

Narración, repetición, crítica

Un comentario sobre *Cuentas del Alma*, de Mario Bomheker

Paula Hunziker y Sebastián Torres

Y esta pausa, que yo recuerdo de una forma vívida, puede aplicarse ahora al destino del país.

J. Berger, *En el Bósforo*

He luchado a brazo partido con la muerte. Es la contienda menos estimulante que podéis imaginar. Tiene lugar en un gris impalpable, sin nada bajo los pies, sin nada alrededor, sin espectadores, sin clamor, sin gloria, sin un gran deseo de victoria, sin un gran temor a la derrota, en una atmósfera enfermiza de tibio escepticismo, sin demasiada fe en los propios derechos, y aún menos en los del adversario. Si tal es la forma de la última sabiduría, la vida es un enigma mayor de lo que alguno de nosotros piensa.

J. Conrad, *El corazón de las Tinieblas*

Bajo la forma de una entrevista documental intencionalmente despojada, la película *Cuentas del Alma* nos acerca a la historia, contada con la propia voz de su protagonista, de Miriam Prilleltensky, la ex militante del Ejército Revolucionario del Pueblo que, tras ser herida y detenida en diciembre de 1975 en Tucumán, aparece por televisión el 24 de marzo de 1976, confesando su arrepentimiento por haber formado parte de la lucha armada. La complejidad del relato, así como de un aspecto importante de la mirada a la vez crítica y comprensiva que el film sugiere o insta a poner en movimiento, reside en una serie de operaciones de “repetición”, por medio de las cuales la propia

narradora se ubica como protagonista de la trama que gira en torno de una “aparición”, en el seno de un dispositivo terrorista estatal orientado a la “desaparición” de sus víctimas.

La principal de estas operaciones de “repetición” es aquella habilitada por la propia cámara del director (una cámara fija centrada en la figura y en el rostro de Miriam), frente a la cual la propia entrevistada aparece por segunda vez – luego de aquella primera en que fue expuesta por los militares al poder de la imagen y al *locus* del arrepentimiento y la confesión. No obstante, en esta segunda oportunidad el arrepentimiento no es un “medio” del “poder desaparecedor” –bajo cuya luz las palabras se convierten en un libreto, no iluminan al agente-, sino que toma la forma de las “cuentas del alma”, esto es, de un relato de sí en el que domina el claroscuro, el tono siempre equívoco de eso que Hannah Arendt llamaba el “corazón humano”.

El presente texto contiene una reflexión abierta sobre las relaciones entre subjetividad, testimonio, narración, política y comprensión histórica, orientada a pensar este tema a partir de los dilemas planteados por la propia Miriam en tanto sobreviviente, esto es, en tanto “aparecida”. Palabra que conserva, en el horizonte de un régimen orientado a eliminar toda huella de visibilidad de una “persona”, el doble registro de una presencia que llega a la apariencia, y de una presencia espectral que abre un conflicto para los vivos. Palabra que conserva la famosa etimología de la máscara del teatro, del *per sonare*, de la persona como una máscara que permite “sonar a través de”.

El lenguaje de la “traición” y la idealización del militante caído.

¿Cómo hablar con y de los sobrevivientes? En algunos comentarios a su película, Mario Bomheker ha señalado que el libro de Ana Longoni, *Traiciones*, ha sido una de sus inspiraciones fundamentales. Efectivamente, este texto da indicaciones iluminadoras, al historizar el problema de la mirada de los sobrevivientes, en el doble sentido del genitivo (como mirada de y hacia los sobrevivientes). Por una parte, la autora señala en qué medida durante el primer período post-dictatorial, por una estrategia que está vinculada con la necesidad de eludir la “teoría de los dos demonios”, los sobrevivientes son convocados – especialmente en el contexto del Juicio a las Juntas- para narrar el terror de los campos, despojando al testimonio de toda referencia a los pasados militantes de las víctimas, las que son situadas como víctimas de un sistema estatal terrorista, de cuya operatividad “dan cuenta”¹. En este horizonte, la complejidad de la audibilidad está vinculada con las propias narrativas sobre la vida en los campos. Por una parte, por el lugar mismo desde el que hablan de sus

¹ Longoni, A., *Traiciones*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2007, pp. 25-28.

compañeros de cautiverio: allí donde las organizaciones de derechos humanos hablan de “desaparecidos” –algunas incluso reclaman “aparición con vida”- los sobrevivientes hablan de “cuerpos”, “asesinatos”, “fusilamientos”. Por otra parte, sin dudas está el temor de la diseminación del terror, el miedo que asalta a los propios sobrevivientes de que “[...] su testimonio actúe como involuntario dispositivo dispersor del terror fuera del campo, y (de que) se explique su sobrevivencia como parte de la lógica de la represión que habría dejado sobrevivientes funcionales a dar testimonio sobre la eficacia del castigo”².

