

Cine, Política y Derechos Humanos II

**Conversaciones sobre cine de
Córdoba**

Laura Arese – Fernando Svetko (comps.)

Cine, política y derechos humanos: segunda compilación / Laura Arese ... [et al.] ; compilado por Fernando Svetko; Laura Arese; editado por Fernando Svetko; Laura Arese. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2015.
184 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-950-33-1233-9

1. Cine. 2. Política. 3. Derechos Humanos. I. Arese, Laura II. Svetko, Fernando, comp. III. Arese, Laura, comp. IV. Svetko, Fernando, ed. V. Arese, Laura, ed.

CDD 791.4309

Portada: José Nicolás Candiani y Manuel Coll. Fotogramas de las películas *Cuentas del alma*, *Sibila*, *La sensibilidad*, *La sombra azul*, *Fotos de familia* y *Treinta y dos*, cedidos por sus directores para exclusivo uso de la presente edición.

Imágenes en el interior: fotogramas de las películas: *Palabras* (p. 15), *La sensibilidad* (p. 33), *La Sombra Azul* (p. 71), *Cuentas del alma* (p. 113), *Sibila* (p. 139), *Fotos de Familia* (p. 171), cedidos por sus directores para exclusivo uso de la presente edición.

La impresión de este libro fue financiada a través de un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (res. 384/14).

Índice

Presentación	7
Prólogo	9
I	
La manzana mordida Breve nota para <i>Treinta y dos</i> , de Ana Mohaded <i>Diego Tatián</i>	17
De la pantalla al papel Repaso de los procesos de registros y memorias en <i>Treinta y dos</i> <i>Ana Mohaded</i>	19
Entrevista a Ana Mohaded <i>Por Diego Tatián</i>	27
II	
Un frío corazón para ardientes asuntos Sobre <i>La sensibilidad</i> , de Germán Scelso <i>Fernando Svetko</i>	35
¿Un humanismo político? Sobre <i>La sensibilidad</i> , de Germán Scelso <i>Carlos Balzi</i>	45
Pasado de moda Apuntes sobre Tiempo, Memoria y Política <i>Germán Scelso</i>	57
Entrevista a Germán Scelso <i>Por Carlos Balzi</i>	65
III	
Preguntas necesarias Provocaciones y búsquedas en <i>La sombra azul</i> , de Sergio Schmucler <i>Liliana Pereyra</i>	73

Apuntes Sobre <i>La sombra azul</i> , de Sergio Schmucler <i>Paula Maccario</i>	91
Apuntes para un posible debate sobre el cine que hacemos <i>Sergio Schmucler</i>	103
Entrevista a Sergio Schmucler <i>Por Paula Maccario y Liliana Pereyra</i>	109
IV	
Narración, repetición, crítica Un comentario sobre <i>Cuentas del Alma</i> , de Mario Bomheker <i>Paula Hunziker y Sebastián Torres</i>	115
Lo inaudito <i>Mario Bomheker</i>	127
Entrevista a Mario Bomheker <i>Por Paula Hunziker y Sebastián Torres</i>	133
V	
Biografía, moral, política Sobre <i>Sibila</i> , de Teresa Arredondo <i>Laura Arese y Francisco Sánchez</i>	141
Entrevista a Teresa Arredondo <i>Por Laura Arese y Francisco Sánchez</i>	157
VI	
Emulsiones pese a todo La materialidad de la memoria en <i>Fotos de familia</i> , de E. Izquierdo <i>Por Agustín Berti</i>	173

Presentación

El presente libro reúne una serie de escritos elaborados en el marco de la segunda edición del Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, que tuvo lugar en el año 2013. El objetivo de este espacio es realizar un trayecto de reflexión en torno a algunos tópicos relativos a derechos humanos y política, tomando como punto de partida y objeto de análisis obras cinematográficas. En esta ocasión, nuestra intención es explorar los caminos que nacen de un *corpus* de producción cordobesa en torno a los derechos humanos en general y a la última dictadura militar en particular –así como a otros procesos de violencia política latinoamericanos. Los films *Palabras*, *Treinta y dos*, *La sensibilidad*, *La sombra azul*, *Cuentas del alma*, *Sibila* y *Fotos de familia* son piezas vivas de un debate que recoge un abanico amplio de temáticas: el testigo, el testimonio del sobreviviente, las “zonas grises”, el cuestionamiento y la reivindicación de la lucha armada, las tensiones entre ética y política, el problema de la responsabilidad, las diferencias intergeneracionales en la reconstrucción de la historia, el papel de las mujeres y la clase social en la reconstrucción de la memoria, entre otros. Los directores de estas películas fueron partícipes activos del seminario. Su contribución queda plasmada aquí con la incorporación de textos de su autoría y entrevistas.

La localidad de las películas (por su temática, su lugar de producción, y, en algunos casos, por la pertenencia de sus directores a nuestra casa de estudios) y su actualidad (por su fecha de estreno pero también por su temática), nos sitúan en una cercanía espaciotemporal que resulta un desafío. El desafío se extiende desde la falta de un corpus bibliográfico que oriente la investigación y una historia efectual que medie y tamice la recepción, hasta el hecho de que el simple visionado de estas obras conduce al interior de un conjunto de disputas y procesos que hoy nos atraviesan de manera política, académica, institucional y, en algunos casos, personal. No subestimar estas circunstancias nos hace conscientes del carácter conjetural, experimental pero también germinal de la propuesta de trabajo. Asumimos el desafío con la intención de reunir un conjunto de obras que, creemos, merecen el esfuerzo de ser pensadas, ahora y con los medios de los que disponemos. Será este mismo ejercicio de reunión y pensamiento el que tenderá a fortalecer o multiplicar los medios que hoy se nos presentan escasos.

Los directores son invitados a la conversación como autores de la obra, pero también como interlocutores en un diálogo en torno a un objeto y un conjunto de interrogantes que los y nos exceden. Así, por un lado, importa, a través de

este diálogo, dirigir la indagación al contexto de producción, esto es, las experiencias personales, políticas e históricas en las que las obras fueron pensadas, elaboradas y puestas en circulación. La reconstrucción en primera persona de este contexto y el modo en que contribuye a comprender las circunstancias que conforman el lugar de enunciación, suman profundidad al diálogo y complejidad al análisis. Este ejercicio, por otro lado, permite situar a las obras en unas coordenadas de reflexión a partir de las cuales el análisis histórico, la interrogación filosófica y el abordaje estético se reformulan y reinician el debate, un debate que esperamos que estas páginas contribuyan a enriquecer.

Laura Arese - Fernando Svetko

Prólogo

Alejandro Cozza

Lo dicho muchas veces: el cine realizado en Córdoba es heterogéneo antes que nada. Poder pensar una representación de lo político en su seno llevará irremediablemente a poner en primer plano su variedad discursiva y formal, incluso a veces dentro de una misma película. Las discusiones en torno a “la esencia”, el lugar desde dónde se filma, qué se filma, cómo se filma, porqué se filma, cómo se produce, exhibe, difunde, critica y piensa, no cesan y se amplían en diferentes medios de discusión y difusión, públicos o privados. En los pasillos de cineclubes, mesas de bares, lugares de reunión, productoras, aulas de facultad, las opiniones se amplifican ruidosamente. Incluso los más disidentes o los que más reniegan del cine cordobés en sus diferentes facetas, desde la generalidad, o rechazan la mayoría de las películas, desde la particularidad, poseen una relación cuasi simbiótica con él: suelen ser los que más tiempo y pasión le dedican. Estas discusiones han ido tomando estado público en los últimos tiempos por medio de la publicación, en revistas culturales y especializadas, de notas y cartas abiertas dirigidas tanto a la comunidad cinematográfica en su conjunto como a actores relevantes del medio. El centro de estos debates gira en torno a los intentos por establecer diferentes criterios de aproximación y abordaje de las películas locales, así como por categorizarlas de acuerdo a sus intenciones y resultados. Aquí se dan una serie de confluencias de difíciles fronteras, que van desde el análisis meramente crítico al puramente académico, de discutir un modelo de producción que corresponde a criterios estéticos y formales concretos, a realizar un análisis de lo que las películas resultan, al margen de si fueron hechas de tal o cual manera, con mucho o poco dinero, de forma más o menos amateur o profesional. A su vez, todo esto confluye en análisis socio-políticos que suponen que la filmación de un plano cinematográfico nunca está aislada de su contexto, sino que el ojo de un realizador o de un grupo de realizadores está inscripto en un orden simbólico y cultural específico, y que a ése orden se pertenece, aunque se reniegue de él.

Un segundo círculo concéntrico de debate, menos relevante a mi parecer, es aquel que pretende discernir si son importantes o no las películas hechas en nuestra provincia. En las búsquedas de categorización para intentar aproximarse a esos abordajes socio-políticos más específicos se marca un quiebre entre un grupo de películas que “salen afuera” (las comillas refieren a un intento de delimitación un tanto vago) y otras que “se quedan adentro”. Esta delimitación del afuera/adentro sería tanto espacial como vincular: por un lado, directores

que se enfrentan a “la calle”, al barrio, que socializan una experiencia, que se cruzan y se inmiscuyen con otros que no son precisamente sus parejas amorosas ni su grupo de amigos cercanos; que, en definitiva, ponen en juego su lugar, su estar como seres políticos en un ámbito más amplio que los contiene y los excede al mismo tiempo. Por el otro, están los relatos de la intimidad, de la timidez vincular, de la sensibilidad interior, del tiempo aletargado, del flotar existencial más que del estar físico. Estas últimas son la mayoría de las películas producidas en los últimos dos o tres años, poniendo en duda la aparente heterogeneidad inicial del cine cordobés: *Atlántida*, *El último verano*, *El tercero*, *El espacio entre los dos*, *Los besos*, *Miramar*, etc. Entiéndase también a este paso de adentro/afuera como algo metafórico, ya que llamativamente estas películas en su mayoría transcurren en calles y veredas, pero sin que ese afuera gravite trascendentalmente en el devenir de sus vínculos (hago una salvedad para los sendos planos finales de *Miramar* y *El tercero*, que sí explicitan el modo en que el afuera determina a sus personajes principales, y justamente esa enunciación tan marcada muestra el contrapunto evidente con la “interioridad” previa). Pero dentro de este grupo hay un film que considero clave en los últimos años del cine local, uno que lamentablemente pasó por debajo del radar de críticos, periodistas y programadores de festivales: *Los días iguales*, de Aldo Marchiaro. La película puede entenderse como bisagra en varios aspectos; si bien es la típica *boy meet girl*, y generacionalmente pertenece al segundo grupo de films que comentamos –el de los adolescentes un tanto abúlicos que intentan encontrarse–, *Los días iguales* tiene algo más que eso. El chico y la chica utilizan la ciudad, su centro y un barrio cercano, como lugar de juegos, paseos, encuentros y pérdidas. La zona de Nueva Córdoba, el Barrio Jardín, los alrededores de la Ciudad Universitaria con su clima aparentemente despreocupado, sus estudiantes, sus lugares de esparcimiento y de manifestaciones artísticas y culturales variadas: museos, librerías, bares, pistas de *skate*, arte urbano y callejero en general. Todo ese clima de zona se plasma en el film. Pero su aparente liviandad tiene un contracampo oscuro¹. Los chicos roban un par de veces como si se tratara de un gesto amoroso, una inocua rebeldía adolescente para demostrarle al otro quién se anima más a exteriorizar su experiencia, que hasta el momento venía siendo tímida y de una incómoda torpeza. Como espectadores, incluso reímos con ellos y celebramos sus travesuras. Primero, en una panadería, luego en una muestra de arte. Ellos disfrutaban, no nos percatamos de que hay víctimas de sus actos vandálicos, y los

¹ La otra contracara evidente que ofrecería el cine local en el 2015 es el sonado cortometraje documental de Natalia Ferreyra, *La hora del lobo*, basado en parte en filmaciones realizadas durante los saqueos acontecidos en Córdoba en diciembre de 2013. En esas filmaciones, desde múltiples cámaras caseras y privadas ubicadas en balcones y azoteas, se observa esa misma zona céntrica como un campo de batalla, los elementos urbanos habituales convertidos ahora en trincheras que dividen los bandos.

tomamos en solfa como travesuras adolescentes. Pero el afuera irrumpe en la trama, nunca más fuera de campo que aquí, y por eso mismo mucho más ominoso. Ahora ellos serán los robados. La bicicleta de la chica, eje de la trama hasta ahí, y con la que ambos paseaban su idilio, les será arrebatada mientras duermen bajo un árbol. No se ven los ladrones, en ningún momento. Sólo la ausencia del objeto, las lágrimas de la chica: la tristeza empática del espectador. La representación del objeto que los unía tiene ahora un borde oscuro: el de la desaparición violentada por un(os) otro(s). Ellos, ladrones robados, son mostrados ahora como víctimas. Si alguno piensa en *Ladrones de bicicletas* de De Sica como referencia, quizá no esté muy errado, excepto porque Marchiaro, lejos de la gravedad social del neorealismo, se empecina en querer entrar en un *topos* de la subjetividad adolescente —aunque sea quebrado por ese “real” propiamente dicho que marca el otro, el de afuera. La habilidad del director es poner en juego ambos elementos y marcar el lugar sensible de pertenencia. Al escatimar la imagen de ese otro ladrón, nos obliga a imaginarla de acuerdo a nuestros prejuicios de clase. Es una de las escenas más lúcida y políticamente cordobés reciente. La de una Córdoba permanentemente violentada por la policía y por un código civil excluyente y discriminador que reprime a un otro que no conoce, y al que le atribuye un rostro homogéneo. *Los días iguales* adopta una poética determinada frente al afuera, se hace cargo de ella y así pone en cuestión el lugar inocuo e ingenuo de los de adentro (chica y chico). Es probable que Aldo Marchiaro no haya tenido la voluntad explícita de teorizar sobre esto, pero las películas a veces, afortunadamente, se hacen también contra los deseos de sus propios realizadores. Lo político y las tensiones de clase se filtran solas en esas otras tensiones vinculares que se imaginan en un guión. Hoy en día, cuando parece que lo político vinculado al presente es una especie de tabú en el cine argentino, tal vez haya que reparar en diversas manifestaciones que nos exceden y nos obligan a no caer en facilismos discursivos. Tal vez haya que tomarse el trabajo de tratar de encontrar el rastro de lo político en el mínimo gesto de una película, de cualquier película. Encontrar la esencia, la verdad de un film, en sus grietas, por irregulares o mohosas o escabrosas que estas grietas fuesen o resultasen.

El objetivo de este largo introito, que parece fuera de lugar en el prólogo de un libro que habla del cine vinculado a la política y a los derechos humanos, viene al caso para intentar poner en perspectiva el lugar desde dónde y cómo se miran estas cuestiones en el cine contemporáneo. El presente libro surge como extensión de un seminario cuyo *corpus* de análisis está restringido casi exclusivamente al abordaje que el cine de Córdoba ha hecho de los acontecimientos políticos de la última dictadura militar: concretamente, las películas *Fotos de familia*, *La sensibilidad*, *Palabras*, *Treinta y dos*, y *Cuentas del alma*, comprendidas dentro de los límites del documental, y *La sombra azul*, dentro del universo de la ficción. El documental *Sibila*, de la realizadora chilena

Teresa Arredondo, complementa estas miradas y las conecta con el contexto latinoamericano, acercándose a lo acontecido en Perú con Sendero Luminoso, desde el retrato de una de sus integrantes, la Sibila del título, tía de la realizadora. Si bien es clara la intención de restringir el análisis a hechos representados con anclaje en lo histórico, no habría que caer en el engaño de creer que las representaciones políticas en el cine cordobés se agotan o acaban en este puñado de títulos. Es cierto que estos filmes no suelen ser discutidos cuando se habla del cine de Córdoba, y esto no deja de ser llamativo. Pareciera ser que, frente a estas películas netamente “políticas”, la crítica esquivara el bulto del análisis, porque es más complicado meterse con ellas, exponerlas, analizarlas, y en el fondo, criticarlas. Primero, porque se tiende a hablar del *tema* que se expone y propone, son películas que “marcan demasiado la cancha”, diciendo qué tiene que decirse de ellas y cómo. Incluso piden a gritos un libro como el que tenemos ahora en las manos. Pero la *forma* suele pasar a segundo plano siempre que se trata de esta clase de filmes, se analiza poco y se piensa menos en ese sentido. Discutir un lugar de abordaje de la representación no significa ir en contra de lo representado. Argumentar en contra o a favor de la forma de un film tampoco. El cine político tiene casi siempre muy buenas intenciones discursivas, y eso tal vez se constituya, en ocasiones, como su principal límite. Corre siempre el riesgo de no ser más que una mirada “políticamente correcta”, aun en los casos en los que pretende plantear cosas que nunca se dijeron antes. Son pocos los realizadores que rompen con esa obligación de “lo que hay que decir” y se hacen cargo del desafío central de cualquier film político: cómo encarar una representación como una forma indisociada de su tema. Los cineastas que tratan temas importantes suelen escudarse demasiado rápido detrás de ellos: el desafío es justamente evitar esa protección y asumir mayores riesgos. Si el tema “marca demasiado la cancha”, el desafío consiste en atreverse incluso a ir a contrapelo de esa marcación. No porque sí, sino porque en la asunción de estos desafíos muchas veces radica la única posibilidad de pensar.

Acercarse a cualquier pasado supone un anacronismo. Filmar también. Tratar de retener el presente, cuando éste no deja de pasar, indefectiblemente lleva al mismo estado de situación. ¿Cómo hacer que las imágenes del pasado tengan eco en el presente? ¿Cómo representar temas, ideas, situaciones, personas de un pasado remoto y traumático, para perpetuar una memoria, para producir un efecto en el hoy? Jean Louis Comolli, en un texto sobre los *found footage* de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucci, habla del esfuerzo que supone “poner a trabajar las imágenes”. Para que una imagen sea depositaria de memoria es preciso ponerla a trabajar. La idea se aplica al rescate de las imágenes del pasado, pero también es fundamental cuando se piensa en las imágenes del presente, en la necesidad de tomarlas individualmente y ponerlas en funcionamiento dentro de un sistema mayor, que es el de toda película. Hasta

qué punto esas imágenes tienen algo que decirnos o están ya gastadas por el uso y abuso. La repetición sistemática no es sinónimo de permanencia de un discurso en un espectador. El trabajo sobre las imágenes, cuando es un verdadero “trabajo”, permite su rescate. Y en ello sumar la idea de “temporalidad” a la ecuación forma parte indispensable de ese trabajo. Porque nuevamente preguntamos: ¿se puede vencer la anacronía en la representación?, ¿el cine acaso alcanza para este cometido, o el cine es precisamente su vehículo falaz? No hacerse cargo de este hecho, desentenderse de esta idea, puede poner en aprietos a cualquier realizador y hacer naufragar a cualquier película, por buenas que sean las intenciones que ésta contenga. El cine ha representado muchas veces el horror de la dictadura en los últimos años, se han filmado diversas aproximaciones, documentales, ficcionales, televisivas, etc. La cantidad implica la necesidad imperiosa que tenemos como país: de recordar, de no olvidar, y de no perdonar hasta que no sea juzgado el último criminal. Podría –y debería– haber un film, una imagen, por cada desaparecido, por cada hecho traumático, por cada familia partida, por cada idea aplastada; no tengo dudas de esto. La cantidad y la variedad de formas de registro son necesarias, indispensables. Pero el problema subsiste: ¿cuáles de estas imágenes quedan en la memoria?, ¿cuáles “trabajan”, en el sentido apuntado por Comolli?, ¿cuáles producen un sentido en el presente? Tampoco tengo dudas de esto: las imágenes que logran esto son las que piensan ideas de representaciones afines.

El gesto cinematográfico consistente en pensar cada idea en función de una estética, la conmoción al encontrar esa conjunción de materia y forma (cual el temblor en la mano del escritor al apoyar su lápiz sobre la hoja), me parece un buen punto de apoyo para argumentar en favor de los textos que nos ofrece el presente volumen: el intento de sus autores por no quedar encerrados en el mero comentario detallado de los hechos “reales” o las circunstancias que han dado lugar, en cada caso, a cada uno de los filmes analizados, y que “aparecen” en estos filmes como sugerencias audiovisuales muchas veces más poderosas y más productivas para el pensamiento que cualquier otra herramienta cultural de las que hasta hoy se hallan a nuestra disposición.

Podría ser útil, para terminar, recordar la caricatura del artista “comprometido” que realizaba Julio Ludueña en *Alianza para el progreso*, en 1971, en donde las buenas intenciones políticas conciliadoras del artista pequeño burgués lo ubicaban en un lugar de enunciación falaz. Porque las películas analizadas en el presente libro son, en muchos sentidos, herederas del cine político latinoamericano de los años ‘60 y ‘70. Y cualquier cineasta político desearía incluirse en esa tradición, que es la que dignificó también en particular al cine argentino: Birri, Gleyzer, Solanas, Getino, Rios, Cedrón, Preloran, el propio Ludueña. Pero hay también en la mayoría de estos filmes “cordobeses” una marcada conciencia de la imposibilidad de tal continuidad o, al menos, de las tensiones todavía irresueltas que dificultan la apropiación de

ese legado. Porque la urgencia del hecho aberrante era la razón de ser de aquél cine político; las violaciones a los derechos humanos ocurrían delante de la cámara que las registraba, y la imperfección de las formas era precisamente la estética de su urgencia —y de “su hambre”, según Rocha: una cuestión de vida o muerte. Eso no ocurre ahora con los filmes analizados en este libro; ahora nos convoca una reflexión sobre algunos específicos intentos por dar forma a la distancia del pasado. El tiempo, al menos su extensión física, es nuestro, y aún en la urgencia de las nuevas violencias podemos detenernos a pensar mínimamente en modos de representación que lo comprometan y nos comprometan como espectadores. Asumir esto marca el fin de la inocencia, como les pasa a los adolescentes de *Los días iguales*, ladrones robados: darnos cuenta de hasta qué punto podemos ser cómplices también de los aberrantes hechos del pasado y perpetuarlos en nuestro presente, como creadores o como espectadores, sea de cine o de un noticiero en la televisión.

I



La manzana mordida

Breve nota para *Treinta y dos*, de Ana Mohaded¹

Diego Tatián

“*Treinta y dos* es un documental en clave de no ficción realizado a lo largo de seis años, en el que se componen fragmentos de vida de militantes populares que estuvieron detenidos en la UP1 y en la D2, y que fueron asesinados en 1976. Un rompecabezas que sus familiares, amigos, compañeros construyen de a retazos, rescatando características, ocupaciones, proyectos políticos, ideales que confluyen en un retrato de los años 70”.

Con esas palabras describe Ana Mohaded este trabajo cinematográfico, que debió confrontarse con este dilema ético, estético y político:

“¿Se puede hablar de la muerte sin hablar de la vida? El trabajo trataba de personas que habían sido asesinadas, pero es por motivo de sus vidas que aparece esa muerte, y la forma que adquiere su presencia. Es por la vida que esas vidas portaban, que había que hacer referencia a la muerte. Es en esas vidas que se inscribe la muerte. Y es en las vidas donde hay una denuncia y un rechazo a la muerte”.

Y que también debió confrontarse a una dificultad que podríamos llamar técnica:

“*Treinta y dos* es un relato que tiene apenas 80 minutos, organizados en una banda de imagen y una de sonidos, es un producto de imagen bidimensional y que afecta a solamente dos sentidos. El gran desafío es que en ese esquema estrecho, pequeñito y fragmentado se conserve algo de la complejidad de la vida, que mantenga la singularidad que le fue asignada para entrar en el espectro de ese relato, que sustente en algún sentido la razón de lo que incluye y lo que excluye. Que sustente el rastro, la estela de mundo, que no pierda la genética de los relatos, su conexión con la red de la que fue arrancada”.

Más allá –o más acá– de las palabras, suele admitir el habla cierto tipo de significados encriptados en letras y en números cuya comprensión presumimos que es acotada a una generación y se perderá con los años; será diluida por el tiempo dejando sólo un ininteligible resto gráfico en tanto su referente (y los vocablos que esas iniciales y esos números buscan resumir) se habrá perdido

¹ Texto publicado en el número 26 de la revista *Deodoro*, 12/2012, Córdoba.

para siempre. UP1, D2. Siglas que significan con independencia de las palabras que esas letras y números inician –al punto que muchos, aunque comprendan perfectamente bien su sentido, no serían capaces de explicitar los términos que escamotean o comprimen. La sigla, en este caso, no únicamente busca “ahorrar un espacio en la escritura”, según marca el diccionario en su definición, sino que también envuelve un pudor y una dificultad para nombrar.

