍNDICE CRONOLÓGICO)

.15/03/2006

Periodista: CORRADINI, Luisa

Título: “No hay que confundir Memoria con Historia. Dijo Pierre Nora”

Medio: Periódico “La Nación”

Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

.14/07/2007

Autor: RANZANI, Oscar

Título: “Carlos Echeverría y un documental clásico”

Medio: Periódico “Página/12”.

Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-6943-2007-07-14.html> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

.21/08/2007

Autor: MOLINARI, Beatriz

Medio: Periódico “La Voz del Interior”

Título: Una canción para reconstruir la identidad

Disponible en:

http://archivo.lavoz.com.ar/07/08/21/secciones/espectaculos/nota.asp?nota_id=106532

(Actualizado agosto 2016)

.23/03/2011

Autor: RANZANI, Oscar

Título: [“¿Por qué no se investiga la desaparición de Juan Marcos Herman?”](#)

Medio: Periódico “AN Bariloche”

(Actualizado 4 de agosto de 2016)

.07/07/2011

Autor: SIERRA, Federico

Título: “Firmenich percibía que Quieto podía hacerle sombra”. (Entrevista con Alejandra Vignollés, autora del libro “Doble condena. La verdadera historia de Roberto Quieto.

Medio: “La política on line”

Disponible en: <http://www.lapoliticaonline.com/nota/53544/#galleryzoomv59825v17>.

(Actualizado 10 de octubre de 2016).

.20/06/2012

Título: “Filmar como forma de derrotar el horror” (Sobre la película “Fotos de familia”)

Periodista: RANZANI, Oscar

Medio: Periódico “Página/12”

Disponible: (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-25583-2012-06-20.html>). (Actualizado 10 de octubre de 2016).

10/08/2012

Autor: SARLO, Beatriz

Título: “El mito de la gloriosa juventud en marcha” Medio: Periódico La Nación, Buenos, Aires.

Medio: Periódico “La Nación”.

Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1506915-contel-mito-de-la-gloriosa-juventud-en-marcha> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

.15/12/2012

Autor: S/D.

Título: “[ESMA: entregaron fotos de desaparecidos arrojados al mar](#) La CIDH guardaba las imágenes desde 1979. Se añadirán a la [megacausa ESMA](#), que hasta el momento sólo contaba con pruebas testimoniales de los "vuelos de la muerte".

Medio: Portal “TN/Todo Noticias. Com.”

Disponible en http://tn.com.ar/policiales/vuelos-de-la-muerte-la-cidh-entrego-fotos-de-desaparecidos-arrojados-al-mar_076200 (Actualizado 10 de octubre de 2016).

.13/02/2015

Periodista: SIMO, Juan Carlos

Título: “16º desaparecido identificado en San Vicente”

Medio: Periódico “La voz del Interior”

Disponible en :<http://www.lavoz.com.ar/politica/16deg-desaparecido-identificado-en-san-vicente> (Actualizado 10 de octubre de 2016)

.14/01/2016

Autor: S/D

Título: “El Secretario de Derechos Humanos, Claudio Avruj integrante el gabinete del presidente Mauricio Macri se reunió con los familiares de víctimas del terrorismo.

Medio: Periódico “La Nación”.

Disponible: <http://www.lanacion.com.ar/1862254-el-secretario-de-derechos-humanos-recibio-a-familiares-de-victimas-del-terrorismo> (Actualizado 10 de octubre de 2016)

.24/04/2016

Periodista: OROSZ, Demián

Título: La Voz. Especiales: “40años/ 40 historias “

Medio: Periódico “La Voz del Interior”

Disponible en: www.lavoz.com.ar/especiales/40-anos-40-historias?cx_level=flujo_2 (Actualizado 10 de octubre de 2016).

.25/08/2016

Autor: MARECO, Alejandro

Título: “Condenas a prisión perpetua en la megacausa La Perla”

Medio: Periódico “La Voz del interior”

Disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/politica/condenas-prision-perpetua-en-la-megacausa-la-perla> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

FILMOGRAFÍA MENCIONADA (POR ORDEN ALFABÉTICO DEL TÍTULO)

32 (2012) Ana Mohaded

Belgranenses. Un homenaje a la esperanza (2014) Luis Ponce

Blade Runner (1982) Ridley Scott

Buen Pastor. Una fuga de mujeres (2010) Matías Herrera Córdoba y Lucía Torres

Camila (1984) María Luisa Bemberg

Canción de Mariano. Una historia de la UES (2007) Sergio Schmucler

Cazadores de utopías (1996) David Blaustein

Chonique d'un été (1961) Jean Rouch y Edgar Morin

Cordobazo. El fuego inolvidable (2009) Dante González

Crónica de una fuga (2006) Adrián Caetano

Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera (2011) Mario Bomheker

Documentos para una historia II (2016) Silvia Romano

El Copamiento 10/08/74. La Batalla de Villa María (2014) Mariana Britos y Mauro Pérez