No obstante, no es en este horizonte de audibilidad –o de su imposibilidad- donde la autora decide detenerse. El tema principal de su reflexión no reside en las estrategias de judicialización durante los primeros años de la transición democrática, sino en un movimiento a su entender inverso, que emerge durante los noventa pero que se consolida en la primera década del siglo veintiuno, ligado a la recuperación acrítica –que adopta los tonos de la idealización heroificante- de la militancia de los setenta. En el horizonte de esta recuperación –a su entender no sólo acrítica sino mitologizada de una dimensión sacrificial de la identidad política militante- la autora se detiene en la presencia del lenguaje de la “traición” de los sobrevivientes, o de los sobrevivientes como traidores, explorando la afinidad entre lugares socialmente instalados en torno a los “desaparecidos que reaparecieron” –especialmente respecto de las mujeres sobrevivientes- y la idea presente en la “moral revolucionaria” de que un “desaparecido que reaparece es un traidor” y de que una mujer que reaparece se ha “entregado” al enemigo (con toda la connotación sexista que ello contiene). La autora también ha señalado una hipótesis fuerte respecto de la audibilidad de los testimonios: sin el “marco” provisto por la convocatoria a describir la operatoria represiva –dar cuenta, en sus cuerpos y en su palabra, del horror-, en general en procesos judiciales, y dada la ausencia de un balance político y moral de las propias organizaciones de izquierda, los testimonios anuncian dos zonas difícilmente audibles “socialmente” y, en particular, para las propias organizaciones, que requerirían poner en cuestión

² *Ibid.*, p. 22. En este aspecto, son los propios sobrevivientes los que han podido establecer una mirada más comprensiva sobre su propia sobrevivencia, la que no depende de nada de lo que hayan “hecho”, sino de una decisión de sus captores (elección cuya arbitrariedad forma parte de un sistema de terror). No obstante, a nivel subjetivo –en el que los sujetos siempre se retratan como un quién que busca un sentido de sus acciones en tanto agente-, subsiste la necesidad de justificar la presencia en el presente. Así, en el caso de Miriam, refiriéndose a la propuesta de intercambiar la aparición pública por la vida, por un lado ella deposita en los militares la razón de su sobrevivencia: “¿Por qué yo? (...) ellos eran más inteligentes que yo (...) vieron que no era una fanática (...) yo no quería, pero era una condición posible para permanecer en la vida.” Por otra parte, ella misma señala su elección por el valor de la vida sin más: “Valgo mucho más viva que por una causa en la que no creía (...) cuando pusieron la luz [de la cámara]... era el precio que tenía que pagar por una posibilidad de vivir”.

una idealización del propio pasado militante en la que cualquier sobreviviente que lo cuestione queda sospechado o aislado.

Por una parte, es difícil de escuchar la emergencia de aquella “zona gris” de convivencia entre perseguidores y perseguidos que señalaba Primo Levi³. Por otra parte, es difícil de escuchar la historia de una vida previa como militante, activista, guerrillero –vida contada por apresados, torturados, violados, caídos pero no asesinados- y de una sobrevivida sin la “gloria” de aquellos convertidos en mártires que *mueren por* la causa revolucionaria. En este marco, la autora reflexiona del siguiente modo:

... los relatos de los sobrevivientes estorban –en ciertos ámbitos militantes- la construcción del mito incólume del desaparecido como mártir y héroe, frente al que no parece tener cabida ninguna crítica de las formas y las prácticas de la militancia armada de los 70 sin poner en cuestión la dimensión de sacrificio de los ausentes. El punto aquí es preguntarnos cómo la voz (y la existencia misma) del sobreviviente puede provocar un remesón en esas cristalizaciones⁴.