UP1, D2, 32. Conjuntadas de este modo, estas tres unidades de lenguaje presentan un enigma complejo que la última busca descifrar, pues el dolor se potencia bajo la condición de enigma y por ello es que procura emerger en el lenguaje, acceder a una formulación que lo enuncie, lo vuelva común y, de ser posible, le confiera un sentido. Quizá sea esa la textura mítica de la lengua que Isak Dinesen resumía al escribir que “todas las penas pueden ser soportadas a condición de hacer con ellas una historia [o ponerlas en un relato]”. O bien decirlo al revés: las penas que no encuentran su relato serán simplemente insoportables, vagarán errantes por la intimidad de las casas, mantendrán solitarias a las muchedumbres, recorrerán las calles y las plazas dejando su diario desquicio.

En *Treinta y dos* la cámara de Ana Mohaded registra gente que habla y balbucea cosas que las breves treinta y dos vidas asesinadas durante los 70 en distintos lugares de Córdoba dejaron impresas en voluntarias e involuntarias memorias de amigos, de hermanos, de hijos, de madres aún –para siempre– en duelo. “Dicen que era alto y que me le parezco”; “Cantaba *Barco quieto*”; “Le gustaba jugar al fútbol y tomar sol”; “Era una persona a la que con las chicas le iba muy bien”; “Participó en competencias deportivas”; “Era muy buen bailarín”; “Dormía con una gata a los pies de la cama”; “Lo quería todo el mundo, tenía muchos amigos, era muy alegre” –esto último se repite una y otra vez como si fuera el epitafio común en el que caben las treinta y dos singularidades objeto de este trabajo documental. La mamá de Liliana Felisa Páez se corta, junta fuerza, y logra decir la frase en dos tiempos: “Menéndez, la puta madre que lo parió”. Esto y otras cosas como estas dicen las personas que hablan.

La trama que surge de conjuntar todos estos restos dejados en el mundo –la memoria, a fin de cuentas, es una parte del mundo– por treinta y dos personas que estuvieron un tiempo más o menos largo en la Unidad Penitenciaria n° 1 (UP1) o en la División de Informaciones de la Policía de Córdoba (D2) antes de ser asesinadas; la mención de sus oficios y de sus trabajos; la mirada tristísima de Miguel Ángel Ceballos captada por una fotografía familiar; los certificados de muerte interpuestos entre las secuencias, urden un relato oral y visual que no es sólo testimonio de los “hechos”, sino aún de algo más precioso: 32 vidas en 80 minutos durante 6 años.

De la pantalla al papel

Repaso de los procesos de registros y memorias en *Treinta y dos*

Ana Mohaded

A través de este texto pretendo compartir consideraciones que resultan de revisar una práctica realizativa que demandó varios años y que congregó a un nutrido equipo de trabajo. Estas especulaciones abren el diálogo con otros audiovisuales, aunque en la escritura, que es lineal y lógica -diferente de la experiencia, el pensamiento o la memoria- se nombre solamente a *Treinta y dos*.

Asimismo la búsqueda se acerca a la propuesta metodológica que considera que la investigación artística tiene como objeto “la producción de conocimiento sobre el arte y desde el arte”¹, en un recorrido que, como docente y realizadora, deseo transitar reflexivamente. En esta senda, H. Borgdorff señala que “el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo”². El autor remarca que en ambos casos, el contexto -que dota de significado- juega un papel importante, puesto que las prácticas artísticas no están aisladas, tienen siempre un anclaje concreto.

En mi experiencia, remarco el peso del contexto de producción (territorios, sectores sociales, corrientes estéticas, aconteceres históricos y recursos humanos, técnicos, económicos, simbólicos) en las dinámicas y proyectos de las prácticas creativas. Por ello me interesa retomar el punto de partida del documental. El primer acercamiento al largometraje lo hice impulsada por la asociación de familiares de presos políticos (regional Córdoba), quienes revelaban la necesidad de visibilizar los delitos de lesa humanidad producidos por el terrorismo de Estado que se consolida con la dictadura militar del 76. En este caso en particular, buscaban hacer público el asesinato de veintinueve jóvenes que estuvieron alojados en la Unidad Penitenciaria (UP) N° 1 de Córdoba. Habían sido detenidos mayoritariamente durante el gobierno de Isabel Perón y puestos a disposición de la Justicia Federal o del Poder Ejecutivo

¹ Vicente, S. R., “Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística”, en *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*, EDIUN-REUN, Mendoza, 2006, p. 203.

² Borgdorff, H., “El debate sobre la investigación en las artes”, en *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, 2010, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/252302>, última visita el 1/11/2015.

Nacional. No fueron desaparecidos ni secuestrados en campos de concentración, sino en una cárcel. Y es allí donde el despliegue del aparato represor y su brutal impunidad se hizo evidente, visible, expuesto con las diversas complicidades, en una suerte de exhibición obscena, un paradigma de la excepcionalidad, con documentos que acreditan las detenciones y que señalan a jueces, penitenciarios y militares como cómplices involucrados.

El voluminoso expediente sobre estos hechos estuvo cajoneado por casi tres décadas. Recién en el año 2010 se consustancia la denominada “causa Videla”. En ese momento se separa de ese juicio a un compañero cuyo asesinato ocurrió en otra provincia, y –a su vez– se incorporan a tres, cuyas muertes acaecen en la Central de Policía de la Provincia (D2). Veintinueve de la UP 1, tres en la D2, treinta y uno en la causa Videla. El “treinta y dos” nos permitía poner juntas a todas las víctimas cuyos familiares se agrupan en Comisión de Homenaje UP 1, y, en otro nivel, disputar el sentido de los números como meros datos cuantitativos.

Protagonistas

En acuerdo con la asociación de familiares y un pequeño equipo del Centro Tiempo Latinoamericano, decidimos registrar testimonios que den cuenta de cada una de las treinta y dos personas. ¿Quién tiene la palabra autorizada?, ¿cuál es la dimensión que las enmarca?, ¿jurídica, política, familiar, social, afectiva? Elegimos privilegiar la voz de los familiares, y cuando eso no fuera posible, apelaríamos a sus compañeros de militancia.

Desde el primer momento de la grabación vimos la móvil relación de la primera persona que se desplazaba desde el entrevistado al evocado. El/los protagonista/s se construía/n sobre ese péndulo entre el presente y el ausente, y en virtud del amor manifestado en el vínculo que el testigo exhibía. En el relato memorioso, hecho de capas y fragmentos, delante de la persona de carne y hueso, se erigía la imagen del otro protagonista, que compartía y/o desplazaba al presente. Allí estaban, “los” protagonistas, uno presente y otro virtual, compartiendo el mismo espacio, aunados por el juego del tiempo y la memoria, en ese instante en el que pasado y presente se juntan, con pretensión de futuro.

Para el registro acondicionamos un espacio con la idea de que todos tuvieran un similar atrezo y encuadre. El problema del trato en igualdad de condiciones es muy sentido entre los familiares de víctimas del terrorismo de Estado. Incluso, todos se presentaban más o menos igual. Pero, con cada hablante, emergía *-in crescendo-* un relato único, distinto, impar. El recorte, que restringía y ceñía, del mismo modo habilitaba, permitía, abría. Cada vida ganaba con sus vericuetos y rugosidades, se ensanchaba ocupando el tiempo y el espacio total de un documental, proponía una introducción, desarrollo y

cierre, completo y complejo. Cada entrevista articulaba de manera singular los lazos del pasado y presente. Señalaba un territorio específico, una musicalidad propia, compartía sabores de trayectos nuevos, exhalaba olores que nos inundaban de una energía diversa a la anterior. Los testimonios abrían epifanías de existencias, horizontes trazados por vidas plenas, rincones poblados de personajes y saturados de acontecimientos. Al apagar la cámara, seguíamos encendidos en el relato, y queríamos hacer un trabajo atendiendo solamente a este.

Y, al mismo tiempo, reconocíamos rasgos comunes. Cada historia desplegaba diarios en los que se podía reconocer la savia del país de los setenta, de un clima laborado en la fragua de la utopía de los evocados. En la trama de las memorias personales anidaban apuntes de la vida económica, política, cultural de la Argentina de esos tiempos, y emergían perspectivas filosóficas, construcciones sociológicas, configuraciones societarias que se erigían en tensión con el presente. También se evidenciaban rasgos comunes en las descripciones de las víctimas: buenas, alegres, con hermosos vínculos amistosos. Es abundante la referencia a la capacidad laboral, a la inteligencia -práctica, teórica o estética-, a una voluntad de organización social o política, y a una indudable decisión de superación. En síntesis, los relatos hablaban de sujetos con autonomía personal, con variadas herramientas para experimentar felicidad vivencial, y con preocupación y sensibilidad por el otro.

Compartir cada historia de vida –sintetizada en media, una o dos horas- nos ponía en una condición de escucha construida, también en términos de memoria. Era una entrevista que transcurría en el presente, pero el acto comunicacional manifestaba un permanente tránsito hacia el pasado.

Puestas en línea las cuarenta horas registradas en la mesa de edición, algunas preguntas nos interpelaban insistentemente: ¿podríamos sostener relatos con rasgos similares por treinta y dos veces? Cuando la película se proyectara, tal vez el familiar o el conocido estaría esperando el fragmento número quince o veintiocho que nombrara a su ser querido, pero para quienes no les conocían, ¿qué vínculos podría forjar sin esa proximidad afectiva?

Sin embargo, entendimos que era necesario que cada quien adquiriera un momento de “reconocibilidad”, como dice Butler³, que fuera inteligible como una vida particular, específica. A la vez, explícitamente queríamos sortear la tentación de proponer vidas “dignas de ser lloradas” por su valentía o ejemplaridad. E incluso, en diversos diálogos, la “inocencia” o la “implicación” política afloraban como un dato en torno al cual podía insinuarse si eso hacía o no más injusta su muerte, más reclamable la aplicación de justicia, más marcado su tránsito por la vida, más atroz su asesinato.

³ Butler, J., *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 21.

Nos propusimos construir/mostrar/editar vidas similares en su precariedad a la de cualquier pequeño gran ser humano. Rechazamos la idea de erigir personajes heroicos, intachables. Buscamos un marco de simpleza y sobriedad, en un diseño que dibujara para cada persona sus particulares redes y originales condiciones sociales de existencia, explorando en aquello que -aun siendo compartido- se presentaba con rasgos propios. Y allí entonces, el siete, ocho, nueve, veinte, treinta, pudiera reclamar una atención propia, no trocable, no comprendida por simple saturación como en una base de datos.

Finalmente, en esa conexión entre la común precariedad de las vidas simples y la individual existencia imperceptiblemente diferente y claramente irreplicable, en ese cruce queríamos hacer el montaje de las entrevistas. Buscábamos una estrategia que nos permitiera proponer, con cada entrevistado, una dimensión de crisis “que hace de cada sujeto un campo de batalla en terreno incierto, de cada individuo hablante, el tema de una historia y de una sociedad”⁴, y que, a su vez, se expresara en un friso común, en un canto coral entonado a treinta y dos voces.

Espacios y tiempos

La superposición de tiempos se emplazaba desde la primera toma, cuando el entrevistado se presentaba portando una foto del familiar o amigo, que había sido captada al menos treinta años atrás. Al encender la luz y la cámara, construíamos un espacio atravesado por tres décadas que se manifestaban en una dimensión biológica personal y en la política social. Allí estaban hijos que miraban a sus padres en fotos en las que aparecían más jóvenes que sus hijos. Familiares con la marca de los años en el rostro, recordaban amores jóvenes, bailes de adolescentes y juegos que ya no se juegan. Y, en el mismo acto, asomaban el Cordobazo, las elecciones de Cámpora, la revolución cubana, el PRT, los Montos, las FAR y FAP, la TERS, OCPO, el SITRAC-SITRAM, el sueño del hombre nuevo, la utopía socialista, Perón, López Rega, el Navarrazo, las tres A, y el circuito cárcel, visitas, golpe, persecución, muerte, silencio, miedo, lucha, soledad, impotencia, hueco, dolor, olvido, memoria, solidaridad. Y el llanto, siempre el llanto. Todo mezclado, como dice el poeta.

Por encima de esa síntesis, volaba otro tiempo. El de la experiencia, del presente, que anunciaba otra tensión, reclamando diversas narraciones, exigiendo nuevas discusiones sin cerrar la anterior. Los familiares revelaban esos crujidos, manifiestos en el devenir de una larga deslegitimación de la política y la pujante habilitación que se exhibía –y en algún sentido se exigía-

⁴ Comolli, J. L., *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Simurg, Buenos Aires, 2010, p.101.

para indicar pertenencias políticas otrora disimuladas, ocultadas o endemoniadas. Los familiares oscilaban entre la necesidad de datar el hecho histórico, remarcar un testimonio jurídico, construir la imagen pública de una persona a la que estuvieron ligados por vínculos de orden privado, y la de analizar en perspectiva, revisando lo actuado desde los 70 con los paradigmas del presente.

Y por encima y por debajo de eso, el dolor, expresado en un lenguaje más vivencial que argumental. El llanto, la lágrima, el silencio ahogado, aparecía en cualquier momento de la entrevista, ligado a los más diversos recuerdos. Irrumpía sin cronograma.

Y nosotros, realizadores audiovisuales, en el medio de ese enorme cruce, interpelados por más de treinta y dos vidas truncadas, cuarenta entrevistados, hijos, nietos, amigos, organismos, con apenas una pequeña cámara tratando de filmar, y recordando en cada encuentro que había que poner el foco, y, en el mismo acto, el corazón y el pensamiento.

Conflictos principales

En las primeras reuniones del equipo de filmación con el grupo de familiares, el relato se centraba en los asesinatos. La impotencia aparecía a borbotones una y otra vez. Narraban la historia del compañero que salió erguido, gritando “hasta la victoria siempre”, del que fue estaqueado con hielo sobre el cuerpo, de los quejidos –sin quejarse- de los que escucharon y no escucharon más, del joven obligado a presenciar el asesinato de su hermano, del crimen en el patio del penal, de las balas sobre la embarazada, etc., etc. Había necesidad de comprobar, materializar el acontecimiento. Mostrarlo y decir “miren: esto sucedió”.

Pero, al mismo tiempo, empezamos a preguntarnos: ¿se puede hablar de la muerte sin hablar de la vida? El proyecto documental trataba de personas que habían sido asesinadas, y es por la vida que esas vidas portaban, que apareció esa forma de muerte. Y es por esas vidas que persistían, que se reclamaba justicia. Atravesados por preguntas –más que por respuestas-, y empujados por la necesidad de distanciarnos de la muerte, decidimos apostar a la vida.

Aun así, en el *racconto* de los entrevistados, invariablemente, el dolor aparecía, irrumpía en gargantas apretadas, en sollozos, en llantos persistentes, o en el que aprendieron a disimular. Interpelaba la disposición de la puesta, la distancia entre el entrevistador y el entrevistado. Tanto el equipo de registro, como yo, estábamos (y estamos) ligados por principios y por historias de vida, a la militancia en derechos humanos. ¿Cómo confrontar las exigencias intelectuales, éticas y políticas de un tema en el que uno está implicado, y tomar

posición a pesar de todo, al decir de Brecht?⁵ En cada entrevista el grito ahogado, el abismo, el hueco, nos obligaba a cortar la filmación, a acompañar y abrazar. Al compartir el dolor, reaprendimos la relación del arte con la vida.

El relato exorcizaba un dolor largamente acumulado y, al mismo tiempo, demandaba por justicia frente a la gran muralla de la impunidad. Los familiares y amigos atestiguaban asesinatos cargados de ensañamiento, recontaban las balas, los golpes, las quemaduras, la apropiación de los cadáveres. La idea de que las fauces y colmillos del mal ahogarán la pantalla, nos hacía temblar. Entonces decidimos hacer presente la utopía. Del pasado y del presente. Una ficcionalización proponía una introducción y un cierre en el que estaban todos los protagonistas (presentes y ausentes). La política como amor comunitario se hacía presente en un escenario con los telones corridos –para que se vean los trazos de la puesta. Han matado al amante, viva el amor. Ahora reviso y creo que esa metáfora quedó demasiado candorosa para evocar los 70 y el triunfo de la lucha de memoria, verdad y justicia, pero fue nuestro mecanismo compensatorio ante el horror.

Montajes de fragmentos

En la mesa de edición teníamos cuarenta entrevistas, en las que cada quien se había esforzado por achicar una historia de vida en un relato de menos de una hora. Un momento en el que alguien se había ex/puesto a un repaso memorístico, decidiendo, animándose, eligiendo qué contar y qué no. A su vez, nosotros debíamos reducir ese tiempo, y queríamos hacerlo respetando el espíritu que de cada entrevista emanaba. ¡Sintetizar una vida en dos minutos! Diez cortes, veinte, cuarenta. “El cine comienza por fragmentar el mundo, por quebrarlo, por desarmarlo en piezas. Ponerlo en duda, es decir en escena. Migajas puestas en relación por la mirada”⁶. Suturar el corte, coserlo y volver a producir sentido sin alterar el discurso que tenía antes de las yapaduras. La pregunta por su inteligibilidad era inevitable. ¿Este relato zurcido, remendado, cortado, tiene alguna cuota de realidad?

El cine es montaje. Recorte y mezcla. Yuxtaposición. Y más específicamente el documental, porque recorta, angula y pone un orden en el infinito caos del mundo. “El montaje volverá a unir los pedazos”⁷. En la maraña compleja de la realidad, en la rizomática presentación de la vida, en el entrelazado de diversas lógicas, sentidos, materiales, categorías, personas, proyectos, el documental arma una línea que comienza y termina. Del sin fin de

⁵ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Machado, Madrid, 2008, p. 31.

⁶ Comolli, J. L., *op. cit.*, p.126.

⁷ *Ibid.*

versiones posibles, uno toma una dirección, comprime, corta, pega y construye un discurso.

El montaje integra también a dos ficcionalizaciones, una en el pasado, otra en el presente. O sea que hubo actores que asistieron a un set con energía generosa, técnicos que cooperaron con creatividad y honestidad, músicos que apostaron y aventuraron partituras para ser intervenidas. “Los hombres no serían nada si no fueran hombres en relación [...] Conviene fabricar miradas para enfrentar las pruebas que necesariamente ponen en juego esas relaciones”⁸.

Treinta y dos es un relato de 90 minutos organizados en la banda de imagen y de sonido, es un producto de percepción bidimensional que afecta solamente a dos sentidos. El gran desafío es que, en ese esquema estrecho, pequeñito y fragmentado, no se pierda parte de la complejidad de la vida, que mantenga la singularidad que le fue asignada para entrar en el espectro de un relato, que sustente –en algún sentido– la razón de lo que incluye y lo que excluye. Que sostenga el rastro y la estela de ese mundo, que no pierda la genética de los testimonios, su conexión con la red de la que fue arrancada. Dolor, miedo, empeño, alegría, valentía, son afectividades que afloraban alternando entre sí. Y el amor, dándonos una clave ineludible en esta producción artística. Si no está en la película, quedó en los vínculos que construimos haciéndola y en lo que nos queda por seguir.

⁸ *Ibíd.*

Entrevista a Ana Mohaded

Por Diego Tatián

¿Cómo podés reconstruir la relación que ha tenido el cine con la política desde tus años de estudiante hasta hoy? ¿Cómo era estudiar en la Escuela de Cine de Córdoba?

En mi experiencia, la relación de la política con el cine se remonta a mis primeras conexiones con la vida universitaria. Ambos me impactan en la etapa en la que reconozco la necesidad y el disfrute de que uno podía transformar su entorno y transformarse a sí mismo. Siento que soy parte de una generación y de un tiempo que pujaba por construir un mundo nuevo con y para un hombre nuevo. En 1973 ingresé al Departamento de Cine, me integré a la corriente universitaria por la revolución socialista (CURS), y junto a varias agrupaciones creamos el Centro de Estudiantes de Artes, una apuesta que se pensaba en términos políticos unidos a profundos debates sobre nuestros quehaceres éticos y estéticos. El estudio, el trabajo, el arte, la militancia, eran diversos aspectos de una misma utopía igualitarista y libertaria. Hoy sigo pensando que lo político es una matriz nuclear de la condición humana, que está adherido a la vida comunitaria, que nos atraviesa en los modos de ser y conectarnos, de revisar nuestra historia y de proyectar lo que queremos ser, y el cine, como cualquier obra de arte, anda proponiendo y construyendo sensibilidades desde donde transitar el mundo y relacionarse con los otros. Por cierto que también hay un cine que pretende negar, alienar y espectacularizar las conflictividades y contradicciones del mundo y de los hombres y mujeres que lo habitamos, acorde a una posición política en ese mismo sentido. Y hay otro, que puede ser potente en su reflexividad, cuestionamientos o apuestas, aun sin que sus autores se declaren en esa dirección, porque el cine no es sólo de quien lo filma, sino también de quien lo mira y oye, de quien lo comenta, usa, degusta, comparte y resignifica.

Volviendo al 73, no creo que se pueda dar una apreciación cerrada o única de qué significaba estudiar en la Escuela de Artes en aquel momento. Entiendo que había una mayoría preponderante que buscaba conectar el cine con los debates y disputas políticas, y -de alguna manera- la propuesta estética se leía en esa sintonía, y -por otro lado- había un grupo que se emparentaba con cuestiones más psicológicas o existenciales. Estos grupos convivían, con cierta tensión entre ambos, pero a su vez, se retroalimentaban e influían mutuamente. Para el primer grupo, en el que yo abrevaba, la universidad constituía un

espacio de pertenencia. Teníamos clases en el Pabellón México, y –recuerdo- nos quedábamos días y noches a grabar o revelar, cuidando de los equipos, los muebles, el lugar, con el ideario de la pertenencia colectiva. Cada práctico se constituía en una oportunidad, en la que asumíamos la responsabilidad y el gozo de hacer algo nuevo. En primer año la mayoría del curso fuimos a trabajar con barrios empobrecidos, en la dinámica de poner nuestras herramientas cinematográficas (que en ese nivel eran diapositivas sonorizadas) a disposición, para visibilizar las luchas que estos sectores estaban desarrollando. Y, al mismo tiempo, planteamos que la primera evaluación debía hacerse en el barrio, y que a la de las cátedras debían incorporarse compañeros de los barrios, dado que eran los protagonistas. Como cierre de cursada participamos de un gran baile en un club, donde se pasaban los documentales. Tengo la imagen de que bailamos hasta el amanecer, abrazados en la alegría de estar siendo protagonistas, delante y detrás de cámara. Esa es la mejor imagen con la que puedo dar cuenta de qué significaba para mí estudiar cine.

¿Cuál es tu relación con los legados? ¿Te parece que pueden o deben recuperarse algunos de los proyectos o ideas relativos al cine que fueron interrumpidos o sencillamente abandonados (si es que un proyecto o idea es algo que pueda ser "sencillamente abandonado")?

Me parece que los legados nos constituyen identitariamente. Sean personales, grupales o comunitarios, dan cuenta de nuestras historias, pertenencias, sueños. Uno puede hacer de ellos un mandato que encorsete, o una energía que ayude a plantear horizontes, puede asumirlos como imposición o elegirlos como decisión. Para mí los legados nos dan volumen, profundidad, fundamentos, imagería. Son memorias que se actualizan en cada contexto, rediseñando propósitos de futuro. Con el cine, vivencí diversos momentos. En los inicios de la democracia, un legado ineludible fue recuperar el espacio clausurado por la dictadura y luchar por la reapertura del Departamento de Cine, así como construir y rehacer una cartografía de los/as compañeros/as detenidos/as desaparecidos/as. En la plenitud de los noventa, experimenté la necesidad de recuperar la tradición documentalista que nos entusiasmó en los setenta, y que parecía haber quedado relegada, menospreciada, vaciada de sentido y encasillada en un modelo anacrónico, que –quizás por ello- ponía a los jóvenes de ese momento distantes de un cine que asumiera su historicidad. Aclaro que no creo que se trate de poner el eje en un género, sino que, mayoritariamente, la relación del cine con cierta manera de abordaje de lo real, de acercamiento al caos del mundo para encontrar un orden posible, es muy potente y con una movilidad estética y formal siempre puesta en crisis, por ello, en general, en tiempos de mayor participación política este género crece en cantidad, en calidad, y disfruta de transformaciones significativas. Por ejemplo, cuando veo los cruces entre ficción y documental que hoy abundan, creo que son legados (se asuman como tales o no) de la no ficción de Walsh, y si pongo

el foco en los actuales modos cooperativos de producción con narrativas ancladas en una afectividad comunitaria, siento que hay una militancia cultural que superó el legado y lo retrucó. Finalmente, hay un horizonte de búsqueda que permanece en mi ideario, que vuelve a inquietarme con cada momento político concreto, y que tiene que ver con la necesidad de laborar (en el aula y en la producción) la tensión entre un cine que apele a un modo de percepción crítica, activa, libertaria, y que –al mismo tiempo- pueda dialogar en términos populares con amplios sectores de la sociedad.

¿Cómo surgió *Palabras*? ¿Cómo fue la experiencia de hacer un film sobre tu propio testimonio?