El Cordobazo (2009) Santiago Sein

El día que no nació (2010) Florian Micoud Cossen

El Diálogo (2014) Pablo Racioppi y Carolina Azzi

El Exilio de Gardel (1985) Pino Solanas

El último confín (2004) Pablo Ratto

El verde oscuro (2008) Ficción. Dirección de Carina Malano y Esteban Lépori

En ausencia (2003) Lucía Cedrón

En memoria de los pájaros (2000) Gabriela Golder

Encontrando a Víctor (2005) Natalia Bruchstein

Errepé (2001) Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús

Ese mayo fue primavera (1999) Liliana Arraya, Rubén Lescano y Miguel Pintarelli

Eva no duerme (2015) Pablo Agüero

Justicia contra el olvido (1998) María Elena Ferreyra, Niurka Perez y otros

Fotos de familia. Historia de los Pujadas (2012) Eugenia Izquierdo

Garage Olimpo (1999) Marco Bechis

Hijos, el alma en dos (2002) Carmen Guarini

Historias Cotidianas (2001) Andrés Habegger

Holocausto (Serie televisiva) (1978) Marvin J. Chomsky

Hombre mirando al sudeste (1986) Eliseo Subiela

Identidades en contexto (2008) Silvia Romano

Infancia clandestina (2012) Benjamín Acuña

Juan como si nada hubiera ocurrido (1987) Carlos Echeverría

l'Argentine (1986) Werner Schroeter

La casa de los libros perdidos (2015) Diego Julio Ludueña

La deuda interna (1988) Miguel Pereira

La Guardería (2015) Virginia Croatto

La historia oficial (1985) Luis Puenzo

La masacre de Trelew (1972) Memoria Abierta

La Matanza (2006) María Giuffra

La noche de los lápices (1986) Héctor Olivera

La Perla. Ensayo sobre el campo (2011) Pablo Baur y Yanina Germán.

La República Perdida I (1984) Miguel Pérez

La República Perdida II (1986) Miguel Pérez

La Resistencia (2005) Daniela Goldes

La sensibilidad (2011) Germán Scelso

La sombra azul (2012) Sergio Schmucler

Ricardo Obregón Cano, la última experiencia de gobierno popular (2012) Guillermo Vázquez

Las AAA son las tres armas (1979) Cine de la Base (Raymundo Glayzer)

El último de los confines (2004) Pablo Ratto

Lista de lista de Schlinder (1994) Steven Spielberg

Los perros (2004) Adrián Jaime

Los Rubios (2004) Albertina Carri

M (2007) Nicolás Prividera

M69. El Cordobazo (2014) Ezequiel Comesaña.

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (1974) Cine de la Base

Montoneros, una historia (1994) Andrés Di Tella

My Joy (2010) Sergei Loznitsa

Ni olvido ni perdón (1972) Cine de la Base

Nietos. Identidad y memoria (2004) Benjamín Ávila

Noche y Niebla (1955) Alain Resnais

Palabras (2008) Ana Mohaded

Papá Iván (2004) María Inés Roqué

Paralelo 78 (2008) Damiana Mecca, Enrique Hansen, Pablo Becerra y Lucas Fanchino.

Playas del Silencio (2003) Pablo Torello y Juan Rodríguez, ampliada y reestrenada en 2005 con el nombre de *Historias de aparecidos*

Poselenie Settlement (2001) Sergei Loznitsa

Que veinte años no es poco (1996) Liliana Arraya y Eugenia Monti

Restituyéndonos (2004) María José Arana, Noelia Nicolato, Romina Olaviaga

Shoah (1985) Claude Lanzmann

Sr. Presidente: (2007) Liliana Arraya y Eugenia Monti

Swift (1971) Cine de la Base (Raymundo Glayzer)

Teatro por la identidad (2003) Melina Durbán, Ana Clara Segura y Francisco Serrano

Testigo (2014) Rodolfo Vila

Los chicos que delató Rigatuso (2005) Paola Marteau y Roberto Martínez

El mundial de fútbol '78. Fútbol, terror y comunicación (2006) Alejandra Gómez

Raciones ideológicas. El comedor universitario como espacio político (2013) Melina Musso y Florencia D'Agostino

Tejiendo Redes (2003) Ana Mohaded

Templos de la Memoria (2002) Sergio Kogan

The Big Red On (1980) Samuel Fuller

Tiempo de revancha (1981) Adolfo Aristarain

Tosco, Grito de Piedra (1998) Adrián Jaime

Nietos. Identidad y memoria (2004) Benjamín Ávila

Veo veo (2004) Benjamin Acuña

Victoria (2008) Adrián Jaime