Uno de los aspectos centrales de esta incomodidad, que a la autora del libro le interesa de manera especial, reside precisamente en la dificultad para escuchar –sin deslizarse al escenario del “traidor”- la reflexión de los propios sobrevivientes sobre la experiencia política pasada: “no se logra escuchar el balance (personal y colectivo) que las voces de los sobrevivientes articulan de la experiencia política setentista”⁵.

Un mérito enorme de la película de Bomheker es precisamente despejar el terreno para hacer audible este complejo escenario de una sobreviviente que retorna al pasado militante, a la experiencia del cautiverio y a la vida posterior a su liberación, con una perspectiva francamente crítica respecto de las organizaciones que participaron de la lucha armada, respecto de su propia participación en una de ellas, así como respecto del rol y la responsabilidad de los dirigentes.

Miriam se muestra “arrepentida”, se muestra disgustada por “no haber sido fiel a sí misma”, especialmente en su paso del ámbito familiar del sionismo socialista cordobés, a la organización armada del Ejército Revolucionario del Pueblo: “Vos sos un soldado de la revolución y tenés que comértela doblada [...] con mucha facilidad se renunciaba a la vida de la gente [...] cuando nos convencieron de pasar al ERP, o hacés eso o perdés la pertenencia [...] ni

³ Levi, P., “La zona gris”, en *Los hundidos y los salvados*, Personalia de Muchnik Editores, Barcelona, 2000, cap. 2.

⁴ Longoni, A., *op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

siquiera sabíamos qué estábamos haciendo”. Y en este arrepentimiento repite aquel otro arrepentimiento producido antes las cámaras en 1976. No obstante, en este caso, hay un giro ético y reflexivo realizado a través del propio gesto de la cámara de Bomheker: dejar hablar a la víctima, escuchar una historia política singular en su complejidad, densidad y ambigüedad, sin anteponer objeciones *a priori*, ni a su carácter de víctima, ni a la propia historia que nos cuenta –la que se concentra menos en el testimonio del horror, que de una vida previa y posterior a él.

Nos interesa destacar dos cuestiones del relato, en esta clave. Por una parte, la concentración en la historia singular de una mujer sobreviviente. Como señala Adrián Savino, Miriam hace depender su sobrevivencia, de alguna manera, de su “ser querida”, lo que no excluye la breve referencia a una violencia corporal –en la cárcel y en el campo de detención– que luego ella misma niega en el relato⁶. Lo que allí aparece es fundamental, tanto por lo dicho como por lo no dicho, lo que no elimina sino que ilumina a la víctima con una oscura luz, una luz a la que “Cachi en cierto modo alude con su repetida invocación a la «vida por encima de todo»: un valor que se contrapone, lo quiera ella o no, con las doctrinas del sacrificio heroico de la moral foquista-revolucionaria”⁷. Por otra parte, el testimonio mismo da cuenta de una vida anterior y de una sobrevivida sin “gloria”, que muestra la fragilidad y los puntos ciegos de la imagen moral que asocia militancia y entrega incondicional.

Por supuesto, la “des-idealización” de una imagen moral, o de un juicio moral injusto sobre los sobrevivientes en tanto “héroes caídos” –en tanto traidores–, se puede realizar desde muy diversos lugares. En ningún caso se trata de una “descripción de los hechos”, sino de la elaboración compleja de un relato en el que no está eludida, sino puesta en el centro de la escena, la

⁶ Efectivamente, en este aspecto el testimonio muestra una radical ambigüedad. Por una parte señala que no la torturaron para sacarle información, pero más adelante aparecen signos inequívocos de violencia sexual en la Escuelita de Famaillá, violencia ante la cual desarrolla “mecanismos de defensa, mecanismos de disonancia”. Por otra parte, también se menciona una relación con el jefe de policía en Tucumán, y es en este contexto, que indica: “en todos los lugares parece que tenía un papel que llenar”. Como señala Bomheker, en este tema los organismos de derechos humanos han sido taxativos, cosa que él comparte (“a propósito de esto, quiero citar aquí la opinión de un importante dirigente y abogado de organismos de derechos humanos, quien manifestó que «nuestra organización considera que todo aquel que ingresó por la fuerza en un centro clandestino de detención es una víctima. Independiente de lo que fue obligado a hacer en esas circunstancias abismales»”, p. 133 de este mismo volumen). Pero también es cierto que aquí aparece el costado más siniestro del horror, y un enorme desafío y exigencia para la mirada de los espectadores. Sobre este aspecto es fundamental el cap. 4 “Las traidoras como putas”, del libro de Longoni ya citado. Para la opinión de Bomheker, véase la entrevista al realizador contenida en el presente libro.