En el 2008 fui testigo en el juicio por delitos de lesa humanidad realizado en Córdoba contra Menéndez y otros, luego de que se reconociera la nulidad de leyes de Punto Final y Obediencia Debida. En ese momento, y por primera vez en tantos años, los testigos sentíamos y vivíamos una enorme red de contención, trabajo común y acompañamiento, conformada por familiares, amigos, organismos, equipos de psicólogos e instituciones estatales. Pasada la etapa testimonial, en una reunión con todos los actores sociales que participamos del juicio, los organismos de derechos humanos plantearon la necesidad de compartir con la sociedad algo de lo vivido “detrás del estrado”. Hay quienes llevaron dibujos, tejidos, fotos, textos que hicieron en esos meses, y yo sentí que debía/podía/quería expresarme desde lo audiovisual. Además era una buena oportunidad para unir reflexiones que venía trabajando en un equipo de investigación sobre procesos de memoria de la historia reciente de nuestro país, y la búsqueda de una narrativa documental que no oculte su posicionamiento. El desarrollo tuvo características del denominado cine urgente, debía responder sobre un acontecimiento actual, sin demoras, sin recursos ni posibilidades de esperar convocatorias de créditos o subsidios. También, en un sentido, tuvo aristas del cine pobre, en tanto proyecto autónomo realizado con los equipos que tenía o me prestaban. Pero, me parece que lo más importante no tiene que ver con estas categorías, que puedo pensarlas *a posteriori*, sino que en todo el proceso creativo estuve atravesada emocionalmente por los pasajes de la memoria del horror a la vibración solidaria de la lucha por justicia. El primer impulso narrativo fue el de hacer un relato ficcionado, con una puesta en escena, con actores, y un criterio plástico muy cercano a la instalación. En esa línea recorrí escenografías posibles y esboqué diseños estéticos que asemejaban a un canto coral con muchos rostros. Pero estas elecciones implicaban tiempo y dinero que no tenía, mientras urgía contar. Lo que había trabajado como texto orientador pujaba por salir como una olla a presión incontenible. De pronto me prestaron una cámara y micrófonos por un día. En ese momento, con la ayuda maravillosa de alumnos y colegas, decidí el formato de cine subjetivo o cine de primera persona, sin saber que eso era eso. Hasta ese momento no había visto referencias a este tipo de formato. Lo trabajé así por necesidad e impulso, no

por elección estética. Luego al verlo, me asusté, pensé que no iba a entenderse, que se cuestionaría la validez del auto-registro, etc., etc. Con ese pudor empecé a mostrarlo a algunos cercanos, y siempre me sorprendieron las reacciones. Aún hoy, cuando le reconozco una independencia y trayectoria incansable por escuelas, universidades, sindicatos, centros de apoyo a víctimas de violaciones de derechos, etc., etc., cada vez que me entero que se proyecta, siento algo de la fragilidad que implica la exposición en primera persona.

¿Cómo ves el “cine de los hijos”: Roqué, Carri, Prividera, Scelso? ¿Cuáles son los procedimientos o ideas que más te han interesado en sus films?

En principio debo aclarar que no he visto todas sus producciones, y que tampoco las miré con este criterio de unificarlas como cine de hijos. Digamos que fui descubriéndolas de a una, empezando por Roqué, de la que me conmovió su calidez; me acercó afectivamente su recorrido provinciano. Con Carri disfruté la poética en la exposición del dispositivo cinematográfico, con Prividera atendí a las contradicciones expuestas sobre estos procesos tan dolorosos, y con Scelso repasé la construcción de la estructura desde el montaje. Mirados en común, creo que en todos se manifiesta el uso del documental como herramienta de búsqueda, de acercamiento a lo perdido, como la pala y el pincel del arqueólogo, cada uno/a –desde el oficio de cineasta– sale con la cámara a desandar el camino para encontrar las huellas de sus padres, y salen también en tanto hijos a transitar su investigación, con toda la experiencia de los organismos de derechos humanos atrás; sin importar si lo hacen orgánicamente o no, hay un trayecto simbólico y de lucha que abrió senderos por los que transitan y a los que ensanchan. No son documentales del tipo de los que exponen algo, sino que nos hacen avanzar con ellos en la inconclusa construcción de lo ausente, a partir de los dichos de otros, replicando de distintas maneras las prácticas que los hijos han acuñado desde que empezaron a ser adolescentes y salieron a engarzar sus propios relatos de los padres. Otro de los aspectos que me parece interesante es la manifestación de cierto distanciamiento brechtiano, que –de manera más o menos explícita– en general utilizan, y que a mí me hace emparentar estos films con un aire setentista. Con esto no estoy afirmando que los films de los setenta operaran con ese distanciamiento, sino que la acción política en general, y la artística en su práctica de contacto con los públicos, aspiraba a construir una toma de conciencia de los dispositivos y de la subjetividad; el desmontaje general de los espectáculos de ocultamiento es un signo de aquellos años.

¿Te parece que el actual Departamento de Cine de la Facultad de Artes de la UNC es un buen lugar para pensar y hacer cine en Córdoba? ¿Qué pensás sobre el llamado "nuevo cine cordobés"?

Por supuesto que sostengo y aspiro a que el Departamento sea un buen lugar para pensar y hacer cine, es más, creo que es un fogón alrededor del que se

arman varias rondas, algunas a veces reniegan de su luz y calor, pero la mayoría se arrimaron al cine atraídos por el chisperío que emana de allí, aun cuando después se alejan. Como buen espacio de construcción pública, es siempre discutido y criticado, y está bien que así sea, es lo que le permite seguir cimentándose como fogón –si no, se apagaría. Por sus aulas transitan más de 1200 estudiantes al año. ¿Qué otro lugar de aprendizaje, experimentación, debate, crítica, investigación es tan público, inclusivo y expuesto como éste en Córdoba? Claro que el “hacer” no puede pensarse como en una productora, no solo porque el objetivo es distinto, sino además porque no tenemos recursos para ello. Pero la mayoría de los equipos realizativos cordobeses tienen un importantísimo caudal de integrantes que han pasado o están actualmente en la UNC. ¿Puede el cine de Córdoba crecer sin ser rozado por ese crepitar?

En una entrevista a Birri le preguntan sobre el nuevo cine latinoamericano, y él responde que corresponde decir el “nuevo nuevo nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano” porque ya hubo otros nuevos antes de este último nuevo. En las distintas etapas que vivimos, tanto en el Departamento de Cine, como en la conformación de grupos de trabajo y lucha política y cultural por un cine libertario y creativo, hemos ido encontrando nacimientos, renacimientos y fortalecimientos de nuevos cines cordobeses, cada uno según la coyuntura específica, en relación a lo existente, que de eso se trata lo nuevo.

En los sesenta, muy ligado al surrealismo y a cierta experimentación con el movimiento, hubo un primer nacimiento (aunque se puede datar otro anterior en un largometraje de 1915 o en los noticieros del 40 o en las películas de Córdoba Film, del 50), con más de cuarenta films, y la creación de talleres y centros experimentales, que son los pioneros que empujan el nacimiento del Departamento de Cine. En los setenta fuimos protagonistas de otro nuevo cine cordobés, que a mi entender tuvo tres vertientes: una forjada al calor de los proyectos colectivos altamente politizados, otra desde los equipos interdisciplinarios con antropólogos que pasaban de la investigación no participante a la investigación-acción, y una tercera que rozaba lo psicológico y literario con posiciones entre existenciales y feministas, todas con algún grado de conexión con el Departamento de Cine. Luego, en los ochenta, con la recuperación de la democracia, hubo un otro renacer, empujado por las luchas por la repartición y federalización de los recursos del INCAA, y por la reapertura del Departamento (cerrado en la dictadura)¹. Los noventa marcan una gran ausencia, en cierto sentido, porque la lucha sostenida, las redes que fueron tejiéndose y los equipos que se formaban, fermentan en lo que hoy llamamos “nuevo cine cordobés”, que puede sintetizarse en el protagonismo (a partir de

¹ Entre 1987 y 1989 realicé una investigación sobre el cine de Córdoba, desde sus inicios hasta 1986, becada por el Fondo Nacional de las Artes. Esta investigación fue entregada como Trabajo Final de Licenciatura en la Escuela de Ciencias de la Información.

políticas de cierta distribución y federalización de los recursos del INCAA y de la televisión pública) de realizadores/as y equipos de trabajo no contaminados con la dinámica de la espectacularización. Creo que de nuevo se pueden ver tres grupos. Uno que trabaja en una línea más ligada a la producción de productoras, que alcanzó buena circulación y aceptación del público, que tiene como telón de fondo prácticas ligadas al cineclubismo y cercanías con la crítica cinematográfica. Es un sector que ha sabido abrirse un espacio, consolidarse en el tiempo y organizarse para ser atendido en el concierto provincial y nacional (también internacional, porque asistieron a los MICA fuera el país). Otro grupo que se funda en el cooperativismo y la colaboración entre pares, corresponde a equipos de egresados o cursantes avanzados de la carrera que se arriesgan en proyectos propios, la mayoría experimentando con los bordes en los que la ficción documentaliza vidas cotidianas y el documental las ficcionaliza. Lograron numerosos premios en festivales y tienen un importante caudal de seguidores cuando hacen presentaciones “a pulmón”. En los dos grupos hay una fuerte tendencia a marcar elementos que den cuenta de una identidad, a situar territorialmente las historias, a focalizar en protagonistas pertenecientes a sectores populares, a una cierta tranquilidad en el manejo del tiempo, y un cierto cuidado en el diseño sonoro. Por otro lado, hay un tercer grupo que avanza entre la animación y la pos producción, con realizadores/as egresados o estudiantes avanzados/as. Esta vertiente se ha consolidado en los últimos años, también recibió numerosos premios y practica ricas experimentaciones con diversas técnicas de animación y nuevas aplicaciones tecnológicas. Y, finalmente, lo que me parece más importante del nuevo nuevo cine cordobés, es justamente que su andar deja unas marcas sobre las que ya hay indicios de otro nuevo cine que viene germinando.

II



Un frío corazón para ardientes asuntos Sobre *La sensibilidad*, de Germán Scelso¹

Fernando Svetko

Introducción

Cuando Marx formuló la idea de la “determinación en última instancia” (de que el proceso histórico, en última instancia, es determinado por la infraestructura económica de las sociedades), se encontró durante largos años en el penoso trance de tener que dedicar una parte considerable de su epistolario para explicarles a sus lectores los matices de esta formulación revolucionaria: la determinación es dialéctica y no mecanicista; de ningún modo se intenta decir que la estructura conformada por el derecho, la ciencia, la filosofía y la religión no incidan a su vez sobre la base material; etc. El caso es que esta formulación originaria, que forma parte de las heridas narcisistas inferidas al sujeto moderno, tal vez no hubiera cumplido su función en la historia de las ideas si hubiese sido formulada desde un comienzo con todos sus matices y en el tono hesitativo que los matices siempre conllevan. Tal vez fue preciso formularla, en un comienzo, de una manera panfletaria y brutal, como un *manifiesto*. Porque hay ciertas ideas, ciertas interpretaciones de la realidad, que no serían siquiera pensables para un determinado tiempo histórico si no fueran formuladas de una manera violenta y hasta esquemática, con sus bordes rectos y filosos. Son como “gritos de batalla”, que sólo se comprenden como tales en el marco de cuidadosas reconstrucciones históricas, cuando se evita el impulso pueril de colocar todos los productos del pensar en una especie de eterno presente.

Los debates por la memoria en Argentina también conocen estos gritos de batalla. El tránsito de la memoria testimonial (la de los testigos directos de los acontecimientos) a la llamada memoria cultural (o colectiva, como quería Hallbwachs) no es sencillo, e incluso está cuestionado como tal en su misma posibilidad. Lo que perviva de manera más o menos hegemónica, más o menos beligerante, como interpretaciones del pasado trágico más reciente, cuando ya no quede vivo ningún sobreviviente, es una incógnita por cuya configuración de sentido se debaten hoy diversas miradas. Cabe preguntarse, entonces, por el horizonte de intervención de algunas de esas miradas; en este caso, de miradas

¹ Texto publicado en *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*, Caballo Negro, Córdoba, 2013, pp. 151-167.

que provienen de uno de los campos culturales que ha experimentado la más notable actividad en los últimos años en nuestro país. Nos referimos al cine, más específicamente al cine documental, y, en particular, a uno de los últimos trabajos de un documentalista cordobés que pertenece –como víctima directa– a la generación de los hijos de desaparecidos por la última dictadura militar. Se trata de *La sensibilidad* (2011), de Germán Scelso.

Gritos de batalla

Uno de los últimos gritos de batalla producido en el seno de los debates por la memoria, es el que ha recibido el nombre de “giro subjetivo”. Dentro del cine documental, las referencias más aludidas de tal giro son los films *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, y *M* (2007), de Nicolás Prividera. Estas son las primeras películas hechas por esos hijos que han encontrado cierta dificultad o cierto reparo tanto para retomar el legado político de la generación de sus padres, como para demarcar claramente un ámbito privado de duelo personal de un ámbito público de militancia y reclamo social. Son las miradas expuestas que aparecieron para controvertir los testimonios generacionales de los setenta desde un lugar de irreverencia, tomando las formas de la incomprensión, la indiferencia o la indignación. Son las miradas que el propio Scelso reconoce como antecedentes.

Tal vez sea posible, y deseable, encontrar para este “giro subjetivo” un lugar apropiado entre valoraciones extremas. Una podría conducirnos a pensar que esa subjetividad exacerbada en estas nuevas miradas disruptivas vendría a encarnar algún modo de abandono del intento siempre provisorio de comprender la historia, alguna especie de egocentrismo antipolítico, de moral del antihéroe o de simple narcisismo del fracaso. Otra podría concebir que esa subjetividad exacerbada en realidad porta la honesta incomprensión de un presente que reclama nuevas interpretaciones históricas del pasado, elaboradas en lo posible a cierta distancia de las prácticas autocelebratorias que suelen obstruir el camino de una reflexión profunda sobre el sentido de la lucha revolucionaria y la violencia política.

Lo cierto es que este giro es eso, un giro; necesario para este presente, así como fue necesario un giro político en la segunda mitad de los noventa o un giro judicial en la primera mitad de los ochenta. En efecto, esos también fueron gritos de batalla, y aparecieron representados en imágenes que hoy estudiamos como documentos de época. En los ochenta, apenas recobrada la institucionalidad democrática, era necesario establecer los hechos, los crímenes y sus responsables, las víctimas; tal vez para esto último era necesario desligar a las víctimas de sus compromisos con la violencia revolucionaria, y eso hizo que documentales como *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983-86), por

ejemplo, rozaran peligrosamente la teoría de los dos demonios esbozada en el primer prólogo del *Nunca Más*. En los noventa, luego de las leyes de impunidad y de los indultos menemistas, era necesario abandonar, de una vez por todas, la teoría de los dos demonios, y reivindicar el contenido político de las vidas de los desaparecidos, así como el contenido político de la represión ilegal perpetrada por el terrorismo de Estado; esto hizo que documentales como *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), por ejemplo, celebraran la lucha revolucionaria sin plantear mayores problemas en torno a la violencia política. Desde comienzos del dos mil, y en medio de un agitado clima de debate social y política, algunos hijos de desaparecidos comenzaron a filmar sus propias versiones de la historia, a distancia de cualquier totalización institucional o política, y con una mirada crítica hacia el legado de sus padres.

En un texto escrito en la fase final de producción de *La sensibilidad*, llamado *Duelo en video*, dice Germán Scelso:

Los primeros que pusieron en la escena pública la idea de hijo de desaparecido fueron los que en la primera mitad de los años 90, en un campamento cordobés, se organizaron y crearon lo que sería hasta el día de hoy H.I.J.O.S. La evidente mimesis con la estética y el discurso de los padres, sellaba el abismo que los separaba y creaba una fuerza identitaria poderosa que renovó energías en las organizaciones de derechos humanos. Recién cumplidos los veinte años, los hijos de desaparecidos organizados, encontraron en el reclamo social el lugar que la opinión pública y la oficialidad de la historia les había vedado. A medida que fueron teniendo presencia en la escena política, se convertían en un icono, y todos aquellos que no respondían a las características específicas de este icono, no participaban del proceso de unión generacional que lograban los H.I.J.O.S. Gracias a esta tensión entre unos y otros, gracias a la exuberancia de identidad que unos consiguieron, pudo nacer en el resto la necesidad de expresarse de otra manera².

En efecto, hay una tensión al interior de la generación de los hijos que es el resultado del modo diferencial en el que se tramita la tensión con la generación de los padres. En este sentido, el “giro subjetivo” remite a una problemática sobre el acople entre lo personal y lo histórico, en la que las experiencias de estos hijos –que viven historias sin grandes horizontes abiertos por las grandes palabras que articulaban los grandes relatos revolucionarios– se ven abrumadas por el legado de una juventud eternizada por su propia interrupción, que habitó esa Historia que indeteniblemente marchaba con el horizonte abierto de “la

² Scelso, G., “Duelo en video”, *Blogs&docs. Revista online dedicada a la no ficción*, 2011, disponible en <http://www.blogsanddocs.com/?p=662>, última visita el 25/11/2015.

revolución a la vuelta de la esquina”. Un legado que no pueden –o no quieren– heredar más que con cierto recelo.

No es sólo el cuerpo desaparecido el que crea un abismo entre generación y generación, entre padres e hijos, sino también el movimiento revolucionario desaparecido, la pretendida revolución.

Precisamente aquello que fue lo que los padres antepusieron frente a sus hijos en medio del peligro de la guerra, es lo que no puede reintegrarse en el presente y abre un vacío, un sinsentido peor que la ausencia del cuerpo. Este sinsentido deja una herida abierta y la búsqueda de un duelo se vuelve algo interminable³.

Ocurre así con casi todos los últimos documentales de los *hijos*: hay una tensión entre la voz de una individualidad que legítimamente pretende aparecer como tal, al tiempo que, desde los espacios para la memoria, los organismos de derechos humanos que los sostienen y las políticas oficiales que colaboran con esta tarea, se intenta inscribir estas experiencias individuales en el marco de una reflexión social sobre la tragedia colectiva.

Scelso piensa que “las otras películas, las que informan”, ya están hechas (incluso por hijos de desaparecidos). Por eso piensa que puede montarse sobre esa necesaria complementariedad para hacer algo distinto. No porque piense que esto distinto tenga mayor valor, sino porque piensa que, gracias a lo que ya se hizo y a lo que ya se estableció, se puede empezar a buscar otra cosa.

Así y todo, la revolución fracasada, sus pasiones y su pensamiento de acción, no han sido analizados en profundidad por ningún video dirigido por hijos de desaparecidos; y tal vez, sea precisamente allí donde un duelo es posible.⁴

¿Quién hará este video que reclama Scelso? ¿Será un solo video o será una constelación de miradas? ¿Es que acaso no están ya produciendo esta constelación las miradas de Roqué, Carri, Prividera y el propio Scelso? ¿Quiso hacer este video Scelso con *La sensibilidad*, o quiso sumar su mirada a esta constelación? No tendremos por mucho tiempo, quizá, las respuestas para las primeras preguntas. Pero sí tenemos algunas ideas sobre lo que Scelso hizo y quiso hacer, y sobre su posible lugar en esta posible constelación.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

Crítica de la sensibilidad impura

Para los antiguos poetas trágicos, la sensibilidad es una forma de respuesta ética ante situaciones que no ofrecen salidas no dolorosas. El coro de *Agamenón* no le reprocha al terrible rey micénico el haber elegido sacrificar a su hija para poder zarpar a destruir Troya, sino el no sentir en ese momento trágico la pasión adecuada. Para los poetas malditos del siglo diecinueve, la sensibilidad es la desesperación o la constatación decadente de lo que desnuda la verdadera miseria humana: ante lo insoportable, la cabeza entiende pero el corazón no explota, lo más insoportable es que nada es insoportable.

¿Qué siente usted cuando ve, recuerda, escucha o lee esto o aquello? ¿Verdaderamente lo siente o está actuando? Dando cuerpo a estas preguntas, un *enfant terrible* puede hacer estragos en cualquier cenáculo, desenmascarando embaucadores, practicando una desfachatada puesta en jaque del esnobismo como actitud medrosa y filistea ante la cultura –o, mejor, ante ciertos asuntos graves que, en ocasiones, pasan a formar parte de la cultura.

En *La sensibilidad*, Germán Scelso no ingresa en una tertulia cultural para desenmascarar embaucadores, sino que ingresa en el delicado terreno de la memoria de la última dictadura militar argentina para proponer una investigación autobiográfica sobre los límites, alcances y condiciones de posibilidad de la sensibilidad como respuesta ética ante la tragedia: una crítica de la sensibilidad impura.

Las dos abuelas del documentalista, María Luisa Pando y Laura Espíndola, son las protagonistas de este recorrido. La primera, una representante de la aristocracia cordobesa, es la madre de Jorge Scelso, militante del PRT-ERP detenido en septiembre de 1976 y asesinado en un centro clandestino perteneciente al Primer Cuerpo del Ejército, en Buenos Aires. La segunda, una representante de la clase trabajadora promovida a clase media por el primer peronismo, es la madre de Sara Pesci, compañera de Scelso y madre de sus dos hijos, que fue también detenida en septiembre de 1976 y estuvo desaparecida durante seis meses hasta que recobró su libertad.

La película está filmada casi en su totalidad en color, pero el encuentro entre las dos abuelas está filmado en blanco y negro. Las dos están mirando fotos viejas, de una y otra familia, y su encuentro es como una foto vieja imposible que parece obedecer más a la lógica de los sueños que a la de la vigilia. El director despliega aquí sus mejores virtudes de retratista, tanto en las imágenes “más naturales” como en los momentos en que les pide a sus dos protagonistas “que actúen un poco”: cuando María Luisa Pando lee su diario sin reconocer la forma de su propia memoria, cuando Laura Espíndola llora porque, dice, siempre llora.

También son notables las tomas realizadas en Salta durante la procesión de la Virgen y el Señor de los Milagros, a la que cada año asiste la abuela Laura para agradecer que su hija Sara sobreviviera milagrosamente a la maquinaria desaparecedora. Aquí la cámara se detiene particularmente en los rostros aindiados y en los juegos inocentes de los jóvenes, casi niños, que integran las fuerzas de seguridad salteña: esos hijos del pueblo pobre, por los que luchaban los revolucionarios de los setenta, y a los que la perversidad del sistema finalmente triunfante ha arrastrado a colocar su opción vital en el monopolio de la fuerza física, que siempre tiene como destinatario “privilegiado” al resto de esos mismos hijos del pueblo pobre.

En esto último, la película recoge una herencia que se remonta hasta los tiempos del grupo Cine Liberación, pero su enfoque predominante abreva en la tónica desencantada de fines de los noventa, y su perspectiva es postmoderna: el personaje no es el pueblo, ni la clase, ni ningún sujeto privilegiado y monolítico de una historia claramente discernible y maleable a voluntad. Los personajes son singularidades irreductibles, vidas dañadas que no articulan ninguna interpretación prefabricada, fácilmente comunicable o siquiera coherente sobre su sufrimiento. De todos modos, esta singularidad irreductible es la que la misma condición postmoderna promueve a memoria ejemplar, al favorecer el traspaso de una experiencia única y privada hacia la esfera pública. Y aquí hay un problema.

El problema tiene que ver con el carácter ejemplar que adquieren las individualidades en el marco del “giro subjetivo” de la época. No todas, es cierto. Pero estos personajes que retrata Scelso pueden adquirirlo. ¿Por qué? Porque son diferentes de la representación común que se tiene de las madres de los desaparecidos, las Madres. De hecho, podrían verse casi como la contracara de ese grupo de mujeres que la actual sensibilidad política reconoce como íconos y como ejemplo de lucha. La abuela Laura no puede explicarle a la cámara lo que es el ERP, la abuela María Luisa juega con un pañuelo blanco del mismo modo con el que juega con un revólver. Es cierto, son decisiones del director, y el director puede decirnos que no tiene ninguna intención de promover a un lugar ejemplar a estas personas dañadas y cercanas. Pero el director no podrá desconocer que, así como hay un sentido común hegemónico, que pondera como verdadero, bueno y bello lo que mayoritariamente se hace, se dice y se piensa, también hay una especie de sentido común de lo raro, que pondera como más verdadero lo más disruptivo, así como la martirología ponderaba la verdad de la creencia en proporción a la intensidad con la que era sostenida o a los sacrificios que se estaba en disposición de tributarle. Desde este sentido común de lo raro se podría pensar que estas madres que presenta Scelso, justamente por no articular con coherencia un discurso político reconocible, son más reales y casi como la verdad detrás de los discursos ya estereotipados de un ícono más de nuestra cultura.

Y esto es un problema.

A través de estas dos “madres raras” (o raramente “comunes”), la película trabaja sobre el carácter impuro de la sensibilidad desde dos perspectivas muy marcadas: una perspectiva histórica-sociológica y una perspectiva ética-cinematográfica.

La primera perspectiva nos dice que la sensibilidad de los actores de la historia (en el doble sentido de la palabra “historia”, como el conglomerado de eventos más o menos pensables, más o menos esquivos, y como aquellas significaciones con las que intentamos articular nuestras interpretaciones de lo sucedido) no es una disposición natural homogénea, sino una configuración diferencial que tiene que ver con trayectorias diversas y que hace posibles experiencias diversas. En la película de Scelso, la pertenencia de clase y los trabajos forzados que conlleva cada novela familiar son huellas que luego despliegan rituales distintos: una música, una forma de cocinar, un modo de erguirse o encorvarse, la complexión del rostro, el modo de hablar y de mirar, de llorar y de hacerse el distraído de uno mismo, de tocar –que es uno de los sentidos básicos de la sensibilidad– o rehuir el contacto.

La segunda perspectiva nos dice que la sensibilidad de los espectadores de la historia (de la historia como narración) es convocada a experimentar tal o cual pasión políticamente viable según el momento socio-histórico, mediante ciertas complejas retóricas de la imagen que –se sospecha– en ocasiones pueden aparecer veladas por el carácter ilusionista del dispositivo cinematográfico. La película opera un distanciamiento brechtiano sobre el montaje de la sensibilidad en el género documental para mostrar que la sensibilidad también es artificio y que el documental también es ficción.

Estas dos perspectivas (la histórico-sociológica y la ético-cinematográfica) juegan importantes –aunque diversas– funciones en dos de los tres antecedentes fílmicos reconocidos por el propio Scelso: *Los rubios* y *M*. En estos dos films, la perspectiva histórico-sociológica es una perspectiva que funciona como constatación de fracasos históricos: en *Los rubios*, como constatación un tanto cínica del fracaso de la idea de vanguardia iluminada, en el marco de un hastío y una renegación actuada respecto de esa “exuberancia de identidad” de la que habla Scelso; en *M*, como constatación incómoda del fracaso del anhelo de unidad obrero-estudiantil, en el marco de un reproche y un reclamo sostenido de lucidez contrafáctica (“cómo no vieron, cómo no se dieron cuenta”) ante el fracaso mayor del proyecto revolucionario del peronismo de izquierda.

En *Los rubios*, el foco principal de la atención documental está puesto sobre los testimonios de los antiguos vecinos del barrio popular del conurbano bonaerense donde vivió el matrimonio Carri –con sus tres hijas– hasta su secuestro y posterior desaparición. En estos testimonios, el extrañamiento de

clase es la cifra que da nombre a la película y que delinea una de sus hipótesis centrales: el abismo cultural que en el presente se abre entre esa sencilla gente de barrio y los sofisticados jóvenes del equipo de filmación que acompañan a Albertina Carri, es el mismo abismo cultural que en los años setenta se abría entre esa misma sencilla gente y los sofisticados intelectuales revolucionarios como Roberto Carri y Ana María Caruso, los “rubios”. Un abismo cultural que configuraba un abismo político, que “los rubios” no supieron o no quisieron ver.

En *M*, en el primero de sus dos epílogos, se registra un reencuentro entre viejos “compañeros”: un matrimonio de profesionales universitarios, que trabajaba en el INTA de Castelar con la bióloga Marta Sierra (la madre desaparecida de Prividera), visita luego de muchos años la casa de un antiguo compañero de militancia que pertenecía al sector “no cualificado” de los trabajadores del instituto. Sabemos que compartieron la militancia porque, en una escena previa, la mujer del matrimonio le cuenta a Prividera que, por aquellos años, los técnicos del INTA se habían sindicalizado en el mismo gremio que agrupaba a los trabajadores sin estudios superiores (“era la unidad entre obreros y estudiantes”, dice la mujer sonriendo). Sabemos que pasaron muchos años sin verse, por una sola y amarga indicación: la dueña de casa, cuando los recibe, pronuncia con cariño una frase dura, “ustedes se habían olvidado un poco de nosotros”. Un reproche emblemático en una sociedad como la nuestra, que aspiró a crear lazos de solidaridad y alianzas profundas entre sectores sociales. Ahora el viejo anhelo sesentista de la unidad obrero-estudiantil encuentra un punto de ofuscación en el enrarecido clima que envuelve la reunión: los viejos compañeros se desconocen cuando discuten sobre la actual coyuntura política, y el reencuentro es a la vez un desencuentro de clase y un testimonio elocuente de cómo la dictadura argentina logró en gran medida su objetivo de deshacer el tejido social.

Respecto de la segunda perspectiva, la perspectiva ético-cinematográfica, hay elementos de consideración en ambos antecedentes. En *M*, Nicolás Prividera se pone el sobretodo de Peter Lorre y se disfraza de detective psicópata hijo de desaparecidos; pone en escena la discusión (o el monólogo) con su hermano acerca de la mayor o menor consideración que les debe a los antiguos compañeros de su madre que no quieren hablar, acerca de los mayores o menores derechos que tienen para dejar de hacerlo; su metodología y su ética recuerdan al implacable Claude Lanzmann de *Shoah*.

En *Los rubios*, Albertina Carri se desdobra en torno a su propia condición de protagonista de la historia. Es una actriz la que interpreta a Albertina Carri, y la película nos muestra cómo la directora da indicaciones a la actriz que la representa para mostrar los límites de esa representación, que son los límites de la figura del hijo de desaparecido como posible ícono de nuestro cine

documental, y son los límites del propio valor político de su testimonio. Carri también muestra el artificio de la sensibilidad, sobre todo cuando se hace filmar mientras filma, a su vez, a Analía Couceyro recitando sus tres deseos de cada cumpleaños: “que vuelva papá, que vuelva mamá, que vuelvan papá y mamá”. El gesto de aprobación de la directora interpretada, asintiendo al tono justo, al matiz conseguido, podría llevar a pensar en una inutilización del efecto sensible, aunque ocurre más bien lo contrario; lo pretendidamente espontáneo, se sabe, no es más real que la autoficción presentada.

Pero este desdoblamiento no deja de ser una sofisticación cultural que funciona dentro del contraste de clase remarcado por la película. Esta sofisticación cultural es patrimonio de “los rubios”. En *La sensibilidad*, en cambio, el contraste de clase se produce –y se muestra– en el seno de la propia familia, y el desdoblamiento teatral es solicitado a la persona supuestamente indebida, que pertenece a una clase social a la que no se le reconocen de antemano las aptitudes “naturales”, la *sensibilidad*, para efectuar tales sofisticados e irónicos gestos culturales. El desdoblamiento es solicitado a la abuela Laura, tanto en esta película como en el corto previo que lleva su nombre: *Un pensamiento de Laura* (2009).

La sensibilidad recientemente conformada en ciertos grupos sociales para aproximarse a los testimonios sobre la última dictadura militar, podría invertir el reclamo que se le hace a Antígona y decir que este joven director cordobés tiene un frío corazón para ardientes asuntos. Pero es sobre esa misma sensibilidad que trabaja Scelso, no sólo en esta película sino en toda su obra. Porque no se trata de la sensibilidad de la abuela Laura o la abuela María Luisa, sino de la sensibilidad del espectador; de un espectador al que se intenta conmover respecto del sentido común de lo políticamente correcto, de la complicidad con lo estéticamente presentable del dolor, de la descarga fácil en la representación de todo lo problemático o absurdo de la existencia.

Si hay un problema con el carácter ilusionista del dispositivo cinematográfico –con la posibilidad de brindar mecánicamente una obsequiosa y servil aquiescencia a todo lo que se ve o se oye en el plano–, ese problema es aún mayor en el cine documental, porque éste supuestamente trabaja con lo real. Y se supone que lo real (la llamada realidad extradiegética) es en última instancia incontrolable (el llanto de una persona, por ejemplo, sería algo real incontrolable). Por eso se muestra el artificio de la sensibilidad, por eso se muestra la ficción del documental. Pero el hecho de ser artificio no hace a la sensibilidad menos real, así como el hecho de ser ficción no hace al documental menos verdadero. La ironía y el humor son tal vez los modos posibles de salvar alguna verdad del pasado, salvando al pasado precisamente de su solemnidad. El distanciamiento, que choca y que parece inhumano, y la erosión de la solemnidad, vista como una linealidad sobreactuada en un marco de rupturas y

malentendidos, son tal vez el modo de evitar que en la representación la tragedia se repita como farsa.

La breve risa de Scelso, sobre el final de la película, no es una burla del pasado, sino un reclamo de complicidad para este distanciamiento. Es un momento de feroz ternura, un momento de violencia pero también de reconocimiento.

El reclamo parece ser correspondido. En ese parecer, en esa indiscernible posibilidad que la propia distancia ha creado, el director tal vez pueda cifrar una nada desdeñable felicidad.

¿Un humanismo político? Sobre *La sensibilidad*, de Germán Scelso

Carlos Balzi

¿Qué soy, entonces? Una cosa que piensa. Y, ¿qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente.

René Descartes, *Meditaciones Metafísicas*

Si lo sensible es lo que recibimos por los sentidos, la sensibilidad sería la forma particular en que cada uno de nosotros elabora el material que ellos nos brindan: lo sensible tamizado por lo que nos individualiza. Pero también nombramos con esa palabra a aquello que nos hace capaces de tener sentimientos. Y, aún, a la capacidad que tienen las películas en su materialidad de reaccionar frente a una energía luminosa¹. Estos esbozos de definición, si pretendieran exhaustividad, deberían ser desarrollados en tantas direcciones que su sola enumeración sería agotadora. Es mi humilde intención, a propósito de la bella película de Germán Scelso, dar unos pocos pasos por los caminos enigmáticos que inaugura.

Esos pasos seguirán el siguiente itinerario. Tras una breve reconstrucción de una historia posible de nuestro devenir como seres sensibles, proponemos dejar que sea la propia película quien nos conduzca desde lo que aparece como su tesis de superficie –la determinación clasista de la sensibilidad- hacia una matización, sutil y enérgica al mismo tiempo, en un viaje hacia lo que nos gustaría llamar, conscientes de lo controvertible de la etiqueta, el “humanismo” de la película.

¹ Tomo esta última acepción de la breve pero iluminadora reseña de la película de Gamberini: Gamberini, M., “Mujeres. «La sensibilidad», Germán Scelso, Argentina, 2011”, *Con los ojos abiertos. Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine* [blog], 07/25/2013, disponible en <http://ojosabiertos.otroscines.com/las-peliculas-secretas-17/>, última visita el 4/12/2015.

Cómo devinimos sensibles

¿Esto lo escribí yo?²

María Luisa Pando de Sabattini

En esa época era todo tan diferente a
ahora.

Laura Espíndola de Pesci

Quiero descartar de entrada, con algo de pena, recorridos queridos y posibles. Descartar, por ejemplo, los desafíos escépticos a la veracidad de la información que nos proveen nuestros cinco canónicos sentidos. Aunque estaría encantado de explorar el vínculo que intuyo existente entre el siempre renovado triunfo de las paradojas escépticas y la gestación de la no menos paradójica versión de la verdad sobre la que pretendo hablar, ceder a tal tentación me llevaría a incurrir en una injusticia inexcusable con lo único que ahora importa, la razón que me convoca, es decir, la película. Permítanme, con todo, que me desahogue un momento. Las paradojas a las que me referí fueron avanzadas hace más de dos mil años por un oscuro filósofo del período helenístico, Pirrón de Elis, codificadas poco después por otros opacos personajes como Sexto Empírico y Agrippa, y actualizadas en distintas épocas y con objetivos diferentes por Michel de Montaigne, David Hume y Ludwig Wittgenstein: uno de sus motivos más recurrentes es la demostración de la imposibilidad de estar ciertos respecto a nuestras percepciones. Ya sea porque estemos enfermos, afectados por pasiones, prejuicios o ideologías, sus argumentos apuntan a desatar el nudo que ataría el contenido de nuestras percepciones con la elaboración de una verdad apodíctica. Y si esa verdad se construye sobre cimientos de tal porosidad, ella misma resultará, entonces, mortalmente debilitada. Este ataque fue repelido muchas veces, pero sin fortuna, a juzgar por su persistente retorno. En algún momento, ignoro cuándo exactamente, alguien imaginó una respuesta al enigma en cuestión que, concediendo la victoria al escéptico en tanto sus paradojas removían para siempre la certidumbre teórica última, descubriría una *terra nova* sobre la cual fundar otra especie de verdad, más humilde, pero también más humana: podemos todavía alcanzar la certeza en aquellas pequeñas verdades que no dependen de los sentidos. En aquello, en suma, que somos capaces de hacer con nuestras manos y nuestra inteligencia,

² Todas las citas de María Luisa Pando y de Laura Espíndola están tomadas de la propia película.

sin seguir un modelo externo y por tanto sensible: en lo puramente artificial, digamos³.

Pero esta respuesta abrió una brecha por la cual se descubrirá algo que no estaba previsto en absoluto. Y es que pronto se advirtió que ella había reducido lo verdadero a una capacidad específica de nuestra constitución, la que nos posibilita producir entes que no existirían en la nuda naturaleza, desconociendo otros muchos rasgos de la condición humana, entre ellos uno que será señalado inmediatamente y que me interesa rescatar: más allá de la potencia productiva de la que fuimos dotados, no nos reconocemos menos en la manera en que nuestros sentimientos juzgan a cada momento nuestra posición y nos mueven a actuar sobre ella.

Ahora bien, haber recordado que somos seres sensibles además de productivos estaba muy bien, pero ¿no implicaba volver a destacar justo aquello de lo que habíamos querido escapar? Porque no es difícil adivinar que el parentesco entre sentido y sentimiento era, como poco, estrecho; así que si los sentidos habían sido impugnados con éxito como fuente de verdad, ¿de qué modo podían los sentimientos defender su pretensión epistémica? La estrategia, sin duda débil, consistió en señalar la concurrencia espontánea de las evaluaciones sentimentales de los seres humanos: aun cuando, cada uno en su tiempo, su lugar y a su manera, todos aprobábamos y rechazábamos más o menos las mismas cosas, los mismos caracteres, las mismas acciones. Nunca se explicó muy bien por qué esto sucedía, pero no importaba, en tanto el catálogo de las cosas, caracteres y acciones aprobados y rechazados fuera convincente.

Lo fuera o no, la vindicación del sentimiento prodigó unos herederos ambiguos en los románticos, quienes, como suele suceder con las herencias, traicionarían los términos del contrato radicalizando el protagonismo del sentimiento, identificado ahora –contra la homogeneizadora razón de sus predecesores ilustrados- con la esencia de la personalidad individual: serían los sentimientos lo que nos distinguen del rebaño y, por tanto, su expresión sería lo más urgente para quienes valoraban su individualidad. Pero si la filosofía se había instituido como la patria del concepto, esto es, de la razón y lo –¡el horror!- común, era preciso encontrar otra forma de expresar la distinción. La de las artes fue, por supuesto, la elegida. Y entre ellas, andando el tiempo, la del cine.

³ Esta historia ha sido narrada magistralmente por Popkin, R., *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983. El autor continuó revisando y enriqueciendo el estudio hasta el final de su vida, al punto de que la tercera edición se tituló *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford *et al.*, Oxford University Press, 2003.

Individuos y clases

¿Y cuál es la diferencia entre tú y yo?

Albert Pla, *La diferencia*

Ya abusé demasiado de mi pedido de paciencia para con un desahogo teórico. Aunque quizás no haya sido del todo improductivo. Porque los dos caminos, entre los muchos que se abrían, que pretendía empezar a recorrer, no distaban tanto de la historia que –brutalmente– resumí. Pues lo que la película me llevó a cuestionarme era la manera específica en que nos afecta la información transmitida por cada uno de los sentidos, así como el significado de esa “individualidad” que la vuelve “sensibilidad”.

Como tanteo en la oscuridad, les pido que me permitan empezar por la segunda. Si se precisa una justificación, es la propia película la única que puedo dar: porque en un plano, si se quiere y con todas las prevenciones del caso, “superficial”, ella apunta a develar de qué modo dos individualidades enfrentan una demanda especular, la de responder –no sólo verbal, sino también físicamente– a situaciones que se pretenden idénticas, o que, en todo caso, el autor selecciona con ecuanimidad. Y en esa indagación de los efectos que situaciones similares producen en individualidades únicas es, al menos para mí, donde se puede empezar a percibir la riqueza filosófica de la obra. Porque la individualidad de las dos maravillosas madres-abuelas que hegemonizan el tiempo de la película, la unidad de sus experiencias existenciales es construida por las imágenes y las palabras atendiendo, en la superficie, a un principio que las define y las trasciende, es decir, del cual no son responsables: a partir de su adscripción a clases sociales casi perfectamente opuestas. La individuación de la sensibilidad, tal parece la tesis de la obra, es función del azar del nacimiento en una u otra clase.

¿Es esto exacto? Es decir, ¿tal adscripción agota la explicación de las acciones que de una y otra vemos en la pantalla? Estoy convencido de que no lo hace. Explicar las razones de esta convicción me lleva a comentar dos de los logros extraordinarios que encuentro en la película, ambos relacionados, en cierta manera, con ese rasgo de la historia de la filosofía que resumí con poca sutileza al comienzo.

La adscripción de clase no agota lo que vemos porque la clase social, con todas sus dificultades teóricas y todas sus virtudes, no ha pretendido nunca –al menos en las obras de Karl Marx y de sus más valiosos herederos– ajustarse a la anatomía –Foucault *dixit*– de los actos individuales, los cuales fueron siempre considerados con justicia en su indeterminación esencial. Las dos madres-abuelas que sufrieron la horrible experiencia de la que parte la película, no son

(en el vocabulario del supuesto enemigo de Marx, el gran Max Weber) “tipos ideales” de reacción clasista, sino que son individuos, en cuyos actos -¿qué duda cabe?- el azar de haber nacido pobres o ricos es un factor muy importante, pero en ningún caso determinante. A lo largo de la película se puede intuir, más que percibir directamente, que otros individuos adscritos a cada una de las clases no tuvieron las mismas reacciones: de hecho, el padre del director se proletariza – en la bella escena de la foto con la campera- y la madre ingresa muy segura en el mundo de la “sociedad” (cuando María Luisa cuenta su presentación a la familia). Hay ahí una primera refutación de una hipotética tesis que afirmara que la adscripción de clase explica sin dejar desinencia las reacciones de los personajes: la militancia como punto de intersección de las clases.

Pero hay otras, que surgen de la misma entraña de la historia cuyas reacciones en las dos mujeres la película de Scelso indaga. Aún si la diferencia de clase bastara, quedaría un resto inexpugnable que impugnaría su aplicación a esta historia: ese resto –siento vergüenza de usar este término- es la desaparición definitiva de uno de los hijos y la reaparición de la otra. Esta circunstancia –más vergüenza- da lugar a algunos de los momentos más emocionantes de la película, cuando ellas cuentan cómo vivieron el distinto final. Y esto me lleva a una última, mucho más discutible, impugnación de la exhaustividad de la explicación clasista, donde puede verse lo que quisiera llamar, más o menos consciente de cuánto ha sido desacreditada esta palabra, el “humanismo” de *La sensibilidad*.

Humanismo

¡Soy un ser humano!

David Lynch, *El hombre elefante*

Si hay acontecimientos vitales donde la individualidad debería manifestarse en todo su esplendor, esos no podrían ser otros que los que definen, en cierto modo, nuestra condición en la tierra. Podemos vestirnos, comer, elegir leer la literatura y escuchar la música que prefiramos, en fin, actuar cotidianamente de modos muy diferentes. Pero tal vez no sea eso lo que define en profundidad nuestro modo de ser. Quizás sirva como indicio considerar que muchas veces somos diferentes en esos aspectos de aquellos seres humanos a los que nos une una afinidad que gustamos llamar “electiva”. Si todos esos rasgos nos diferencian, ¿cómo explicar la fortaleza de los vínculos que nos unen con esos individuos? Creo que la respuesta no podría prescindir del hecho de que esas diferencias son, si se quiere y otra vez con los problemas de los que ya hablé, “superficiales”, y que por debajo fluye un río de coincidencias innegociables en

lo que no se me ocurre más que llamar “lo importante”. No sé bien qué cuestiones están allí cobijadas, aunque intuyo algunas: la actitud respecto a la muerte propia y de los seres más queridos, la fidelidad a lo que define el vínculo, la alegría intensa del descubrimiento conjunto y la no menos feliz discusión de las diferencias inesenciales. *La sensibilidad*, entiendo, no quiere presentarse como una tesis sociológica sobre la influencia de la pertenencia de clase en la conducta de los individuos. Su “humanismo”, si se me acepta el término, estriba en situar esa innegable influencia sobre el fondo de lo que nos iguala como seres humanos enfrentados, más o menos, a los mismos enigmas. Y esto me lleva a la última cuestión sobre la que quería hablar, antes de terminar de abrumar vuestra paciencia “humana”.

Siempre siento pudor al escribir sobre cine, porque no recibí el don de concebir ideas visuales que se mueven. Lo que escribo es la traducción a mi propio acervo de profesor de filosofía de algunas de los efectos que la película me provocó. Son palabras, ni más, ni menos. Pero una película como *La sensibilidad*, que incluye palabras, no consta sólo de palabras, sino de imágenes, sonido, música, movimiento y, en ella en particular, de dos personas maravillosas que, con su presencia física y verbal, no testimonian tanto –me gustaría decir, en absoluto- el modo en que su clase las determina, sino sobre todo una verdad extraña, que entendemos irreductible y que, con todo y al menos a mí, emociona. Esa emoción, si es que ustedes la experimentaron también, prueba que en *La sensibilidad* habita esa verdad paradójica que, por particular e intransmisible, se inscribe en un registro que sería impensable fuera del campo delimitado por la representación de las imágenes en el tiempo que es el del cine. Y es ésta una verdad que traiciono en el mismo momento de expresarla. Quiere ser, espero que esté claro, una traición amorosa.

“Todas tenemos una novela” dice al comienzo la abuela María Luisa Pando, a quien en principio deberíamos adjudicar el privilegio de clase. Que sepamos que su vida fue menos feliz que la de su supuesto reflejo social importa menos, entiendo, que el hecho de que haya sido ella quien dijera esa frase, que dice algo que desde que recuerdo sostuve y cuya inclusión al inicio de la película no puede ser casual. En ella se resume ese “humanismo” –con perdón- que se desprende de ella. El relato de toda vida es apasionante, si se acierta –como es el caso de esta película- a seleccionar del infinito conjunto que nos constituye aquellos episodios en los que podemos reconocernos, en los que una fibra humana compartida resulta conmovida.

La luz, la película y la piel

¿Viste como en las novelas?

María Luisa Pando de Sabattini

De las tres acepciones del término “sensibilidad” que se refirieron al comienzo, nada se dijo hasta aquí sobre la última, la que refiere a la materialidad de la película. Y poco podré decir, en tanto, como seguramente es evidente por lo hasta aquí escrito, ni soy ni pretendo ser especialista en este específico aspecto del lenguaje cinematográfico. Algo, con todo, considero posible barruntar.

Lo primero que destaca es la aspereza, la rugosidad de la imagen, que se aleja de cualquier pretensión preciosista para acercarse con dureza a objetos y personas. Esto vale tanto para las imágenes en color, que ocupan gran parte del metraje, incluidos los divertidos –y ruidosos- planos fijos sobre la pantalla de un televisor por donde desfilan escenas de una banalidad demoledora junto a fragmentos del juicio a los dictadores (entre las que destaca la tragicómica dificultad de Videla con un micrófono), como el paso al blanco y negro para las entrevistas más íntimas del encuentro entre las abuelas. Hay, claro, diferencias notables entre una y otra estrategia visual, que, sin embargo, tienden a cancelarse si se las observa desde un punto de vista particular.

Porque, en un primer momento, el paso al blanco y negro parece amenazar con provocar un efecto de distanciamiento: dado que nuestra percepción natural se da en una infinita policromía, la deliberada reducción de tal riqueza implicada en esta modificación formal promete introducir, entre el objeto representado y nosotros, un velo, una obstrucción que dificultaría nuestra identificación, y por la tanto nuestra empatía, con sus relatos. Ya hemos sugerido, en lo que precede, que tal promesa o amenaza afortunadamente no se cumple, e incluso es entonces cuando el vínculo entre el director y sus entrevistadas se vuelve más íntimo, y el nuestro junto con el suyo. No es difícil conjeturar que la razón de este acercamiento a los sentimientos de las protagonistas en las tomas en blanco y negro responde a un acortamiento paralelo o, mejor, precedente de la distancia de la cámara con ellas, acompañado de un despojamiento de cuanto pudiera ser superfluo en la puesta en escena: concentrándose en ellas, en sus gestos, sus miradas y sus palabras, la película evita que nuestra atención intelectual y sentimental se disperse y, de ese modo, se incremente por concentración. Si así se explicara la diferencia en los efectos que nos producen una y otra forma de representación, menos sencilla resulta la tarea de dar cuenta de la continuidad que se verifica entre ellas. Una de las dimensiones que lucen promisorias para explicarla nos devuelve al título de la película.