⁷ Savino, A., “Nadie como una mujer”, en Cozza, A., (comp.), *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*, Caballo Negro, Córdoba, 2013, p. 176.

subjetividad de un *quién* que aparece como sujeto del testimonio. Ahora bien, ¿qué tipo de testimonio decide contarnos Miriam?, ¿en qué sentido sus palabras interpelan a los relatos acrílicos dominantes, o al menos permiten poner en cuestión un sentido común cristalizado?

Si tenemos en cuenta el texto de Longoni, parece que esta interpelación sólo es posible porque los sobrevivientes aceptan y cuentan la historia y los efectos de un “fracaso” y de una “derrota”, que abre ciertos problemas allí donde los discursos dominantes los cierran. Ahora bien, ¿es este el caso de Miriam?, ¿cómo debemos entender la idea de que habla para “tratar de cerrar círculos” o, como señala Bomheker en la cita que abre la película, para hacer las “cuentas del alma, tiempo de asumir la responsabilidad por los actos, y tiempo de la memoria”?

Del arrepentimiento impuesto a las “cuentas del alma”

La película se abre con la imagen de una nota recortada de un diario tucumano, fechada el 24 de marzo de 1976, y titulada “Confesiones de una Guerrillera”: vislumbramos la foto, desdibujada, de una mujer joven, vestida de militar ante un micrófono, y un texto difícil de leer, que da cuenta de la aparición ante las cámaras de la televisión de una militante del ERP, quien en un operativo en Tucumán, en diciembre de 1975, es “abandonada y condenada a muerte por sus compañeros”, y que luego de ser capturada y “liberada” por los militares, quiere ayudar con su testimonio crítico a otros jóvenes que quieren incorporarse a grupos ilegales.

Inmediatamente, ya en otro siglo, la cámara de Mario Bomheker nos lleva al año 2007: luego de un breve viaje por las afueras de una ciudad de Israel, llegamos a la casa de Miriam Prilleltensky, alias Cachi, la que ocupa el centro de la escena hasta el fin de la película. Sentada en el living de su casa, Cachi está lejos de aquella Córdoba en la que comenzó su vida, en la década del 50, en el seno de una familia judía que pronto conocería la tragedia con la súbita muerte de los padres en un accidente automovilístico. En esta historia de una vida trastocada tanto geográfica como cronológicamente (la diégesis comienza en 1976 en Tucumán, sigue en Israel en 2007, vuelve a Córdoba en 1955, pasa al Paraguay en 1976, luego a España en 1982, y de allí nuevamente a Israel), el autor de la película ve la posibilidad de poner en movimiento o de sumar al espacio de las voces del presente “una mirada que confronta con el legado generacional de los ‘70 y propone una interpretación diferente de la historia”.

No obstante este propósito polémico, Mario Bomheker decide intervenir en este debate desde la ambigüedad misma del relato de Miriam, la que no permite una identificación complaciente ni con su descripción de la violencia revolucionaria y con su participación en ella, ni con la historia de su

sobrevivencia. Con ello, el director asume una pesada carga de incomodidad: ¿cómo exponer, desde un imperativo ético radical de protección a la víctima en tanto víctima, la “zona gris” que resurge en el propio relato, una zona cruel de convivencia entre víctimas y victimarios, producida por el propio poder desaparecedor que busca la confirmación de la víctima en su propia destrucción? ¿Cómo poner en movimiento una crítica política de la violencia revolucionaria a partir de una narración en la que la opción por las armas aparece, para su propia protagonista (en tanto agente), como algo impuesto por diversos mecanismos psicológicos ligados a la “necesidad de adaptación social”, y en los que la responsabilidad desaparece por completo?