Si, como apuntamos al inicio, por “sensibilidad” se entiende técnicamente la capacidad del soporte material de la película de ser afectada por la luz, quizás se nos permita imaginar una analogía entre la película y la piel. Según ella, ambas, piel y película, serían los órganos externos que reciben la impresión de la luz, absorben su impronta y configuran una serie de huellas que se convierten en inscripciones que, decodificadas por nuestra vista, permiten leer una historia. Si la analogía tuviera algún sentido, entonces nos arriesgaríamos a sugerir que al menos parte de la explicación del efecto de continuidad entre las escenas en color y aquellas en blanco y negro está dada por la recurrencia en la representación de la piel de las protagonistas. La cámara se detiene recurrentemente a registrar, tanto en color como en blanco y negro, detalles de esas pieles, sin evitar, sino, por el contrario, prodigando con alguna morosidad la presentación de las marcas que el tiempo ha dejado en ellas. Arrugas, manchas, pecas, flacideces y callosidades desfilan frente a nuestra mirada, provocando emociones cuya razón precisa ser elucidada.

¿Por qué nos emocionan esas pieles trajinadas por el tiempo? Creo posible conjeturar que lo hacen porque, al verlas, accedemos a leer, oblicuamente tal vez, una historia de sufrimientos y alegrías que es común a la de quien haya comenzado a envejecer. Cada quien tiene la piel que merece, o al menos la que la suma de sus experiencias le deparó. Y, en tiempos de cirugías estéticas y de obsesiones cosméticas que apuntan a deshacer lo hecho, en operaciones que revelan una desesperada e imposible voluntad de evitar al tiempo, la película nos enfrenta a dos superficies que ofrecen sin velos las líneas de unas historias cercanas a su resolución y cuyos hitos nos propone descifrar. Y esas historias, con sus lógicas e inevitables diferencias, se parecen tanto entre sí como con las nuestras: no son sino la manifestación más directa de nuestro común destino mortal las que ahí vemos. Y, así, arrugas, manchas, pecas, callos y flacideces nos remiten, también ellas, a nuestra humanidad común y se suman a ese “humanismo” que entrevemos en la película.

De esta manera, el potencial efecto de extrañamiento contenido en la decisión formal del paso del color al blanco y negro para las escenas más intimistas no sólo no se produce, sino que sucede su exacto contrario. Porque la austeridad voluntariamente decidida para la parte final de la película, el despojamiento en la puesta en escena y la ascética reducción de la policromía, nos dejan a solas con dos historias que se complementan a la perfección: las que cuentan las palabras de las protagonistas y las que registran las huellas del tiempo en sus pieles. Unas y otras nos cuentan historias individuales, es verdad, pero la emoción que nos provocan, entiendo, se cifra en lo que tienen de universalidad, si cabe un término tan pomposo para describir algo cuya comprensión es inmediata para cualquiera. Y así como el director escogió

montar las imágenes de las entrevistas y de las escenas cotidianas registradas por su cámara⁴ en forma especular, también frente al recurrente registro del tiempo en las pieles, del resultado de su “sensibilidad” a la luz de los días, la película inventa otro espejo, en el cual somos nosotros, los espectadores, donde vemos reflejado nuestro propio devenir en el tiempo, nuestra común caducidad: nuestra “humanidad”, en suma. Esa, entiendo, es otra de las razones de la emoción que provoca su visión.

Femineidad

Hay cosas de mi vida que yo no las voy
a contar.

María Luisa Pando de Sabattini

Escribí estas notas hace más de un año⁵. Agregó ahora un matiz que no advertí entonces y que en cierta manera podría relativizar la definición del film como “humanista”, aunque no por recuperar la dimensión plenamente política que aquella adscripción parecía cuestionar: se trata de la profunda femineidad de los personajes, que se desprende de la serie de historias que cuentan de sus vínculos con diferentes figuras masculinas que marcaron sus vidas: padres, maridos, hijos, nietos. La sensibilidad en cuestión no sólo es clasista, sino también de género. No en vano en nuestro país los hijos, hasta muy poco tiempo atrás, fueron inscriptos burocráticamente sólo con el apellido de nuestros padres. Ni en el caso de Laura Espíndola de Pesci, ni en el de María Luisa Pando de Sabattini, los apellidos permitirían reconocer al director de la película como su familiar. Quizás haya allí en la elección de estas maravillosas mujeres como protagonistas una reivindicación de su lugar innominado.

Frente a esta constatación, nos sentimos tentados a preguntar; ¿existe, acaso, una sensibilidad específicamente femenina? Planteada en estos términos, la

⁴ La mención de la cámara evoca otro de los muchos rasgos formales de la película que no podemos seguir aquí, pues sólo su somera descripción excedería los límites del texto: la decisión de incluir lo que desde otros puntos de vista aparecerían como errores, *bloopers*, de la filmación. Desde la caída de la cámara en la apertura de la película a la aparición intempestiva del hermano del director y sus chistes subidos de tono, provocan una hilaridad que contribuye a acentuar la permanente sensación de complicidad e intimidad entre el entrevistador y las entrevistadas, y su conservación es claramente consistente con la aspereza y rugosidad de la imagen a la que nos referimos al comienzo de esta sección.

⁵ Nota de los editores: recordamos que este texto, como los demás que componen el libro, fue elaborado en 2014 para su publicación a partir de la clase dictada por su autor en el marco de la edición de 2013 del Seminario “Cine, política y derechos humanos” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

pregunta no parece abrir perspectivas promisorias, ya que, desde hace mucho tiempo, universales tales como la “femineidad” –o, por caso, la masculinidad o la homosexualidad- son considerados vacíos, incapaces de producir ningún tipo de cultura con rasgos definidos. No significa eso, con todo, que debamos desatender la adscripción de género de las protagonistas. Pues más allá de la indudable historicidad y aún de la labilidad de la categoría, es indudable que la película tendría otras características si ellas no fueran ellas, sino ellos, quienes nos interpelaran con sus palabras.

Seguro que es superfluo recordarlo, pero han sido ellos –nosotros- quienes protagonizaron de manera casi excluyente las historias que la humanidad se contó hasta hace muy poco tiempo. Y ese “ellos” encubre, otra vez, su naturaleza de universal vacío: porque no fue de todos los hombres en la historia de quienes se habló y se escribió, sino, hegemónicamente, de tipos especiales, poderosos, dominantes, subyugantes. No hace más de dos siglos que emergieron de las profundidades del sojuzgamiento verbal los obreros, los campesinos y los artesanos, y mucho menos tiempo ha pasado desde que las mujeres –menos aún para las mujeres obreras, campesinas y artesanas- también han visto sus historias como dignas de ser narradas. Es este un hecho bien conocido. No está de más, entendemos, enfatizar aquí la adscripción de género de las protagonistas de la película, porque allí descansa otra clave para entender la emoción que es capaz de provocar.

Porque su elección como personajes absolutamente centrales de la historia les da la chance, jugando con las palabras de María Luisa Pando del epígrafe de este apartado, de contar cosas de su vida que nadie, tal vez, les preguntó nunca, contribuyendo así a visibilizar dimensiones de su vida –y, con ellas, de la de todos- que hubieran permanecido de otro modo sumergidas. Conocerlas es, también, conocer más de lo humano. Es, otra vez, un gesto “humanista”.

Ese feliz rescate no es ajeno a la emoción que provoca verlas y escucharlas, aunque también se sume a lo relevado hasta aquí para generar, si es que nuestra lectura tiene sentido, una incomodidad. Indagar en ese sentimiento será nuestro último objetivo en este trabajo.

Últimas palabras: ¿un humanismo apolítico?

Llegados al final de este brevísimo, humilde recorrido por unas pocas de las puertas que el bello film de Germán Scelso abre y por las que invita a pasar, considero conveniente e incluso –si no se tratara de una banalidad tan manifiesta- moralmente excusable, recuperar ahora las enseñanzas centrales que nuestro viaje nos deparó, asumiendo la que posiblemente sea la conclusión más incómoda que de ellas pueda tal vez deducirse.

La esquemática historia de nuestro devenir humano como seres sensibles que propuse en las primeras líneas nos situó en el umbral del análisis específico de la película, en particular de lo que podía entenderse como una “tesis” manifiesta a partir de la estructura especular de la narración: la que dictamina la determinación clasista de las manifestaciones de nuestra sensibilidad. Según una posible –aunque tal vez paródica- versión, tal tesis establecería que hasta en sus gestos más cotidianos y menos trascendentes –las posturas físicas, la música que escuchan y los programas de televisión que miran, las amistades que cultivan o las distancias a las que quizás se resignen-, las personas responderían acaso mecánicamente al poder del azar que las hizo nacer y crecer en una clase social específica. Y ni María Luisa Pando ni Laura Espíndola habrían escapado a ese destino, una y otra sujetas a la feliz o infeliz adscripción de clase que les tocó en suerte.

No se trata de negar la obvia utilidad y validez de una tesis semejante, pero sí, en todo caso, de señalar que una tal reducción sociológica, tan plana, tan sospechosamente sencilla, parecía obviamente incapaz de dar cuenta de la emoción que provocaba escuchar y ver a las maravillosas abuelas que hegemonizan el tiempo de la película. Sentimos y experimentamos, aun cuando al comienzo no sepamos bien por qué, que nos hallamos frente a dos individuos, más que frente a cristalizaciones de dos clases sociales. Si éste último hubiera sido el caso, habría dado lo mismo contar la historia de otras dos personas cualesquiera que el mismo azar hubiera situado objetivamente en lugares idénticos. Pero tal identidad, sospechamos, era altamente improbable: nuestra sensible atención a las palabras y a los cuerpos de María Luisa y de Laura la impugnaba.

Pero, entonces, nos preguntamos si quizás no nos fuera permitido invocar el hace tiempo sospechoso y sospechado adjetivo “humanista” para dar cuenta de esa emoción. Probamos conjeturarlo, con dudas y hasta con algo de culpa teórica y moral, pero también con la convicción creciente a cada nueva revisión de la película de que había un vínculo férreo entre el efecto que provocaba y el hecho de que las palabras de estas mujeres hablaban sobre la vida, la muerte, la familia, el amor, el tiempo, es decir, sobre aquello que nos hace más propiamente humanos. La emoción, así, trascendería cualquier determinación clasista, que desde esta perspectiva no pasaría de ser epidérmica, para afectar con dulzura, con violencia y con tristeza el sistema nervioso central de las emociones humanas, que compartimos contra la evidente pero también limitada potencia del azar. Intentando confirmar el “humanismo” de *La sensibilidad*, fuimos llevados a atravesar el umbral de otras dos de las puertas que nos abría.

Pensamos que, a su manera, tanto la consideración de un rasgo particular de la forma de la película –la alternancia entre las imágenes en color y en blanco y negro- como la advertencia de la femineidad de sus protagonistas, alientan

también a sostener su “humanismo”. De las dos, la primera es la más discutible, en buena medida por nuestra deficiente formación en este campo, pero también por la obvia constatación de que tal decisión no se explica con palabras en la película, por lo cual las razones de la misma deben inducirse de señales al menos equívocas. Estamos convencidos, con todo, de que la amorosa y al mismo tiempo implacable atención dispensada por la cámara de Scelso a los registros que el tiempo dejó en las pieles de estas mujeres, tanto en color como en blanco y negro, invitan a considerar sus historias como “humanas” en el sentido más pleno del término. Por otra parte, la recuperación de las historias de dos miembros de un género históricamente silenciado, subalterno, es otro signo de una voluntad que apunta, siempre consciente de lo asintótico de la empresa, a la completitud de la experiencia humana. Si las suyas son o no sensibilidades específicamente “femeninas” es irrelevante, creemos, para la intención del director: estas mujeres son, antes que nada, seres humanos que cuentan una historia de pasiones en las que no cuesta nada vernos reflejados.

Pero ahora sí hemos llegado al final de este recorrido, que nos llevó a cuestionar una impresión inicial, inducida sin duda por la propia película, de que su objetivo era exponer un caso de determinación de la sensibilidad frente a un hecho horroroso de dos individuos que lo eran sólo en apariencia, siendo en realidad cristalizaciones de sus respectivas clases sociales. Si la serie que conforman los sucesivos asaltos que expusimos a esa engañosa intención superficial tiene sentido –y lo tiene, así, la adjetivación de la película como “humanista”–, no sería honesto esquivar la difícil pregunta que se suscitara: ¿es que una tal lectura humanista no corre el riesgo de despolitizar el discurso de una película que trata sobre la desaparición forzada de personas y que fue incluida en un ciclo sobre “Cine, política y derechos humanos”? Si las diferencias de clase no afectan la percepción ni la sensibilidad respecto a lo esencial, ¿resulta entonces que su existencia es insignificante?

Entendemos que no tiene por qué deducirse eso. La política es una dimensión felizmente inerradicable de la misma condición humana sobre la que la película viene a contarnos. Y se puede llegar a ella, como a Roma, por muchos caminos. El de la sensibilidad, por ejemplo. Y la prepotencia clasista, como todas las otras –de género, raza, nacionalidad, que tal vez no sean sino la misma prepotencia enmascarada–, es impotente cuando la intimidad amorosa permite hacer fluir los recuerdos, las pasiones, los miedos, en suma: la sensibilidad humana.

Pasado de moda

Apuntes sobre Tiempo, Memoria y Política

Germán Scelso

I

Borges acostumbraba en sus textos a crear imposibles –a través de personajes, historias o enumeraciones- que eran siempre evidencias para ironizar sobre la intención de las personas de abarcar el mundo en su totalidad. Ireneo Funes es un personaje creado por Borges que tiene la imposible capacidad de recordarlo todo; dice Borges de él: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero [...] No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y de diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”¹.

En el mundo de Funes nada se volvía a repetir porque el tiempo –días y horas pero también minutos y segundos- hacía que cada cosa fuera diferente a cada mínimo paso. Deseaba poder olvidar, porque su memoria del pasado ocupaba todo su presente y formaba una superposición temporal, enloquecedora y disfuncional, que lo llevaba a vivir en penumbras, sin contacto con el mundo exterior, para acumular los menos recuerdos posibles.

Pero esa memoria absoluta es un deseo imposible en un mundo sin Funes. Y en este texto que escribo, desde un mundo sin Funes y en donde el objeto referido es la acción de recordar, este imposible parecería desenmascarar que la búsqueda de la verdad del pasado no tiene que ver con la acumulación de detalles testimoniales.

Hacia el final del cuento, Borges escribe: “Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”.

¹ Borges, J. L., “Funes el memorioso”, *Artificios*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 123-136.

II

Vivir el presente. Una frase corta, muy común, y que a veces es un condicionamiento urgente. Se la repite cuando la vida parece irse, sin tenernos en cuenta, mientras nos preocupamos por cosas del pasado o del futuro.

La caída del Muro de Berlín como símbolo, transmitida al mundo por televisión², hizo pensar en “El Fin de las Ideologías” –al menos de esas dos que reinaban a cada lado del Muro-, en el fin del pasado, y a partir de entonces, en la consolidación del *neoliberalismo*, en la alegría empresarial, la ideología del presente. Fue el fin de un futuro incierto y era el final de una guerra: la Guerra Fría se dio por concluida y los vencedores propagaron la idea de la felicidad de posguerra hecha de un futuro que era un presente constante.

El presente cobró la relevancia irrefutable de quien quiere disfrutar la vida de una vez por todas. Olvidar los años oscuros, la certeza de que el mañana será tan bueno como el hoy. Pero esta interpretación de la vida –enamorada de la inmediatez- quedó desprestigiada después de las sucesivas crisis económicas del primer lustro de los años 2000. Con el fracaso del futuro prodigioso que auguraba el libremercado y lo inhallable de un pasado al que se había dejado de lado, se consumó una crisis de sentido. El futuro volvió a ser desesperanza. En el futuro esperaban millonarios invisibles tras sus palacios, hambreados convertidos en ladrones sangrientos, políticos sonrientes como conductores de televisión, guerras robotizadas o bombas que explotan en el corazón de las ciudades. Tsunamis, la extinción del agua potable, el cielo convertido en fuego irrespirable. Es decir, el Apocalipsis. La urgencia de vivir el presente aparecía aun con más fuerza, pero los desastres televisados o diseminados por internet convirtieron a esa urgencia de vivir en una carrera desesperada contra el fin del mundo.

El pasado. El pasado aparece de pronto como un mundo inextinguible. Aparece en las revistas de moda, los noticieros, internet, la política, la filosofía, el arte, etc. Se vuelve un objeto de consumo masivo³, y la memoria –o el olvido-, un *status quo* ético e intelectual.

El pasado, de moda.

² El 9 de noviembre de 1989 la caída fue grabada para la televisión y retransmitida a todo el mundo en fragmentos donde se veía a cientos de alemanes alegres y eufóricos. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=zmRPP2WXX0U>, última visita el 27/11/2015.

³ “Parece sin embargo que lo que en otro tiempo fue un pequeño artesanado de la memoria, habría prosperado inmensamente hasta el punto de alcanzar hoy las dimensiones de la gran industria. *Memorial Company*. Nos hundimos bajo el peso de la empresa memorial”. Wajcman, G., *El objeto del siglo*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001, pp. 16-17.

III

Argentina, tras el default de diciembre de 2001, vivió en carne propia aquel agujero de tiempo y esperanza generalizado; y en los años posteriores, de estabilización económica e institucional durante el gobierno kirchnerista, el pasado ocupó un lugar especial en la construcción de un nuevo sentido; un sentido hecho de testigos, archivos e interpretaciones para un presente y un futuro más hospitalario.

Porque no fue sólo a través de la superficialidad que suponen las modas que el pasado volvió a ser presente. Las leyes de Obediencia debida y Punto final durante el gobierno de Raúl Alfonsín y los indultos durante el gobierno de Carlos Menem habían formalizado una intención discursiva para los años noventa: olvidar lo que había ocurrido en la última dictadura. El olvido como premisa para construir un presente y un futuro sin rencores, hacia la felicidad. Durante esos años de silenciamiento, el olvido, que ya de por sí ocurre con el paso del tiempo, terminó de consolidarse como algo no sólo natural sino como una actitud de la voluntad. La idea de los *desaparecidos* y lo que se creaba alrededor de ellos fueron temas de los que nadie quería escuchar hablar, mientras que las organizaciones de derechos humanos continuaban su trabajo pero fuera de la oficialidad del Estado e insistiendo en la premisa de no olvidar.

“El Proceso” –como se llamaba al período dictatorial- se había resumido en un bloque de pasado petrificado y enmarcado como se enmarca a un cadáver en una lápida: 1976-1983. Ese cadáver se estudia, se reivindica o se condena, despojándolo de sus conexiones con el presente y proponiéndolo como una ruina o un objeto arqueológico. Pero con las crisis y los desastres del nuevo milenio dejando un vacío existencial proyectado al futuro, en Argentina la memoria de la dictadura apareció en la escena pública otra vez y con más fuerza que antes de los años noventa. Este cambio radical en la forma de interpretar y escribir la Historia tuvo su formalización, y en contra de las leyes anteriores se reabrieron las causas penales a los genocidas en una revolución jurídica sin precedentes.

IV

El gobierno kirchnerista, entre otras reformulaciones mediáticas en la administración del poder, tomó en serio las posibilidades del cine para dar luz al presente y al futuro desprestigiados, y a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) promovió el financiamiento de películas y series de televisión que configuraran esa personalidad arqueológica. Se consolidaba una nueva opinión pública: la política y la noción ética de *compromiso social* (compromiso *per se* de los militantes políticos asesinados por los genocidas

ahora nuevamente procesados) suplantaba a la moral del *pillo* y del irresponsable de los años noventa.

Córdoba no fue indiferente a este desarrollo. La facilidad al acceso tecnológico y el número creciente de egresados de carreras de cine o de ciencias de la información terminó de abrir un campo perfecto: la máquina de producción y consumo de series y películas históricas y biográficas creó profesionales del “género” dando a los productores y realizadores contenidos e identidad. Algunos encontraron el lugar para exhibir un compromiso social que los incluía de pronto en un estatus - ético e intelectual - que antes era un vacío desesperanzado. Otros, se convirtieron en oportunistas del “género”⁴, que se

⁴ A contracorriente de esta profesionalización, dos cineastas latinoamericanos -frente a situaciones parecidas y en tiempos y países diferentes- tomaron una posición radical: los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo en la Cali de los años setenta y el chileno Ignacio Agüero en la Santiago de los años ochenta.

Ignacio Agüero presentó en 1982 su primera película: el documental *No olvidar*. La película es el retrato de una familia que ha perdido a uno de sus integrantes durante el período más sangriento de la dictadura pinochetista. Para Agüero, esta desaparición forzada requería la acción ética de la voluntad de la que habla su título: no olvidar. Este imperativo era el espíritu de muchos chilenos que estaban conmocionados por el silencio que amenazaba con cubrir lo que había pasado y seguiría pasando con muchos compatriotas. Pinochet seguiría en el gobierno hasta 1990, pero los cambios en la política internacional que sobrevivieron, y que de pronto condenaban a los gobiernos dictatoriales (que en muchos casos antes habían apoyado de forma directa), debilitaron los mecanismos de censura de la dictadura y los financiamientos para la producción de películas “sociales” no tardaron en llegar. Tampoco tardaron en llegarle propuestas a Agüero para que continuara realizando “películas de denuncia”, propuestas que él no aceptó, y en respuesta a ese fenómeno de demanda, realizó una película de treinta minutos llamada *Como me da la gana* (1985), haciendo referencia en su título a que la película estaba hecha a su propio antojo. En algunas entrevistas recientes Agüero habla de todo esto: “es una película que hice después de *No olvidar*, como para salir del tema de *No olvidar*. Es que... con *No olvidar*... como era una película de crímenes de la dictadura... era una película de lo que... empezó a llamarse - porque antes ese tipo de películas no existían- ...empezó a llamarse “películas de derechos humanos”, que es un género que no existe. Entonces comencé a sentir temor de especializarme en los derechos humanos. Porque me empezaron a llamar y a pedir que hiciera otras cosas... sobre más crímenes y cosas... y yo salí arrancando de eso. Y entonces me quedé vacío, sin nada que hacer. Entonces, a propósito de ese problema, de no saber qué hacer, es que hago esta película, y eso me gustó mucho poder hacerlo... experimentar la cosa de que se puede hacer una película desde no saber qué película hacer. Lo único fue que para poder hacerla inventé la manera de hacerla, que era preguntarle a los cineastas que estaban filmando en ese momento -que eran muy pocos- qué estaban haciendo y por qué estaban haciéndolo y qué sentido tenía. En el fondo, para responderme yo mismo qué era lo que se podía hacer” (fragmento de la película *¿Cuál es esta historia y cuál es su final?*, el retrato de Agüero realizado por el cineasta chileno José Luis Torres Leiva en 2013). *Como me da la gana* es una serie de apariciones del propio Agüero en medio de los rodajes de algunas películas que se estaban haciendo en ese momento en Chile. Se acerca a los directores en pleno rodaje y les pregunta qué están filmando, por qué, y quién los financia. La impronta irónica de la película

dedicaron a la realización con un afán más económico que atento a la aparente propuesta –ética e intelectual- que exhibían.

La acumulación de películas que reflexionan sobre hechos pasados es una resistencia necesaria contra el olvido. Pero su producción indiscriminada podría en un punto convertirse en una enumeración fetichista de detalles biográficos – de memoria, posmemoria o de cualquier representación del pasado- que terminaría configurando un volumen descomunal que no dejaría pensar ni a sus realizadores ni a sus espectadores –como señalaba Borges acerca de Funes frente a su acumulación-rememoración: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar”. Esa enumeración podría convertirse en un universo que funcionaría como un gran acto conmemorativo, de la conmemoración por la conmemoración, en un monumento solemne e inmóvil visitado de manera endogámica por quienes han confirmado su identidad ética en esta arqueología.

¿A mayor volumen de películas, más memoria?

Un ejercicio de la imaginación podría exhibir a todo ese mundo biográfico como un objeto tridimensional: si cada película hecha en estos últimos diez años fuese materializada en un cuadrado cuyos lados fuesen proporcionales a su duración (sesenta minutos igual a sesenta centímetros, veinticinco centímetros igual a veinticinco minutos), y todos esos cuadrados fueran apelmazados y apilados de tal modo que formaran un obelisco, estaríamos frente a un exagerado monumento, tan alto y tan enorme, que podría venirse abajo como una Torre de Babel.

deconstruye las respuestas de los directores dejando en evidencia la responsabilidad de algunos y la ingenuidad o el oportunismo de otros.

Los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo dirigieron en 1978 *Agarrando pueblo*, un “falso-documental” que denunciaba con humor ácido las producciones filmadas en Colombia (en su mayoría con capital europeo) sobre miseria y marginalidad. Los personajes de la película personifican a realizadores (uno de ellos encarnado por el mismo Mayolo) que salen a las calles de la ciudad de Cali, con actitud de fríos cazadores, a “agarrar pueblo” con sus cámaras, para después proyectar esas grabaciones y sensibilizar los corazones “biempensantes” de espectadores que pagarán por ese momento de perdón para su “insensibilidad cotidiana”. Esta masturbación ética fue llamada por Ospina y Mayolo *Porno-miseria*, y la idea fue publicada poco después de la película en un manifiesto que terminaba enunciando: “la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse”. (Cf. el manifiesto completo de Ospina-Mayolo disponible en <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>, última visita el 30/11/2015).