Para el director, la asunción de esa “pesada carga” supone una clara opción por la “comprensión” –y por la idea de “testigo de la memoria” ligada a esa comprensión-, que se traduce en una serie de decisiones formales de realización:

Considero que el aporte más valioso que tiene *Cuentas del Alma* es haber evitado lo que yo llamo “la batería convencional” de recursos fílmicos: testimonios contrapuestos, material de archivo, planos de corte, montaje de planos, etc. Esos recursos se han convertido en un cliché, cuyos efectos buscados –verosimilización, persuasión y transparencia del “mensaje”-, han perdido efectividad. El *continuum* del discurso de Miriam, el primer plano fijo centrado en esa “cabeza parlante”, no admite el “alivio” (o la confirmación de los propios prejuicios) que muchas veces ofrecen los cambios de plano y de puntos de vista, la intercalación de otros testimonios y entrevistas, contrapuestos o investidos de la autoridad del experto. Se trata de una interpelación directa al espectador, a quien convierte en un “testigo de la memoria”, como postula José Zamora, el filósofo español que ha estudiado Auschwitz y el genocidio. De esta manera el film procura introducir una brecha en cierto pensamiento cristalizado en torno a los temas que trata, y habilitar la reflexión posterior del receptor. Por otro lado entiendo que, como cito más arriba, el testimonio comprende también las vacilaciones, los lapsus, y las contradicciones, que nos hacen tener una relación ambigua con el personaje, y de esta manera se impide la identificación catártica que amenaza al pensamiento crítico y al juicio simplista acerca de un acontecimiento complejo⁸.

Si bien esta intención es clara en las opciones estéticas principales, existe un aspecto fundamental en el que esta apuesta es tensionada y puesta contra sí misma: pues no sólo se trata de exponer el testimonio de la víctima, soportando

⁸ Cf. entrevista a Mario Bomeheker en el presente libro.

su ambigüedad, sino también de la forma biográfico-narrativa centrada de manera exclusiva en un individuo singular, desde la cual se elige arrojar una luz –una luz que, insistimos, ilumina tanto como oculta, como todo testimonio “veraz” de sí- sobre el enigma contenido en un recorte de periódico fechado el 24 de marzo de 1976.

Como ha señalado Bomheker, es necesario no confundir “objetividad” con “objetificación”: la experiencia de los sujetos es un aspecto esencial del conocimiento histórico, y por ello, el testimonio como tal aporta aspectos esenciales, elementos que permiten pensar en una construcción que se mueva *entre* los “documentos” y la “experiencia”. Ahora bien: hay diferentes modos en que puede establecerse esa vinculación. En este caso, se trata de una “entrevista documental”, en la que el entrevistador (que siempre permanece en el margen, que nunca se hace visible), propone o acepta que la exposición al testimonio tome la forma histórico-narrativa y, dentro de ella, esa especial forma narrativa en la que nos relatamos a nosotros mismos: una autobiografía. En esta operación hay una ganancia, pero también una gran dificultad.

Respecto de la ganancia debemos hablar, en primer lugar, de un aspecto ético-existencial, ligado al re-conocimiento. Hannah Arendt ha señalado que la forma biográfico-narrativa (que debemos presuponer como posibilidad en todos los que hablan) supone una “repetición en la imaginación”, que transforma los hechos –la mera secuencia de lo sucedido- en “relatos”: “sin repetir la vida en la imaginación no se puede estar del todo vivo, la falta de imaginación impide que las personas existan”⁹. Además, la pensadora judeo-alemana exalta en el mismo contexto las virtudes “catárticas” de una historia narrativamente articulada, para agentes que en el seno de esas historias actúan tanto como padecen su propia acción: “Se puede soportar el dolor si se lo pone en una historia. La historia revela el significado de aquello que de otra manera seguiría siendo una secuencia insoportable de meros acontecimientos”¹⁰.

Algo de esto, efectivamente, asoma en *Cuentas del Alma*. Como señala el director, no se trata sólo de las “cuentas” morales –de los activos y de los pasivos morales que Weber atribuía a la mentalidad protestante-, sino a una “vuelta sobre lo hecho” que también es una recuperación, un re-conocimiento, un enhebramiento de las “perlas” de un collar, que sigue la metáfora de la circularidad que ya señalamos, y que el director se encarga de enfatizar en la cita que abre la película, estableciendo otra tradición, una tradición judía, que deposita la “salvación” en un re-conocimiento ligado al recuerdo –de los individuos y de las comunidades.