Estas dos actitudes, el humor violento de *Agarrando pueblo* y la parodia aparentemente ingenua de *Como me da la gana*, proponen una lúcida autorreflexión ética sobre los modos y los por qué de crear películas sobre memoria o denuncia social.

V

+ Volumen = + Memoria. Desde el tiempo de la América prehispánica, ésta parece la fórmula común y corriente de cualquier monumento. De cualquier monumento basado en el impacto por sus espectaculares dimensiones. Pero no es el caso de los contra-monumentos. Los contra-monumentos, al ir precisamente en *contra* de la espectacularidad, parecerían la forma más coherente para representar-rememorar aquello que ha desaparecido terriblemente.

El libro *El objeto del siglo*, de Gérard Wajcman, comienza con un juego en el cual se pregunta con el lector cuál es el objeto que representa al siglo XX, qué cosa lo resume: si la bomba atómica, la cocaína, una minifalda, un rollo de película, etc. Analizando algunos de los contra-monumentos alemanes de Jochen Gerz, como el *Monumento contra el racismo*⁵, el cuadro de Malevitch *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (de 1915) y la película *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), como si también fueran contra-monumentos, Wajcman llega a la conclusión de que el objeto del siglo XX es la ausencia (la ausencia que quedó después de Auschwitz) que estos tres autores han representado de manera efectiva en sus obras. Gerz diseña monumentos sin volumen, casi invisibles. Malevitch pinta, literalmente, un cuadrado negro sobre un fondo blanco, una imagen que produce en el que la contempla, la experiencia de la ausencia (se ve algo que no está). Lanzmann dialoga con personas que hablan de lo que ocurrió en un lugar que ya no existe, y decide no mostrar ninguna imagen de archivo que ilustre o que intente hacer visible-presente aquello de lo que hablan.

¿Cuál podría ser el objeto argentino del siglo XX?

⁵ 2146 piedras – *Monumento contra el racismo*. Sarrebruck, ciudad de Alemania próxima a la frontera francesa. Una avenida en el centro de la ciudad que lleva al castillo donde funciona hoy el Parlamento de Sarre –durante la guerra la Gestapo había instalado allí su Cuartel General-. Esta avenida de doscientos cincuenta metros de longitud está compuesta por 8000 adoquines. Jochen Gerz tomó aleatoriamente 2146 adoquines de esos 8000. La cifra corresponde al número de cementerios judíos que existían en el territorio alemán en 1939, esto siguiendo un trabajo de archivo e indagación conducido por el propio Gerz con la ayuda de un grupo de estudiantes de Bellas Artes de Sarrebruck. Sobre cada uno de esos adoquines se grabó el nombre de uno de aquellos cementerios, y luego cada adoquín fue reimplantado en la avenida y sellado, con el lado que llevaba la inscripción hacia abajo, en el suelo. De modo que, al final de este largo trabajo, la avenida había recobrado un aspecto absolutamente intacto. Como Gerz destruyó todos los planos de implantación, además de no verse nada, nadie sabe ahora a dónde están los adoquines grabados. La inauguración, en 1993, consistió en el descubrimiento de nuevos letreros con los nombres de las calles. La “Plaza del Castillo” tomó oficialmente el nombre de “Plaza del Monumento Invisible”. Es la única huella directamente “visible” de la existencia de este Monumento contra el racismo.

(El default de 2001 o la reapertura de juicios a los genocidas, ya fueron en el siglo XXI).

¿Una birrome? ¿La industria peronista de los años cuarenta? ¿La declaración de guerra al Imperio Británico? ¿Una pelota de fútbol? ¿Los desaparecidos? ¿Algún Ministro de Economía? ¿Isabel Sarli?

En sintonía con la propuesta de Wajcman, los *desaparecidos*, como ausencia, podrían ser el objeto argentino del siglo XX. De hecho, muchas de las interpretaciones fundamentales referidas al genocidio argentino fueron inspiradas por los grandes pensadores surgidos a partir del Holocausto judío, a partir de Auschwitz como símbolo⁶. Pero, a la hora de configurar la memoria de los *desaparecidos* parece haber existido desde el recomienzo de la democracia algo que entorpeció y sigue entorpeciendo esa configuración simétrica con la Shoah. Porque a pesar de que en algún momento pudo haberse cuestionado el rol norteamericano en Nüremberg y por esto haberse cuestionado la legitimidad de los juicios propiamente dichos⁷, cuando en Argentina se llevó adelante el Juicio a la Junta Militar en 1985 y cuando se reabrieron las causas en 2006 la inocencia de los asesinados en la Shoah ya era un sentido común ampliamente consensuado en el mundo occidental, mientras que la inocencia de los desaparecidos argentinos tuvo que ser interpretada de diferentes maneras frente a estos dos períodos judiciales (ver los dos prólogos del *Nunca Más*) y ni siquiera con estas modificaciones de punto de vista parece haberse producido un consenso que asegure la continuidad de los juicios en el caso de que hubiese un cambio de contexto político que propusiera una perspectiva diferente a la del gobierno kirchnerista. Quizá la inocencia “inapelable” de las víctimas asesinadas por los nazis no termina de corresponderse con la inocencia “cuestionable” de los militantes políticos asesinados por la dictadura argentina, y entonces los *desaparecidos* se rehúsan a convertirse en objeto del pasado, a convertirse en objetos, en cosas. Ni objeto del siglo XX, ni monumento, ni

⁶ “En una de esas casualidades que potencian sucesos significativos y no pueden ser pasadas por alto, las transiciones democráticas del sur de América coincidieron con un nuevo impulso de la producción intelectual y la discusión ideológica europea. Ambos debates se intersectaron de modo inevitable, en especial porque el Holocausto se ofrece como modelo de otros crímenes y eso es aceptado por quienes están más preocupados por denunciar la enormidad del terrorismo de Estado que por definir sus rasgos nacionales específicos”. Sarlo, B., *Tiempo pasado*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005, pp. 60 -61.

⁷ “¿Quiénes eran los norteamericanos para juzgar a los culpables? Eran sólo los vencedores. Puesto que es evidente que si los alemanes hubieran ganado la guerra hubieran establecido ellos los tribunales, y Churchill y Eisenhower hubieran sido juzgados. Pero la fuerza no da legalidad. Lo que a los ojos de mucha gente ha manchado a los juicios de Nuremberg de irregularidad es que en el fondo estaban basados sobre la fuerza, sobre una victoria”. Entrevista a Jean Paul Sartre realizada por Claude Lanzmann (en ese momento redactor de la revista *Les Temps Modernes*) y por Madeleine Gobeil (profesora de la Universidad de Carleton) para Radio Canadá, 1967.

contra-monumento. Se rehúsan a convertirse en “inocentes” para seguir siendo una incómoda evidencia política del presente.

Entrevista a Germán Scelso

Por Carlos Balzi

Me llamó la atención que durante más de la mitad, creo, de la película, dejás que tus abuelas hablen de su vida y nos cuenten quiénes son y qué las llevó a ser lo que son. Solo hacia el final narran lo que pasó con tus padres, y resulta, después de la preparación, digamos, personal, muy emocionante escucharlas. Quizás esté bien equivocado, pero después de haberla visto varias veces, tengo la sensación de que esa distribución del tiempo filmico - mucho para que ellas se cuenten, menos para el episodio directamente "político"- hace que la película sea antes "humanista" que "política". No sé si se entiende, pero a mí y a otros con quienes la comenté nos impresionó más la personalidad de tus abuelas y sus reacciones subjetivas - perfectamente comprensibles a partir de sus historias- frente al espanto de la desaparición, que el propio hecho trágico. En ese sentido, mi pregunta sería la siguiente: ¿cómo ves vos el vínculo entre humanismo y política en *La sensibilidad*?

Un desaparecido es todos los desaparecidos, sus historias se parecen entre sí. Y esto es así ahora; antes, al comenzar la democracia, y durante muchos años, creo que no se hablaba mucho sobre el tema, y un testimonio tenía otra urgencia y un valor más imprescindible. Pero hoy estamos ante una abundancia de testimonios y de historias de desaparecidos. Así que no sentía la necesidad de denunciar la desaparición de mi viejo. Menos todavía, utilizar la tragedia de la desaparición como estructura de un guión para hablar de mis dramas como hijo. Porque también ya se han escuchado y visto las historias de hijos y todas se parecen entre sí.

En las otras películas que hice también las personas/personajes son más importantes que las historias políticas que los atraviesan. En sentido narrativo lo digo; o sea, antes que nada son retratos de personas, y a partir del retrato aparece lo político. Así que la decisión de retratar a mis abuelas y sus historias más allá de la desaparición no fue algo particular de este proyecto sino que es mi forma de trabajar en general.

Nunca me pensé como humanista porque no me pienso en esos términos, pero ahora que lo decís puede ser que tenga algo de eso. Pero si es así, creo que esto no hace que las películas sean más humanistas que políticas, sino que por ser humanistas son políticas. Trato de decirlo sin tanto juego soso de palabras: es que no me parece más "político", a esta altura del partido, hablar sobre

revolución, guerrilla, ideología, secuestro, desaparición, militares, genocidas, etc., y poner eso en el centro de la escena. Todo eso es tan evidente como noticia, como historia, que me parecía que ponerlo en primer plano no aportaba nada, ya es un tópico de nuestra historia y de nuestras películas, entonces me pareció que lo interesante era poner el ojo en el lugar en donde se forma la política, que creo que es en la intimidad de las relaciones entre la gente – y en este caso la gente son dos mujeres transitando la vejez. Además, el hecho de que, siendo mis abuelas, representan a la generación anterior de mis viejos, era como contar qué había ocurrido antes de que llegaran “los setenta”. Lo político se enuncia a través de la tensión de clase que hay entre sus dos retratos, y la cronología paralela que armé hace pensar que esa tensión se fue formando a lo largo del siglo XX hasta chocar violentamente en los setenta.

Qué bueno lo que decís de que el armado de la película te conmovió, porque está bueno llegar al corazón. Pero creo que por suerte la escena final es ambigua, porque el corazón muchas veces nos hace malas jugadas y está bien dudar de él. Ese final apunta precisamente a poner en duda la emotividad, mostrando la puesta en escena para conmover, mostrando lo artificial que puede tener una emoción sobre todo cuando vemos cómo se ideó un dispositivo con la intención de emocionar a un posible espectador de ese *acting*. Me refiero a cuando al final nuestro los intentos que hago con una de mis abuelas de construir una secuencia emotiva en donde ella lee su diario íntimo sobre una foto de mi viejo que se exhibe en primer plano, y no lo conseguimos; y a cuando mi otra abuela recibe mi pedido de que actúe, de que ponga cara triste, y después mezclo en el montaje un momento de llanto “real” con otro plano en donde pone la cara triste, un gesto de tristeza que se revela falso minutos después. La idea era así poner en duda las formas en las que se hace memoria o uno se relaciona con la memoria. Pero también, mostrar eso, el cómo uno se puede emocionar de algo que en realidad está construido adrede para generar eso, fue la forma que pensé para que la película no tuviera un final emotivo literal. Si fuera literal, entonces sí el mensaje sería más claro: tanta historia política pero en realidad lo que prima es el amor. Parecería un final feliz hollywoodense, o de telenovela clásica de mediodía.

Trato de agregar una idea que es un matiz más práctico de esta relación entre humanismo y política: creo que personalizando las historias de cada una de ellas se dimensiona más lo que pasó. Así que podría decir que el humanismo de *La sensibilidad* es una estrategia política. Una estrategia para la escena política en que puede moverse mi trabajo hoy, que es el de la divulgación. Y en este sentido lo que quería era hacer una película que pudiera proyectarse y discutirse en ámbitos alejados de los ámbitos típicos de derechos humanos, de memoria o de acción política partidaria. Todos tenemos o hemos tenido abuelas, así que cualquiera puede identificarse con la historia. La yapa de la película es que una vez que cualquiera se identificó, te empieza a mostrar la tensión de clase y te

hace entrar en el terreno político. Está en cada uno evadir lo político cuando está frente a las dos mujeres, porque en realidad la película se lo pone en la cara aunque de una manera que no es una bajada de línea, se lo deja al que mira. No es algo que me pasó a mí y a los hijos de desaparecidos solamente, ni tampoco sólo a los sudamericanos. Participé en este seminario [el Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos”] porque me pareció que tiene un espíritu parecido que comparto, que es el de cuestionar los tópicos de estudio de los derechos humanos, la política y la memoria, con el fin de fortalecerlos. Y es una excepción. Así como una proyección que hubo en el Centro Cultural Haroldo Conti: me parecía importante, como hecho político y performático, pasarla en la ex ESMA; pero más allá de esto, siempre cuidé que no se la catalogara como una película temática, para no reducir su campo de llegada y de interpretación – ha interesado en ámbitos inesperados, como pasó hace poco, que querían pasarla en la Escuela de Policía de Córdoba.

La otra pregunta tiene que ver con la filiación que vos percibís, si lo hacés, entre el "humanismo" del que te hablé y el que se puede entrever con otras películas de hijos de desaparecidos. Pienso sobre todo en las estrategias de extrañamiento que usa Albertina Carri en *Los rubios* (sobre todo cuando usa una actriz para hacerse pasar por ella) y en el pase de factura, digamos, de Nicolás Prividera hacia su madre en *M*. Lo que veo en común es la elusión, otra vez digamos, del abordaje frontal de la cuestión política a secas para permitir emerger la "cuestión humana".

Lo que te decía antes de *La sensibilidad* creo que pasa también con las películas de Carri y Prividera. No hay una elusión o evasión de la “cuestión política”, o sea de la desaparición (violenta y política) de los padres. Sino que estamos en un momento en donde los testimonios tienen otro valor. Ya sabemos que existe esa cuestión política, nos atraviesa a todos –nos detengamos o no en ella. Y creo que ahora la repetición juega en contra de la memoria y de las intenciones políticas que uno pueda tener. Para mí no se trata de que en estas películas prime el “humanismo” (o sea el drama individual) por sobre la “cuestión política”, sino que son incluso más esencialmente políticas y más frontales. Reflexioné hace tiempo sobre estas películas, pero no creo ser un especialista ni quiero serlo; se me ocurre ahora que puede que el primer acto político radical que hacen los directores ahí es la forma “teatral” en la que se desprenden de los tópicos de sí mismos: Carri y su desdoblamiento (sobre todo me acuerdo cuando la actriz que hace de ella repite una y otra vez lo que todos los hijos de desaparecidos contamos cuando hablamos de la historia del secuestro de nuestros padres), y Prividera poniéndose ese sobretodo con el que deambula por toda su película, y que es en realidad su modo de emular al personaje de la otra *M*, la película de Fritz Lang de 1931, en donde también ocurre que hay una búsqueda obsesiva de una verdad (a modo de policial), que

al final se vuelve contradictoria como verdad. Este detalle convierte a *M*, la de Prividera, en una performance compleja en la que él actúa y a la vez es sincero.

Entiendo el desdoblamiento entre Carri y la Carri-hija-de-desaparecidos y entre Prividera y el Prividera-detective como el mismo desdoblamiento que hay entre mi abuela paterna cuando lee su propio diario íntimo y no lo reconoce y entre mi abuela materna y su llanto “actuado” para exhibir su dolor. Este modo “teatral” en lo “documental” pone en jaque, a través de la ironía, a una forma de entender la memoria o de entender lo político para que, como se ha dicho, en la representación la tragedia no se repita como farsa.

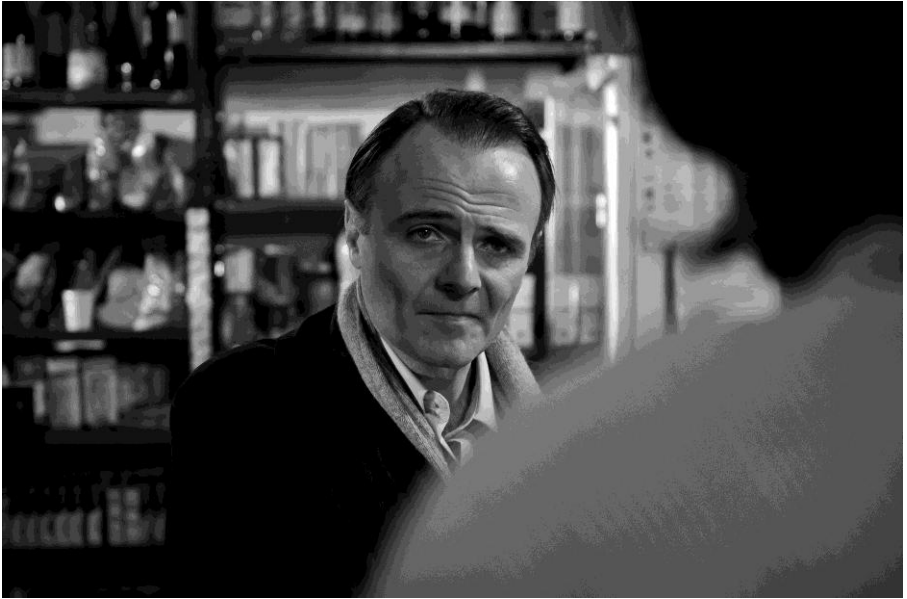
La otra intriga que me surgió tiene que ver con el aspecto formal de tu película, que no esconde una cierta precariedad (me pareció maravilloso que dejaras el plano donde se cae la cámara). ¿Cómo ves vos la relación entre esta opción formal y lo que querés contar?

En cuanto a lo formal, esto de que la cámara se cae al inicio de la película, por ejemplo... tiene que ver con muchas cosas. Pero diría que una de esas cosas con las que tiene que ver es con mostrar que no tengo el control de la situación, que no tengo el control del mundo en el que me voy a aventurar en el resto de la película que comienza. También tiene que ver con una posición que va en contra del esteticismo, de la “belleza” entendida como una imagen cuidada, compuesta con prolijidad y “buen gusto”, y también en contra de la alta-definición, para mí irreal, de las cámaras digitales, a veces hasta sostenidas en trípodes demasiados estables. Pienso que, si bien cuando era más joven me marcó ver *La historia oficial*, *La noche de los lápices* o *Garage Olimpo* —y siguen siendo películas que aprecio mucho—, más tarde sentí que cargaban con un exceso de ficción, de puesta en escena, de prolijidad y de dramatización. Pienso ahora (ahora mismo al escribir esto, porque en el momento de hacer una película las líneas que uno camina son confusas y yo no las tengo pormenorizadas, la verdad), que llegué a esa “precariedad” yendo precisamente a contracorriente de aquel exceso de ficción (que se da en muchísimas películas contemporáneas, de ficción y de no-ficción). Y podría decirlo no sólo por *La sensibilidad*, sino por el resto de mis películas también. Cuando empiezo a grabar una película —y eso es lo fascinante de lo documental—, no busco tener el control desesperadamente, no me permito empequeñecerla tanto de antemano.

Igual pienso que más adelante todo puede cambiar. Creo que es así, hay tiempos en los que necesitás más de la ficción y otros donde te juega en contra, en contra para sentir que lo que filmás es cierto. Lo mismo le pasa al que mira la película, y me pasa a mí cuando veo películas de otros: tiempos en donde la ficción parece más real que lo documental, y viceversa, y eso equilibra lo que cada película tiene de una u otra estrategia formal. Y no es sólo una cuestión de contextos de interpretación teórica, sino que lo tecnológico también influye de manera contundente en la percepción común y corriente. Las revoluciones

tecnológicas, quiero decir, influyen en la sensación de realidad: no es lo mismo ver una grabación para un espectador de principios del siglo XX que para uno de principios de siglo XXI. En sus inicios el cine tenía un terrible miedo de no ser más que un experimento mecánico de la ciencia, y entonces pedía a gritos la ficción. Ahora la percepción está mediada por la polución de las nuevas formas de registro y consumo de grabaciones a través de internet, y a través de dispositivos como la computadora o el celular. Muchas películas actuales de ficción e industriales fingen desprolijidad en sus imágenes para dar una “sensación de realidad” (algunas tomas desenfocan a propósito, o hacen correcciones de zoom o están grabadas como si fuesen cámaras en mano amateurs o celulares). Y este fenómeno no es un camino sólo hacia adelante a la par del “progreso” de la ciencia, sino que es más cíclico. Doy un ejemplo popular y del *mainstream* actual para que se note que no sólo se da esto en el “cine de autor” o cosas así. La nueva película de la serie *Star Wars* de George Lucas (*Episode VII - The Force Awakens*, 2015) está filmada en 35mm y no en digital. Las tres anteriores fueron las primeras películas grabadas y configuradas con tecnología de última y revolucionaria generación digital (1999/2002/2005); sin embargo, esta última vuelve a la tecnología del siglo anterior, y supongo que esto es porque los creativos y productores de LucasFilm han entendido que estamos en un momento, ahora, en el que se siente más cercano (más real y más taquillero) lo grabado “más artesanalmente”, en celuloide, como en los primeros capítulos de la serie realizados en los años setenta y ochenta del siglo pasado.

III



Preguntas necesarias

Provocaciones y búsquedas en *La sombra azul*, de Sergio Schmucler

Liliana V. Pereyra

Con el corazón latiendo de confianza,
yo por lo menos no sé.

Clarice Lispector

I

La sombra azul es una película inquietante. Incómoda. Que relata una historia universal pero situada¹ y que consigue producir pensamiento y dejar marcas en el libro colectivo que con nuestras prácticas e ideas vamos construyendo.

Se trata del segundo largometraje de ficción hecho en Córdoba² dentro de lo que se reconoce como cine postdictadura³; se inscribe dentro del fenómeno del cine regional⁴ y su realizador, Sergio Schmucler, está considerado uno de los pioneros en el desarrollo del denominado Nuevo Cine Cordobés⁵.

¹ “Javier Rodríguez, un hombre de 50 años, le cuenta su historia a una joven que no vivió los setentas y que lo escucha atenta. Le dice que, en 1976, cuando era estudiante y trabajaba como sumariante en la policía, por razones inexplicadas, fue acusado de pertenecer a un grupo guerrillero. Fue torturado por sus ex compañeros y estuvo detenido durante dos años sin proceso legal. Sobrevivió a las brutales condiciones carcelarias de esa época y recibió la libertad condicional, pero unos meses después decidió escapar del país. Dinamarca le concedió asilo y vivió en Copenhague quince años, donde se casó y tuvo dos hijas. Cuando decidió volver, en plena democracia, descubrió que algunos de quienes lo torturaron no sólo seguían siendo policías sino que eran funcionarios de alta jerarquía”. Sinopsis del film.

² La primera es *Bajo otro sol* de Francisco D’Intino estrenada en 1988.

³ Sobre la inscripción de *La sombra azul* en el cine postdictadura consultar López, V., “*La sombra azul*: una adaptación de Sergio Schmucler”, en *Toma Uno*, nro. 2, año 2, 2013, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 240-242.

⁴ En este sentido puede consultarse Cozza, A., “Introducción”, en Cozza, A. (comp.), *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*, Caballo Negro, Córdoba, 2013, pp. 13 y ss.

⁵ Cozza, A., *op. cit.*, pp. 14-15.

Es, precisa e imprecisamente, una película cordobesa: este carácter no es unívoco ni evidente por sí mismo, pero tratando de circunscribir la noción “cordobesa” digamos que equipos técnicos, actores, realizadores, la historia que narra, los personajes, las locaciones y el origen de la historia son cordobeses, por lo que se trata de una historia que sin perder el carácter de universal que pretende acentuar su director, es una historia situada: por su relato, por sus condiciones de producción, por sus condiciones de reconocimiento y sus efectos.

La sombra azul, y este es uno de los aspectos en los que nos detendremos, no elige el camino del documental recorrido por la mayoría de los filmes locales que se aventuraron a las temáticas relacionadas con los derechos humanos y los alcances y consecuencias de la última dictadura militar.

Compartimos en este sentido la idea de muchos teóricos, críticos y realizadores que ponen signos de pregunta a la clasificación que agrupa de manera categórica los géneros cinematográficos:

Tampoco me fío de la clasificación de documental subjetivo y documental objetivo, porque me es imposible pensar un documental objetivo. Es técnicamente imposible desde el momento en que ponés un farol, que prendiste una cámara. Cada recurso que utilizamos, cada plano, cada decisión son subjetivas. Los planos son polifónicos [...] ⁶.

Creo que saber de qué modo podemos acercarnos más a la verdad, podemos comprenderla mejor. La pregunta es si el modo de hacerlo es construyendo ficciones o tratando de registrar la realidad. Estoy convencido de que no hay una sola respuesta todavía y que no habrá una respuesta taxativa ⁷.

Creo que siempre se cuele algo de documental en la ficción y de ficción en lo documental. No creo en la pureza de géneros. En mis películas de ficción hay siempre vestigios del documental ⁸.

Sin embargo, en el caso de *La sombra azul*, la opción por la ficción estructura la propuesta de Schmucler. En reiteradas oportunidades el director ⁹ enfatizó que su película toma al libro homónimo de Mariano Saravia como base y como plataforma para otras búsquedas. Lee la investigación de Saravia y la

⁶ Reyero, P., y Peña, M., en Tcherkaski, O. (edit.), *Cine por cineastas. Debates sobre documental y ficción*, Eduntref, Buenos Aires, 2013, p. 41.

⁷ Piñeyro, M., “Entrevista”, en Tcherkaski, O., *op. cit.*, p. 70.

⁸ Rejtman, M., “Entrevista”, en Tcherkaski, O., *op. cit.*, p. 27.

⁹ Cf. Entrevista al autor en la revista *Matices*, nro. 250, 5/2012, pp. 34-38.

reelabora¹⁰ y “despliega la construcción de una ficción que se nutre de lo real sin distanciarse, y que conserva la huella del acontecimiento a través de la mirada que lo roza”¹¹.

Schmucler se desmarca de la investigación de Saravia sobre la trágica vida de Luis Urquiza y se permite una plasticidad en el relato en el que éste gana en textura y búsquedas.

Acordamos con Paulinelli en el sentido de “la ficción como posibilidad” y cuando expresa que “la construcción ficcional le permite elaborar una reflexión crítica que supone desplazamientos muy fuertes a las lecturas establecidas tanto sobre la Dictadura, como sobre la construcción de memoria en la actualidad [...]”¹².

El director, entonces, se recuesta en la ficción para llegar con la historia de Javier Rodríguez a lugares que se explican por búsquedas que exceden la biografía de Urquiza.

II

En el mes de octubre de 2004, la revista *La Intemperie - Córdoba Política Cultura* en su número 15 publica la primera parte de “La guerrilla del Che en Salta, 40 años después. Testimonio de Héctor Jouvé”, una producción de *La Intemperie* a partir de una entrevista videograbada por Abril Schmucler y Ciro del Barco¹³.

Héctor Jouvé había sido miembro en los sesentas del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), organización creada a instancias de Ernesto Guevara, comandada por Jorge Masetti, en la que participaba Hermes Peña y que se instaló y permaneció en el monte salteño alrededor de medio año, y en marzo de 1964 fue desarticulada por la gendarmería. Jouvé relata que “sube” desde Córdoba hacia Salta en agosto de 1963 y que a partir de ese momento comienza el entrenamiento.

En la entrevista publicada en *La Intemperie* Jouvé describe recorridos y avatares del grupo hasta el momento del desmantelamiento y de su detención. Pero los momentos más intensos del relato son aquellos en los que Jouvé cuenta la decisión tomada por el propio grupo –después de realizado un juicio- de ejecutar a dos de sus propios compañeros: Adolfo “el Pupi” Rotblat y Bernardo Groswald. El mismo Jouvé atraviesa el relato con una serie de preguntas sobre

¹⁰ Cf. López, V., *op. cit.*

¹¹ Paulinelli, M., “La construcción de memorias”, en Cozza, A. (comp.), *op. cit.*, pp. 75-82.

¹² *Ibíd.*, p. 81.

¹³ *La Intemperie- Córdoba Política Cultura*, nro. 15, 2004, Córdoba, pp. 11-16.

aquella decisión y expresa: “Creo que de algún modo somos todos responsables, porque todos estábamos en eso, en hacer la revolución.”¹⁴

En el mes de diciembre de 2004, aparece el número 17 de *La Intemperie* y publica en la sección “Del lector: postales de este lado del mundo” una carta del filósofo cordobés Oscar del Barco que expresa en el primer párrafo:

Al leer cómo Jouvé relata sucinta y claramente el asesinato de Adolfo Rotblat (al que llamaban Pupi) y de Bernardo Groswald, tuve la sensación de que habían matado a mi hijo y que quien lloraba preguntando 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 como los que lo habían asesinado¹⁵.

La breve carta –definida por del Barco como un grito, no como un razonamiento sino como una contrición- continúa enfatizando su sentimiento de responsabilidad frente a la decisión tomada y ejecutada por el EGP, y extendiendo esa responsabilidad a “todos los que de alguna manera lo apoyamos”. Avanza más asegurando que no hay “causas” o “ideales” que puedan eximirlos de la culpa, ya que “más allá de todo y de todos [...] hay el no matarás [...] en el fondo de cada uno se oye débil o imperioso el no matarás [...] un mandato que constituye nuestra inconcebible e inaudita inmanencia”.

Dicho esto, procede a hacer aún más profunda la conmoción que la carta ya hubiera causado afirmando que:

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 solo sea con su simpatía es un asesino. Y mientras no asumamos la responsabilidad de reconocer el crimen, el crimen sigue vigente¹⁶.

¹⁴ *Ibíd.*, p.15.

¹⁵ *La Intemperie- Córdoba Política Cultura*, nro. 17, 2005, Córdoba, pp. 3-4.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 3.

Los efectos y las derivas de la breve carta fueron enormes. Éstos –y en un sentido casi literal- pueden medirse cuantitativamente: dos tomos que compilan 765 páginas¹⁷, los que alojan más de cincuenta intervenciones que se desarrollaron –solo en su fase intensa- al menos durante cinco años y cuyas “remesones” ya superan la década. Intervinieron más de cuarenta autores que escribieron decenas de publicaciones (revistas, blogs, libros), ponencias y mesas en eventos académicos¹⁸, entre otros.

Participaron de esta profusa cascada de palabras, ideas, chicanas, reflexiones, enojos y vehemencias: Carlos Keshishián, Alberto Parisí, Luis Rodeiro, Ricardo Panzetta, Daniel Ávalos, Hernán Tejerina, Gustavo Carranza, Diego Tatián, Héctor Schmucler, Abraham Kozak, Daniel Camps, Gerardo García, Neolid Ceballos, Eugenio Castillo, Miguel Ullia, Jorge Jinkis, Juan Bautista Ritvo, Eduardo Grüner, Florencio Spangenberg, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman, Nicolás Casullo, Héctor Leis, Daniel Scarfó, Horacio González, León Rozitchner, Gabriel Burgos, Martín Mosquera, Sergio Buffano, Mario Beteo, Christian Ferrer, Claudia Hilb, Victoria Basualdo, Horacio Tarcus, Roque Farrán, Jens Andermann, Phillipe Derbyshire, John Kraniauskas, Elías Palti, Luis Thonis, Pedro Karczmarczyk y Gustavo Robles y, desde luego, el propio del Barco en varias ocasiones.

Si bien podríamos decir, siguiendo a Karczmarczyk, que existía un ejercicio de reflexión colectiva, una destilación de la experiencia de un sector cercano a la revista *Pasado y Presente*¹⁹, y que ésta amplía sus alcances en y con los otros aportes de otros autores y autoras, merece un registro propio lo rápido, lo extenso y lo profundo de las reacciones que la carta de del Barco produce.

Por citar sólo un caso, Pilar Calveiro en *Política y/o Violencia*²⁰ propone, desde un análisis académico y situado, una aproximación a la comprensión de los movimientos guerrilleros de los años setenta, como acto de memoria.

¹⁷ Ese número de páginas corresponde sólo a la obra editada por la editorial UNC junto a Ediciones del Cíclope en dos volúmenes (2007 y 2010 respectivamente), que se publicaron con el título de *No matar. Sobre la responsabilidad*, Ediciones del Cíclope-Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2007 y *No matar. Sobre la responsabilidad. Segundo volumen*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2010.

¹⁸ Nos referimos puntualmente a la mesa “Política, violencia y responsabilidad: el debate «no matarás» (la polémica de Oscar del Barco)” de las V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata desarrolladas en diciembre de 2008, en la que se presentaron y discutieron cinco trabajos de investigadores/as de la UNLP. Coordinadores: Pedro Karczmarczyk (UNLP), Anabella Di Pego (UNLP).

¹⁹ Karczmarczyk, P., “Política, violencia y responsabilidad: el debate «no matarás» (la polémica de Oscar del Barco)”, s/d, 2008, disponible en http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/1ra_mesa_pedro_karczmarczyk.pdf, última visita en 8/2015.

²⁰ Calveiro, P., *Política y/o Violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2005.

Calveiro entiende necesario un debate que haga lugar a distintos puntos de vista en orden a rehistorizar el pasado para dar cuenta de su sentido para los contemporáneos pero, especialmente, que opere como fuente de sentido para la política presente²¹, y realiza en ese trabajo un análisis crítico de las prácticas de las organizaciones armadas²²; sin embargo, las consecuencias y los efectos de ese trabajo no tuvieron una magnitud similar a los de la carta de del Barco. *Política y/o Violencia* avanza en la descripción pormenorizada de aspectos de las prácticas y decisiones de las organizaciones armadas, y su autora –quien asume que su punto de vista puede estar sesgado– no deja de dar cuenta en primera persona de su opinión crítica y de su intención autorreflexiva; no elude cierta solicitud de acción, instando a militantes, sobrevivientes, actores políticos principales de entonces a “retomar la palabra, una palabra crítica que dé cuenta de los sentidos y los sinsentidos de lo actuado [... ya que] son los protagonistas de entonces los que tienen el deber de «pasar» a los que vienen detrás algo más que jirones de una historia”²³.

Entiendo que es en este marco, delineado desde luego de manera general, donde resulta conveniente ubicar y relevante leer parte de la propuesta de Sergio Schmucler en *La sombra azul*.

²¹ *Ibíd.*, p. 24.

²² Vayan sólo a modo de ejemplo algunas afirmaciones de Calveiro en el texto mencionado: “La guerrilla había comenzado a reproducir en su seno las formas y las técnicas del poder establecido [...] Las armas son potencialmente «enloquecedoras»: permiten matar y, por lo tanto, crean la ilusión de control sobre la vida y la muerte. Como es obvio, no tienen por sí mismas signo político alguno, pero puestas en manos de gente muy joven que además, en su mayoría, carecía de una experiencia política consistente, terminaron por convertirse en una muralla de arrogancia que encubría, en alguna medida, cierta ingenuidad política. Frente a un Ejército constituido, los guerrilleros ya no se planteaban, como en un principio, ser francotiradores, debilitar, fraccionar y abrir brechas en él; ahora querían construir otro de semejante o mayor potencia igualmente homogéneo y estructurado. Poder contra poder, ambos con pretensión de únicos. Su soberbia era, en cierto sentido, semejante a la que se ejercía desde el poder, a pesar de sí mismos. Habían nacido como una forma de resistencia y hostigamiento contra la estructura monolítica militar, pero ahora aspiraban a parecerse a ella y disputarle su lugar”, *Ibíd.*, pp. 134-135.

“Ambas acciones [se refiere a varias acciones desarrolladas por ERP (Monte Chingolo) y Montoneros (Regimiento 29 de Infantería en Formosa) durante 1975] se inscribían dentro de la táctica de ataque indiscriminado a las Fuerzas Armadas, que redundó en favorecer la cohesión de las instituciones militares en torno a la necesidad de producir un golpe de Estado que detuviera a la subversión. En verdad podría decirse que desde mediados de 1975 tanto la guerrilla (y no sólo la trotskista) como las Fuerzas Armadas, por distintas razones, coincidían en la necesidad del golpe. [...] para la guerrilla, aunque cruento, el golpe sería favorable en el desarrollo de la guerra revolucionaria porque despejaría el panorama trazando una clara delimitación entre dos campos: amigos y enemigos”, *Ibíd.*, p. 104.

²³ *Ibíd.* pp. 21-22.

III

En diversas ocasiones el director manifestó que su película está sólo *basada* en la novela homónima de Mariano Saravia y que tuvo la intención de atravesar los “hechos históricos narrados en el libro para hacer contacto con una historia más universal, por decirlo de algún modo”.

Schmucler encontraba ahí –en la historia de Urquiza, en el relato de Saravia– la posibilidad de indagar en la “tragedia hecha ser humano”. No buscaba hacer una película “de la historia” sino un film cuyo objetivo fuera “indagar en el alma de un ser humano”²⁴.

Pero el realizador también manifiesta que *La sombra azul* buscó constituirse en una excusa para animarse a decir algunas cosas:

que la mayoría de la izquierda no estaba de acuerdo con el método de lucha de las organizaciones guerrilleras. 2) que la historia oficial respecto a ciertas cosas vinculadas a la violencia de los 70s se está construyendo sobre mentiras [...] 3) Los represores tenían y tienen un discurso, una ideología, un argumento que justifica lo que hicieron, en ese sentido, esta es la primera película en la que se le da lugar al discurso de “los malos”. En fin, esa fue mi intención al hacer *La Sombra azul*²⁵.

Y para provocar:

Provocación para intentar remover un poco el recubrimiento de mármol con que parece estar cubriéndose gran parte del relato que se quiere volver historia oficial, esa que tiene el sello de “verdad irrefutable” [...] La película pretende transmitir la bronca que me provocan algunas cosas, como el prejuicio que nos impide profundizar (a los pocos que nos interesa el tema) en el debate sobre la lucha armada por el ridículo miedo de no “hacerle el juego a la derecha”²⁶.

Dicho esto nos resulta interesante sumar a la provocación que propone Schmucler y aportar algunas ideas a las ya articuladas en torno a *La sombra azul*²⁷.

²⁴ Entrevista a Sergio Schmucler, en *Matices*, *op. cit.*, pp. 36-37.

²⁵ Extracto de entrevista con Sergio Schmucler tomada de López, V., *op. cit.*, p. 240.

²⁶ Rodríguez, E., “Agujeros Negros”, *Deodoro Gaceta de Crítica y Cultura*, nro. 20, 06/2012, p. 15.

²⁷ Además de los textos que se trabajan aquí, puede consultarse sobre *La sombra azul*: Vázquez Villanueva, G., “Visibilidad y enunciabilidad en la larga duración de la violencia

IV

Una escena de *La sombra azul* se alinea de manera explícita con el propósito de su realizador de “decir algunas cosas”. Se trata del momento en el que llega a la casa de Javier Rodríguez /Luis Urquiza (Gustavo Almada) la diputada Laura Sánchez/Atilio Tazzioli (Eva Bianco) y mantienen una conversación en la cocina²⁸.

Se trata de una secuencia central de la película (y una de las más extensas) porque se constituye de algún modo en un espacio editorial y se trata, al mismo tiempo, de una escena que no interviene de manera directa en el curso de la diégesis del film.

Ofrece a los/as espectadores información muy importante sobre el universo interno de los personajes, sobre sus visiones del mundo, sobre sus convicciones dudas y preguntas, aunque sin esa escena la “historia de Javier” en el film pudiera seguir su curso.

La “historia” que se narra en *La Sombra Azul* tal vez podría prescindir de dicha escena, sin embargo *La sombra azul* sería otra película sin ella. Resulta entonces, una escena ineludible para comprender el punto de vista que el film propone.

Esta escena tiene ciertas características que permiten ubicarla en una suerte de serie que puede reconocerse en el film.

Se trata de un dueto. *La sombra azul* de manera recurrente resuelve situaciones cruciales con este recurso. Suele tratarse de escenas fuertes, cargadas de información y de dramatismo que en ocasiones hacen de bisagras o espacios de decisión del protagonista.

Un dúo, la conversación con Héctor (ex compañero también torturado) en la casa de Javier, constituye lo que Paula Maccario entiende como “uno de los

política: *La sombra azul* de Sergio Schmucler”, *Acta Poética*, nro. 35, 1-6/2014, pp. 175-212, disponible en http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/uploads/numeros/AP351/AP351_9.V%C3%A1lquez.pdf, última visita el 1/11/2015. Allí la autora realiza un abordaje desde el análisis del discurso.

²⁸ Realicé una primera aproximación al análisis de esta escena fue en 2013 en el marco del Seminario “Cine, Política y DDHH” que da razón al presente libro y ese mismo año en las Jornadas “Imágenes en el tiempo: Cine, historia y política”, con la ponencia “¿Matar es matar? Discusiones en torno al pasado reciente en *La sombra azul*”. Asimismo considero muy importante el análisis y la reflexión propuestos por Verónica López en el sentido de la adscripción/corrimiento de *La sombra azul* respecto de la Teoría de los dos Demonios (“cambio de modo de narración del pasado reciente”). Cf. López, V., “*La sombra azul: ¿una nueva teoría de los dos demonios?*”, mimeo, 2014.

momentos más terribles y fascinantes de la película”²⁹. Narrada y analizada con preciosismo por Maccario, la escena puede dimensionarse en su carácter de bisagra dentro del relato.

Esa conversación -junto a la información que ya había sido proporcionada por una nota en la televisión sobre el hallazgo de fosas comunes en las proximidades del Cementerio San Vicente de Córdoba- es el puntapié a partir del cual “Rodríguez comienza a observar, a registrar aquello que no registraba antes”³⁰.

Las escenas en pareja tienen un plus en el film cuando se trata de mujeres hablando. *La sombra azul* podría amojonarse en las escenas en las que mujeres (la diputada, la esposa) hacen hacer al personaje de Urquiza. A Javier.

De hecho, además de varias situaciones en las que la interacción con Madeleine (esposa) o la diputada Sánchez interpelan al protagonista en orden a tomar su toma de decisiones (quedarse/irse del país -llevar adelante o no la denuncia a sus torturadores), es la conversación con una joven en un bar, la situación dramática que va construyendo la trama de la película. Se trata de la interacción que organiza el relato de la reconstrucción que Javier hace de su historia (habilitando recuerdos, generando reflexiones). Es de a dos.

Hay más, hay una escena breve, nuevamente en la casa de Javier, esta vez en el cuarto, en la que se desarrolla una conversación entre Javier y Madeleine y que habilita la pregunta. Javier le cuenta a su mujer que Ludueña -su torturador- no sólo está libre, sino que sigue trabajando en la policía, es el Jefe de Informaciones. De pronto entendió -dice Maccario- que todo vuelve. Pero quien le hace lugar a la pregunta es ella, Madeleine: *¿y qué vas a hacer ahora?* Lo pregunta en español. Lo pregunta en danés.

Entonces; escenas clave, definitivas de la trama de la vida de Javier tienen lugar entre dos.

Pero también - y de manera recurrente- este tipo de escenas “clave” tienen lugar a la mesa, se dirimen sobre la mesa, acompañadas por el movimiento de los alimentos, de lo nutricional, del pan. Tal el caso de prácticamente la totalidad de las escenas con la joven con quien interactúa (Elisa Gagliano) y que lo escucha (café en una mesa de bar), la escena relatada con Héctor (café en la mesa de la casa de Javier), un fuerte contrapunto con su hermana -café mediante- en la mesa del comedor de la casa de Javier, con Madeleine (en la mesa de la cocina de la casa), una posterior conversación, también con su mujer (cortando pan en una mesa del comercio de ellos) en la que ella le cuenta que se ha puesto en contacto con la diputada Laura Sánchez.

²⁹ Cf. en este mismo volumen el texto de Paula Maccario.

³⁰ *Ibíd.*

El primer contacto entre ellos se produce cuando Laura Sánchez llega una noche a la casa de Javier buscándolo para hablar. Él sostiene que hacer (denunciar, “hablar”) “no sirve para nada”. Ella le pide que le acepte un café por lo menos; él ya no se mete más, quiere vivir como una persona normal. Ella quiere que él se arrepienta. Él le cierra la puerta. Él nunca le abrió la puerta. Ella –casi– se va. Ella se vuelve. Ella le dice que se puede hacer algo frente a “estos tipos” si los sobrevivientes participan. Ella lo manda a pensar.

Otro dueto con Madeleine y primer grito de Javier: desconfía de Sánchez, interpela a Madeleine, duda, se inquieta, comienza el proceso en el que se desmoronan las certezas.

Nueva escena de dos: frente a frente con su torturador. Javier lo ha ido a buscar. Le mostró que está. Se mostró ante él. Se paró frente a Ludueña como frente al adversario en un duelo. Sobre la explanada de la Central de Policía, fue para ser visto. A los ojos. Aquí no hay palabras. La mirada sugiere que está todo dicho.

Después de estas decisiones, de iniciar las denuncias, de estar en los medios, la proximidad entre Javier y Laura Sánchez se va haciendo posible.

Allí, en ese contexto recorrido tiene lugar la escena que de manera directa provoca.

Javier está solo en la casa porque han decidido, después de amenazas recibidas, que su mujer y sus hijas se vayan a un lugar más seguro. Es de noche. Javier está soñando mientras duerme sentado en la penumbra. El timbre lo despierta. Una vez más la Diputada Sánchez está llamando a su puerta y esta vez la deja entrar.

Ella trajo “algunas cositas para picar”. Se autoriza el paso a sí misma por el pasillo de ingreso en una actitud habitual del personaje: firme, resuelta, que va hacia adelante (con las denuncias, con la búsqueda de justicia, con sus convicciones).

Corte.

Ahora están en la cocina, solos. Ella está a cargo. Prepara el alimento, cocina, casi de espaldas a la cámara. Él sirve vino, la mira hacer en la cocina, nuevamente hay una mesa, sobre la que él se apoya, girando en su mano un vaso con vino.

En ese momento mantienen el siguiente diálogo³¹:

³¹ Se transcribe el diálogo que mantienen Javier Rodríguez (JR) y la Diputada Sánchez (DS) y */entre barras en itálica/* se describen movimientos de los cuerpos, tonos y otras referencias de focalización fundamentales para el análisis que se propone.

J.R. ¿Por qué hace esto Diputada?

D.S. ¿Qué cosa?

J.R. Lo de los Derechos Humanos. ¿Le pasó algo a Ud.?

D.S. Tengo una amiga desaparecida

J.R. Estaba metida

D.S. ¿Cómo “metida”?

J.R. */Mirando de costado hacia ella que está de espaldas y sigue cocinando, salteando algo en una sartén/ ¿Por qué la agarraron? ¿Secuestró, mató a alguien, tiraba bombas?*

D.S. Dicho así, suena como el culo.

J.R. */Silencio/ ¿Cómo lo tendría que decir?*

D.S. */Ella se da vuelta. Lo mira con la sartén en una mano y un cuchillo en la derecha/ No sé, como si los guerrilleros hubieran sido asesinos, no tipos que hacían lo que hacían por ideas políticas. /Lo mira, inquisidora, se da vuelta hacia la cocina nuevamente/*

J.R. */Pausa, él sigue mirándola de costado/ ¿Y cuál es la diferencia?*

D.S. */Se vuelve hacia él. Manos vacías/ Y... mucha es la diferencia, es infinita ¿Me estás hablando en serio o me estás jodiendo?*

J.R. ¡No! Cómo la voy a estar jodiendo, Diputada, no... pero matar es matar...*/Él baja la mirada. Ella se limpia las manos con un repasador y lo mira/*

D.S. */Levanta la voz, habla firmemente/ Para lograr la independencia de España, tiraron más bombas y mataron más personas y que yo sepa nadie estuvo diciendo que San Martín, Belgrano, French, Berutti eran unos delincuentes o unos asesinos. /Vuelve a la tarea. Usa el cuchillo nuevamente, apoya con fuerza la sartén sobre la hornalla. Pica algo con un cuchillo/*

J.R. */Pausa, medita lo que va a decir/ No es lo mismo.*

D.S. Y, no. */Responde rápidamente/ Porque esos ganaron, los guerrilleros de los setenta perdieron, así pasa siempre. Si ganás sos héroe, si perdés, un delincuente.*

J.R. */Mientras ella mezcla los ingredientes en un bowl/ Pero ¿qué tiene que ver? ¿O para usted es lo mismo Belgrano, San Martín a estos otros? A los de antes los apoyaba la gente.*

D.S. */Breve silencio. Ella toma una botella por el cuello, la empuña y se acerca hacia él. Se la entrega/* Eso es lo que te dijeron en el Billiken, andá a saber cómo fue la cosa. */Busca el bowl y se dirige hacia él/* ¿Qué dice el Billiken del ERP o de los Montoneros?

Corte

/Ambos sentados a la mesa. Están mucho más próximos/

J.R. Usted Diputada... ¿era guerrillera? */Destapa el vino. Le sirve/*

D.S. */Planos medios cortos de ambos. Planos y contraplanos/* No, nada que ver al contrario. Yo pensaba que lo que estaban haciendo era una cagada. Aunque te parezca mentira la mayoría de los que éramos de izquierda no estábamos de acuerdo con los grupos armados. Eso de cambiar el mundo a los tiros siempre me pareció una locura.

J.R. Pero ¿qué querían? Había vuelto Perón, estábamos en democracia, yo nunca entendí muy bien por qué seguían peleando ¿Qué querían los de la izquierda?

D.S. */Dice con firmeza/* La democracia con miseria no servía. Nosotros queríamos hacer la Revolución, eso queríamos. Queríamos cambiar todo, empezar de nuevo. Estábamos los que creíamos que lo íbamos hacer cuando el pueblo nos siguiera y estaban los otros, los grupos armados que pensaban que haciendo un ejército, el pueblo los iba a seguir, iban a... */Cambia su voz, menos convencida/*... cambiar el gobierno o algo así... */su voz se va diluyendo/*... no sé bien... */Breve pausa. Recompuesta, mirándolo a los ojos, persuasiva/* Escucháme Javier, a vos casi te matan... ¿te pasaste dos años de tu vida en esa mierda y ni siquiera sabés por qué?