⁹ Arendt, H., “Isak Dinesen. 1886-1951”, en *Hombres en Tiempos de Oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 83.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

La otra ganancia, es, sin dudas, el hecho de que al mostrar una vida “completa”, la cámara realiza un acto de restitución simbólica fundamental, que permite a los sobrevivientes volver a habitar “entre el pasado y el futuro”, sin quedar fijados a dar testimonio de la negra eternidad de la tortura y el horror cultivado con sistema.

No obstante esta exaltación de poder “reconciliatorio” del relato, cabe señalar que la propia Arendt ha insistido en que, dada la pesada herencia totalitaria, esta posibilidad misma debe ser redefinida, al menos si queremos pensar en el potencial de conocimiento para la “comunidad”, brindado por las historias de los sobrevivientes. Si entre las funciones clásicas del relato está la de la completud de un círculo que cierra la vida, luego de Auschwitz esta figura es más bien la de una apertura trágica, en la que los propios espectadores deben asumir un desafío ético, político y cognoscitivo incómodo: ¿cómo exponer los relatos de los sobrevivientes a sus propias zonas oscuras y no narrables sin destruir a las víctimas por segunda vez?

Este aspecto es fundamental, pues la forma “narrativa” misma pone a disposición aquellos recursos que se quieren evitar: verosimilización, persuasión y transparencia o, tal vez, “sentido” de lo acontecido. Además, se trata de sobrevivientes expuestos, dadas las terribles experiencias sufridas, a todo un arsenal de “técnicas del yo” gracias a las cuales, como señala la propia Miriam, han podido “elaborar” el abismo en términos privados¹¹.

Algo relativo a estos dilemas plantea la canónica película de Claude Lanzmann, *Shoa* (Francia, 1985). Si bien Bomheker adscribe a la tradición que preconiza la mostración de la palabra de la víctima contra cualquier fantasmagoría de la “imagen” y el “montaje”¹², no obstante, no sigue al cineasta francés en un aspecto decisivo, pues constituye un núcleo importante de sus decisiones como documentalista el no interrogar las fisuras del testimonio, el escuchar sin más, sin preguntar allí donde aparece un “sentido” que no es tal, o una racionalización o una grieta que pueden aún ser interrogadas.

Sin aceptar unos procedimientos tan radicales como los de Lanzmann (el paradójico intento de “mostrar” esa nada que es el campo, nihilizando a sus “sujetos-objetos”)¹³, y aun aceptando la necesidad de una escucha de la víctima sin más (un dejar hablar sin más): ¿no cabe pensar en algunas formas de

¹¹ Efectivamente, Miriam señala que supo “pedir ayuda” y que encontró un refugio, primero en el “cristianismo” (durante sus años en Paraguay), y posteriormente en diversas terapias (“yo tuve muchos tratamientos”).

¹² Cf. Entrevista de J. P. Russo a Mario Bomheker, disponible en <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0005054-mario-bomheker-miriam-asumio-la-responsabilidad-de-hablar-con-el-objetivo-de-construir-una-memoria-social-colectiva/>, última visita en 12/2015.

¹³ Sobre una crítica lúcida de esta estrategia, cf. Todorov, T., “Decir, Juzgar, Comprender”, en *Frente al límite*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1993, p. 258 y ss.

intervención que hagan lugar a la pregunta, que abran cuestiones por el motivo fundamental de comprender y de aceptar aquella historia que el otro en tanto víctima nos quiere narrar? Sin desconocer el carácter de la víctima como víctima (no se trata de cuestionar éticamente su sobrevivencia, su opción por “la vida que le daban”): ¿es posible una comprensión que, haciendo lugar al llamado del otro que quiere narrar y quiere nuestro asentimiento, pueda indagar sobre las “razones” del relato en el que se establecen opiniones de diferente tipo, especialmente en el caso del relato de acciones políticas que suponen un “entre”, una “intersubjetividad” que siempre se mueve entre el pasado y el futuro?

Como espectadores de *Cuentas del alma*, querríamos hacer al menos las siguientes preguntas: ¿qué significa que la transformación de Miriam en militante haya sido el producto de una necesidad estrictamente social de pertenecer a un grupo (“*No sé de lo que hablábamos, yo siento que pertenecíamos a un grupo y que teníamos donde ir los sábados*”)? ¿No está ella cayendo, con estas afirmaciones, en aquella objetificación respecto de la experiencia que Bomheker atribuye al positivismo empobrecedor, y que además tiene severas consecuencias en términos de “responsabilidad” política? ¿Por qué señala que los militares descubrieron que ella “*no era una fanática, que no era como todos*”? ¿Cómo mira hoy a esos compañeros que en aquel momento sintió que la “abandonaron”? ¿La diferencia entre ayer y hoy, es sólo de grados de conocimiento (en un ciclo que va del engaño radical al escepticismo lúcido)?

En el corazón del presente

Respecto de las formas del relato de sí como género, hay que reconocer su artificialidad, lo que no supone su carácter irreal, sino más bien el lugar esencial que los procesos de subjetivación juegan en la construcción de la propia realidad. Por supuesto, ello no puede suponer (pues caeríamos en el extremo opuesto de una fetichización del sujeto) el carácter absoluto del testimonio como fuente histórica, o el de su aislamiento del resto de las discusiones que el presente entabla con el pasado. La forma narrativa-biográfica corre el riesgo, a veces, de ocultar estas discusiones, a nuestro parecer fundamentales en el propio relato. La primera de ellas es la de Miriam con Miriam. Si bien este relato adquiere el tono intimista de la exposición de la propia vida, en ningún lugar se hace más claro que la sustancia de esa vida ha estado atravesada por la política que en una frase fundamental dicha por Miriam hacia el final del relato

(que muchas veces aparece como visto desde afuera por alguien que “no estuvo allí” como agente, sino casi como una “hoja en el viento”)¹⁴.

Si durante todo el testimonio llama la atención un tono impersonal y una negativa a aceptar las condiciones mínimas de un actor político responsable (las decisiones de las que ahora se “arrepiente”, especialmente la de su participación en la guerrilla tucumana, se atribuyen a necesidades psicológicas de distinto tipo, nunca a “razones personales”), hay no obstante un punto nodal del relato en que esta estrategia biográfica se suspende. Nos referimos al momento en que Miriam señala que: “Yo no maté a nadie, yo no tuve que delatar a nadie”. Espor medio de esta decisión sustractiva, negativa, que se posiciona como agente responsable. Y es porque ha conservado ese momento de libertad en su autonarración, que aquí el relato se vuelve tanto “repetición” (reparación) como “diferencia” respecto de aquella escena enigmática de una joven cordobesa “arrepentida”, que treinta años después señala: “yo no estoy arrepentida de lo que dije, hasta hoy puedo decir que me siento identificada con lo que dije... lo peor no es lo que dije sino la situación”.

Efectivamente, en aquella escena fundacional que abre la película, la nota del diario, Miriam no sólo se arrepiente de su participación en organizaciones armadas, sino que dirige palabras muy duras a sus compañeros de Tucumán: dice que la abandonaron, literalmente, en manos del ejército. Treinta años después, Miriam realiza su círculo de comprensión, pero ya no vuelve al mismo lugar. Por una parte, la testigo reconstruye un lazo moral con sus compañeros (no así con la dirigencia), a los que *puede* situar en el lugar de víctimas: “Ahora sé que no fue así, era el sálvese quien pueda [...] no [había] lugar para una retirada colectiva, no nos habían preparado para eso”. Por otra parte, la militante –a pesar de sí- hace uso de aquella moral política a la que no renuncia, y de la que hace depender su cordura humana (“Yo no maté a nadie, yo no tuve que delatar a nadie”). En este complejo e inestable lugar de enunciación, Miriam vuelve, por primera vez en la película, de Israel al centro de las polémicas que, especialmente desde Córdoba¹⁵, ocupan las mentes y habitan los oscuros corazones de un espacio dislocado y de un tiempo “fuera del orden”.

¹⁴ Cabe destacar que el discurso de la responsabilidad sí aparece cuando Miriam se refiere a la dirigencia del ERP, con la que tiene palabras muy duras: “nos usaron de carne de cañón [...] utilizando la necesidad del joven de pertenecer a algo, del heroísmo [...] los líderes no fueron lo suficientemente responsables, era mandar a la gente a morir...”.

¹⁵ A partir de los efectos del testimonio de Héctor Jouvé, participante del EGP, y de la posterior Carta *No matarás* de Oscar del Barco.