J.R. ¿Y qué iba a saber yo? Yo no... */Mira como buscando algo, está sin palabras/*

D.S. */Comienza a cantar/* “Cuando querrá Dios del cielo que la tortilla se vuelva. Cuando querrá Dios del cielo que la tortilla se vuelva”. Eso queríamos nosotros, como la canción. */Ella lo mira fijamente a los ojos/* ¿Te gusta el salame o estoy cortando al pedo?

J.R. Me da acidez.

/Él se levanta, suspira. Busca un repasador. Ambos en silencio. Ella sigue cortando salame, bebe. Se limpia las manos/ Él se acerca nuevamente y se sienta a la mesa, le ofrece el repasador con el que ella se limpia las manos.

D.S. */Casi susurra/* Gracias.

J.R. Yo no la escuché a esa canción.

D.S. ¡Y no! Qué vas a escuchar. Si vos eras cana. Esa la cantábamos solamente los que éramos de izquierda. /*Come, corta!*. ¡Qué sé yo! La gente nos seguía. Algunos. Para lo locos que se pusieron los milicos por ahí era cierto que estábamos cerca de la revolución. /*Corta pan. Él se lo quita. Ella mira con cierta sorpresa. Sigue cortando pan!* O eran puras ideas. La verdad que si yo entendiera bien qué teníamos metido en la cabeza te lo explicaría, pero no. ¿Entendés? No. /*Primer plano. Silencio, mastica. La vista abajo!* Cuanto más pasa el tiempo cada vez entiendo menos. Y ahora con el quilombo ese de las mezclas que hay, peor. Yo no entiendo por qué no podemos criticar a los del ERP y a los Montoneros como antes. Si lo hacés te acusan que sos de derecha o que estás con los milicos. El salame no da acidez.

Corte.

V

La transcripción -intervenida- de esta larga escena permite que nos adentremos en esa búsqueda de provocación.

Considero que Schmucler en *La sombra azul* en general –pero en esta escena en particular- renueva, revitaliza la polémica suscitada por la carta de del Barco en 2004 a la que hicimos referencia, pero entiendo que en este acto realiza una serie de desplazamientos que considero interesante explorar.

1. En esta escena, que maximiza los alcances de las “escenas de a dos” que recorrieron buena parte del film, Sergio Schmucler hace que la afirmación de del Barco “no existen «buenos» que sí pueden asesinar y «malos» que no pueden asesinar, ¿en qué se funda el presunto “derecho” a matar?” esté traducida y puesta en la boca de un personaje que puede definirse como un vagabundo en el mundo del Terrorismo de Estado. Estudiante de psicología, pero policía. Policía pero torturado y encarcelado. Víctima del terrorismo, pero policía. Exiliado, pero policía. Denunciante, pero amenazado. Exiliado nuevamente... un personaje que deambula incómodamente, que transita su falta de lugar, que está desubicado.

Schmucler pone uno de los ejes de la polémica (matar es matar) en un personaje muy diferente del enunciador (gritador) originario, ahora lo dice alguien que *no sabía nada*, o al menos sabía poco de lo que estaba sucediendo. No un referente indiscutido de la izquierda intelectual latinoamericana. Alguien que retoma la afirmación pero de un modo casi ingenuo, que no apela a Levinas ni a ningún otro referente teórico. Le permite a alguien “de fuera” que reformule el interrogante que después de la polémica del “No matarás” es ya (y siempre) otro.

2. Además, entiendo, Sergio Schmucler avanza sobre otro desplazamiento: aquella polémica, que –decíamos– fue extensa y circuló por diversos y profusos ámbitos del circuito académico (y no sólo académico) durante varios años, se juega ahora en un ámbito doméstico. Se intimiza. Este corrimiento por una parte la “relaja” (los argumentos se esgrimen tomando vino, comiendo una picada) sacándola del mundo de la palabra escrita de espacios más o menos especializados, para librarla a la oralidad, donde las palabras terminan de decirse en las miradas, los pequeños gestos, los tonos. Por otra parte, al mismo tiempo que la desarrolla entre los fuegos del alimento, en la intimidad, la lanza a ámbitos amplios y de lo público. La escena se desarrolla en el espacio doméstico pero dentro de una película con intenciones de masividad y alcance extenso. Es muy probable que el número de personas que haya podido hacer contacto con algunos argumentos del debate abierto por Oscar del Barco a partir de la película sea mayor que el número de quienes participaron de la polémica y de su lectura hasta ese momento.

3. La escena analizada está atravesada por otro desplazamiento igualmente interesante. En *La sombra azul* de Mariano Saravia y en la historia de Luis Urquiza sobre la que el libro y la película se basan, quien estimula y acompaña el derrotero de Urquiza en el recorrido de la denuncia sobre lo sucedido en la D2 y sus permanencias en democracia, es el diputado Atilio Tazzioli, quien, siendo representante por el FrePaSo, tenía una trayectoria amplia vinculada a la defensa de los DDHH³². De hecho, fue quien señalara a Carlos Yanicelli en 1997 a partir de la denuncia de Luis Urquiza en la CoNaDeP³³.

Las implicancias de Atilio Tazzioli, centrales en la vida de Luis Urquiza, son asumidas en la película por un otro, personaje de “pura” ficción³⁴: la Diputada Laura Sánchez (Eva Bianco).

Resulta interesante pensar sobre esta decisión que hizo de Atilio Tazzioli la diputada Sánchez y sobre su rol, no sólo en la trayectoria vital del personaje

³² Mariano Saravia dedica el libro “A todas las víctimas del terrorismo de Estado. Y a todos lo que lucharon y luchan por rescatar la memoria histórica y por la Justicia, en un mundo adormecido, vacío y apático. Entre ellos, sobre todo a Atilio Tazzioli, militante, periodista y político comprometido, parte fundamental de esta historia”. Saravia, M., *La sombra azul*, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 2005, p. 7.

³³ *Ibid.* p. 168.

³⁴ “El personaje que hace Luis Machín está basado en las acusaciones a Yanicelli, pero es una invención; el personaje que hace Almada está basado en lo que le contó Urquiza a Saravia, pero es una invención, el personaje que hace Eva está basado en un abogado de la izquierda, pero es una invención...en fin creo que está claro. No veo ningún riesgo en “ficcionalizar la historia”. Pero también estoy convencido de que el libro de Saravia es tan “ficción” como mi película, aunque esté escrito en el formato de «investigación periodística””, Schmucler, S., citado en López, V., *op. cit.*, p. 241.

Javier Rodríguez, sino sobre su lugar, el lugar de esta mujer en esa escena de provocación.

4. En esta escena se *dice* todo, se recurre con fuerza al texto, a la palabra; se explicitan posiciones éticas y políticas no en una tribuna, la prensa o un púlpito, sino en el desarrollo de un diálogo en un espacio doméstico.

En primer término, vemos que la diputada desarrolla un plan narrativo que podemos relacionar con lugares estereotipadamente atribuidos a las mujeres: cuidar (viene a hacerle compañía, recordemos que Javier está solo en la casa) y le procura el alimento, más precisamente, cocina. La mujer a la cocina.

Sin embargo sucede algo más que eso: porque ella interrumpe el sueño de Javier e irrumpe en la casa “con algo para picar” decidiendo por sí misma “que no es tarde, no”, para desarrollar en el acto de cocinar una serie de acciones interesantes: se genera una situación de confianza que les permite hablar, podríamos decir, francamente. Tanto que cuando avanza el plan de preguntas de Javier ella duda en un momento y le dice “¿me estás jodiendo?”.

Resulta notable cómo a la hora de dar las primeras respuestas: “Tengo una amiga desaparecida”, “Suena como el culo”, “No sé, como si los guerrilleros hubieran sido asesinos, no tipos que hacían lo que hacían por ideas políticas”, ella está literalmente armada (cuchillo) y con la sartén por el mango.

Resulta igualmente interesante percibir que a medida que su incomodidad avanza y sus tonos se vuelven más dubitativos, las palabras solo pueden ser comprendidas si se lee el cuerpo afectado. Cuando él la interpela con “¿Y cuál es la diferencia?”, ella, desarmada se vuelve hacia él ahora con las manos vacías y dice “Y... mucha es la diferencia, es infinita”.

A esta altura del diálogo entonces hay un corrimiento de la firmeza inicial, de la certeza y empiezan a tener lugar los vaivenes que va provocando la incomodidad, la pregunta: la diputada literalmente se limpia las manos y busca un refugio en la historia (nacional en este caso), convoca a San Martín, a Belgrano... Acaso ¿alguien se mete con ellos? ¿Alguien los llamaría asesinos?

Javier con inocencia insiste: “No es lo mismo”. Ella ha hecho una ensalada y se la ofreció a Javier. Mezcló todos los ingredientes que tenía a su alcance y parece que también asume que no es lo mismo, porque en el plano siguiente ellos están más cerca. Comparten pan, comparten vino. Ella comienza a dar cuenta de las diferentes posiciones entre los grupos de izquierda en los setenta y personalmente asume su discrepancia con la lucha armada, lo que se percibe en lo que dice y en cómo lo dice. Sigue inquieta, corta, come, bebe, canta, pero también acepta lo que Javier le ofrece y le agradece, susurrante.

En una suerte de monólogo manifiesta su perplejidad frente a la imposibilidad de desarrollar la crítica dentro de la izquierda: “Y ahora con el

quilombo ese de las mezclas que hay, peor. Yo no entiendo por qué no podemos criticar a los del ERP y a los Montoneros como antes. Si lo hacés te acusan que sos de derecha o que estás con los milicos”. Ese texto tiene un destinatario dentro de la escena, pero la cámara, desde detrás del hombro de Javier, introduce a los espectadores en el cuadro, los suma a esa mesa.

Sergio Schmucler le entregó a Laura Sánchez esa responsabilidad.

5. No es ésta la primera vez que una mujer tiene el lugar de la pregunta y de las decisiones. Madeleine y la joven interlocutora del bar cumplen también, a su modo, este rol.

El universo que nos proporciona la matriz de inteligibilidad para el film *La sombra azul* es casi exclusivamente masculino. Está habitado, en el mundo de la polémica del “No matarás”, por Sergio Schmucler, el director de *La Intemperie*, Héctor Jouvé, Ernesto Guevara, Jorge Masetti, Hermes Peña, Oscar del Barco, Ciro del Barco, Carlos Keshishián, Alberto Parisí, Luis Rodeiro, Ricardo Panzetta, Daniel Ávalos, Hernán Tejerina, Gustavo Carranza, Diego Tatián, Héctor Schmucler, Abraham Kozak, Daniel Camps, Gerardo García, Neolid Ceballos, Eugenio Castillo, Miguel Ullia, Jorge Jinkis, Juan Bautista Ritvo, Eduardo Grüner, Florencio Spangerberg, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman, Nicolás Casullo, Héctor Leis, Daniel Scarfó, Horacio González, León Rozitchner, Gabriel Burgos, Martín Mosquera, Sergio Buffano, Mario Beteo, Christian Ferrer, Horacio Tarcus, Roque Farrán, Jens Andermann, Phillipe Derbyshire, John Kraniauskas, Elías Paltí, Luis Thonis, Pedro Karczmarczyk Gustavo Robles, y en los mundos de la investigación periodística y del film por Mariano Saravia, Luis Urquiza, Sergio Schmucler, el director de la película, Javier Rodríguez, Gustavo Almada, Héctor, Ludueña, en el mundo “real” por Angeloz, Tazzioli, Mestre, Agud, Yanicelli...

Mundos que hemos puesto en contacto para analizar parte de la provocación propuesta por la película. Las vinculaciones establecidas tienen uno de sus apoyos en aquella primera intervención de Jouvé en *La Intemperie*, que se originó en una entrevista videograbada Ciro del Barco y Abril Schmucler³⁵.

Ahí, entonces, en el origen hay una mujer, una mujer muy joven haciendo lugar a la palabra y a la pregunta que desataran la tormenta atravesada por relámpagos³⁶.

³⁵ Fue Tamara Liponetzky quien me mencionara esta información durante las Jornadas “Imágenes en el tiempo: Cine, historia y política”, en noviembre de 2013. Va mi sincero agradecimiento.

³⁶ Héctor Schmucler emplea la imagen de la tormenta y los relámpagos en su contribución a la discusión abierta. Entre otras preguntas plantea: “¿Qué cuerdas, ahora, ha puesto a vibrar la carta de Oscar que resultan mortificantes? ¿El correr de los años facilitará la aceptación de

Por su parte, la Diputada Laura Sánchez dice *no sé, no sé bien...* Dice *cada vez entiendo menos*. Hace lugar, no oculta la falta, explicita que desde adentro de la izquierda se hacen necesarias las críticas y las preguntas; ella no es de derecha, ella no está con los milicos. Aquí vuelven exhortos aparecidos con la polémica del “No matarás”.

Entiendo que la invención de una mujer que sea narrativamente capaz de asumir un intento de defensa de la lucha armada usando los argumentos habituales pero que pueda re-pensar esos argumentos en la cocina de las ideas, que dude y deje lugar a la pregunta, que pueda decir -casi como Lispector- *yo por lo menos no sé, abre*.

Diego Tatián produjo un texto en el marco de la polémica del “No matarás”, en el que invita a leer la carta de Oscar del Barco más allá de la literalidad del exhorto, ya que éste es empírica y políticamente inaprehensible. En cambio propone:

A mi modo de ver el interrogante correcto frente a esa carta es: ¿piensa o cierra? ¿Produce pensamiento –lo que no quiere decir acuerdo- o sólo tiene la voluntad de efecto y expresa un interés privado? ¿Anula el deseo de igualdad y de libertad o es capaz de componerse positivamente con él? ¿Bloquea la comprensión o la enriquece agregándole una dimensión imprescindible de aquí en más?³⁷.

En este sentido entendemos que *La sombra azul* de Sergio Schmucler recupera preguntas importantes que necesitamos seguir formulando, aunque tal vez su respuesta ni siquiera sea posible, pero sin las cuales vivir en comunidad sería insostenible.

que el asesinato como tal es repudiable e incomprensible para quienes aspiran a un mundo en el que la vida humana sea irremplazable”, Schmucler, H., “Los relámpagos iluminan la noche”, en AAVV, *No matar. Sobre la responsabilidad*, op. cit., pp. 77-86.

³⁷ Tatián, D., “Carta”, en AAVV, *No matar*, op. cit., p. 75.

Apuntes

Sobre *La sombra azul*, de Sergio Schmucler

Paula Maccario

“Yo hice una película basada en un libro, no en la historia cordobesa. Mi interés era el alma humana... no es una película de la historia, es indagar en el alma de un ser humano”¹.

El libro de Mariano Saravia –*La sombra azul*- centra su atención en torno a la reconstrucción del pasado reciente, el funcionamiento de la D2 (Departamento de Informaciones de la policía provincial, ex-centro clandestino de detención, desaparición y tortura; desde el 2006, Archivo Provincial de la Memoria), el accionar de la policía cordobesa durante la última dictadura militar, y sus continuidades en plena democracia. A partir del testimonio de Luis Urquiza, Saravia primero y luego Schmucler narran la historia de

[un] muchacho común [que] llega a la Policía como salida laboral y terminó preso y torturado por sus propios compañeros. Deambuló por varios centros clandestinos de detención, tortura y muerte hasta que pudo exiliarse en 1979 [en Dinamarca y] volvió a Argentina en 1994. Pero en esos años descubrió que sus torturadores ocupaban la plana mayor de la Policía de Córdoba en plenos gobiernos 'democráticos', denunció la situación y volvieron los fantasmas. Las amenazas telefónicas y las intimidaciones en su casa de Villa Allende, más la incapacidad -o complicidad- del gobierno radical, hicieron que en 1997 volviera a subirse a un avión [...] Luis Urquiza, el único exiliado político argentino desde 1983 hasta 2005².

Ahora bien, es preciso no detenerse en la adaptación del libro para “la pantalla grande”: Schmucler se apropia del personaje de Urquiza, despojándolo de su persona e inventándolo como Javier Rodríguez. El confeso interés del director por “el alma de un ser humano” se expresa en lo único que “iguala” a ambos, Urquiza y Rodríguez. Aquello por lo cual tanto uno como el otro se corresponden, sin ser el mismo personaje: la historia trágica que comparten como “incomprendidos”, como hombres en los lugares incorrectos en los tiempos incorrectos. Dice Schmucler:

¹ La cita es de una entrevista publicada en *Matices*, nro. 250, año 22, 5/2012, pp. 34-38.

² Saravia, M., *La sombra azul*, Ediciones de Boulevard, Córdoba, 2005, p. 12.

El interés de Saravia era hablar del aparato represivo montado alrededor de la D2, que a mí me interesó poco. Yo le di absoluta importancia a Urquiza, que encarna la tragedia argentina... Es el hombre que siempre estuvo en el lugar incorrecto –prosigue–. Cuando era policía fue acusado de ser guerrillero, cuando se exilia los exiliados no lo quieren porque es policía, cuando vuelve al país se encuentra con que sus torturadores siguen en puestos importantes en plena democracia, y cuando exige que renuncien lo amenazan y se tiene que volver a ir. Y cuando finalmente todo pasa, después de 15 años y en la actualidad, le reconstruyen la vida volviéndolo un héroe, casi condecorándolo por cosas que nunca hizo³.

Entonces, la mirada del director está centrada en el personaje, Javier Rodríguez, como un trágico desafortunado, cuya temporalidad se divide en la película entre pasado reciente y el presente del nuevo milenio, mientras conversa con una joven en un bar, narrándole su historia: de policía a “detenido”, a exiliado “aislado” (¿cómo llamarle a un exiliado que no solo es negado por su país, sino negado también por quienes se encuentran en la misma situación?), de sobreviviente/testigo clave –como lo piensa la diputada que trabajará en la denuncia junto con Rodríguez- a víctima nuevamente, a exiliado en democracia, a condecorado héroe. El centro es Rodríguez.

Javier Rodriguez

¿Cómo se presenta a la audiencia el personaje de Schmucler?

La primera imagen de Javier Rodríguez que muestra la película es él, en un Falcon verde, en el Pasaje Santa Catalina, entre el Cabildo (donde funcionó la D2) y la Catedral de Córdoba. Lo llevan dos policías de la patota de informaciones, entra (“¡metelo de una vez!”) para que lo desnuden, lo torturen, le hagan “esos juicios que hacen los militares” –cuenta la voz en *off* de Rodríguez, que narra lo que muestra la pantalla-, lo “lleven” a la cárcel, al pabellón de subversivos, donde nadie les “daba bola. Los canas: así nos llamaban. Los canas.”

³ Entrevista realizada por Mattio, J., “*La sombra azul: una silueta incómoda*”, *La Voz del Interior*, Córdoba, 02/05/2012. Vale la pena aclarar que mientras el libro se concentra en el período de los '70, los '90 (la vuelta de Urquiza a Córdoba y su segundo exilio), hasta los primeros años del 2000 (el libro empieza situado en 2004), la película termina con una escena desconcertante: la condecoración por haber sido un policía que “se negó a torturar” durante la dictadura. A esta condecoración se refiere Schmulcer cuando dice “cosas que nunca hizo”.

La presentación que él mismo hace de sí, resulta por lo menos confusa: no sabía nada, o bien sabía poco (“me enteraba de lo que pasaba, pero así como comentarios sueltos. Si vos no preguntabas, no te metías en nada”). Ingresó a la policía como salida laboral, “para tener cierta estabilidad”, pero él y Héctor –el amigo que lo “convence” para entrar a la policía- pensaban que “la cana podía ser mejor, que era parte del pueblo, esas cosas”. Sin embargo, no sabía nada. O, lo que él sabía era que no había que estar “metido” –por así decirlo. Recién comenzada la película, se muestra un diálogo con Héctor, corto e intenso. Casi como vislumbrando lo que se venía: “-Javier, vos te tenés que rajar a la mierda, ¿no te das cuenta de lo que están haciendo? [pregunta Héctor] -Pero si yo no hago nada, ¿qué tengo que ver yo? [responde Rodríguez]”. Además, era estudiante de psicología, pero no quería decir que era policía por miedo a que “me maten los guerrilleros, como a Bustos”. La ingenuidad de Rodríguez queda afirmada luego, en el diálogo con la joven en el café:

Lo que nunca pude entender es cómo pude estar acá tantos años sin darme cuenta de lo que estaba pasando. Casi tres años... Como si ahora no me diera cuenta que vos estás ahí al frente, o que el mozo está allá. Aunque ahora que lo pienso estaba tan a la vista que por eso no lo podía ver. Como las cosas que uno no ve porque siempre están ahí.

En el '79 “lo largaron”. Continúa su relato: trató de olvidarse, pero no pudo. “Fui a la frontera con Brasil, y en San Pablo conté todo lo que me había pasado ante las Naciones Unidas. Pedí asilo, unos meses después, me aceptaron en Dinamarca... los exiliados no me creían lo que me había pasado, pensaban que era un infiltrado”. Aparece aquí el relato que quiere mostrar Schmucler: un incomprendido, tal vez incluso por él mismo. El modo en que se va construyendo el relato, marcado por los “no sé, qué se yo” de Rodríguez da cuenta de un modo de ser del protagonista que parece incluso no estar en los lugares que habita. La mirada se le pierde sin puntos fijos.

Incluso en el mismo modo en que cuenta la decisión de volver, se muestra indiferente –por así decirlo. “Cuando asumió Alfonsín, todo el mundo se empezó a volver... -¿Querías volver? [le pregunta su joven interlocutora del bar] -Sí, creo que sí. Qué se yo, sí... con el tiempo me empezó a dar ganas. Fue en el '94”.

La película juega con las distintas temporalidades que atraviesa el protagonista en su narración, pero se concentra específicamente en esos años de vuelta a la democracia cordobesa. En la vuelta de Rodríguez.

La película muestra al protagonista en el Parque Sarmiento, allí donde tuvo la conversación con Héctor antes de su secuestro, de la cárcel, de Dinamarca; esta vez con su familia (Madelein, su mujer, y sus hijas). Allí, mantiene otra

conversación de una banalidad casi temerosa con un conocido (la película no aclara quién es) que encuentra en el banco: -¿Dónde estuviste?, ¿hace cuánto llegaste? Yo también me fui afuera... ¿volviste a trabajar a la policía? ... Europa es Europa y no hay con qué darle”. La hermana del protagonista hará intervenciones similares: “Che Javi, qué suerte que pudiste juntar tanto afuera [le dice, cuando aparece de sorpresa por el almacén que están abriendo Rodríguez y Madelein]”. “Nosotros no tuvimos la culpa de lo que te pasó”, explica ya avanzada la película, diciéndole con muy poca sutileza que debería irse del país nuevamente, por las amenazas que sufre a raíz de la denuncia que realiza. Cierta modo de negacionismo, si se quiere, que prefiere ignorar el motivo por el cual “se fue” a Europa, que es Europa. Qué suerte, qué afortunado.

A medida que avanza la película, el personaje comienza a reafirmarse en su lugar casi invisible: “Yo estaba bien, no jodía a nadie y nadie me jodía a mí. Era como si la vida empezara de nuevo”. Inmediatamente después suceden una serie de encuentros que parecen incomodar al protagonista, porque lo posicionan justamente como protagonista. El encuentro con Héctor, su amigo, con quien estuvo en la cárcel (“A Héctor lo habían agarrado hacía dos noches ya, yo ni me había enterado”); la aparición en escena de la Diputada Laura Sánchez, quien hará la denuncia contra el represor Ludueña, de la D2⁴; el encuentro con Ludueña (a quien ve primero en televisión, y luego frente a frente en la vereda de la Central de Policía). Finalmente, la reunión con el Ministro, quien termina de “convencer” a Rodríguez para que vuelva a Dinamarca⁵.

Me gustaría detenerme en el impacto de la diputada Sánchez, pues refiere al momento en el que Javier de algún modo se reafirma en el “no te metas”. Incluso en diálogos posteriores con ella, Rodríguez vuelve a cuestionar el accionar de la guerrilla, del mismo modo “ingenuo” con el que antes decía que él no sabía nada, que él *no estaba metido en nada*. Efectivamente, Sánchez aparece como el discurso que reivindica a las víctimas del terrorismo de Estado

⁴ El personaje del represor, Ludueña, está basado en las acusaciones a Yanicelli. Cf. *La sombra azul*, op. cit. Schmucler sostiene en distintas entrevistas que el represor está basado en Carlos “Tucán” Yanicelli, parte de “la patota” de la D2, que tiene dos condenas por los delitos cometidos en ese centro clandestino durante la dictadura militar. El punto significativo en la biografía del represor y el personaje de la película es su participación en gobiernos democráticos luego de la dictadura: específicamente, Yanicelli fue oficial de alto rango en la policía de Córdoba hasta 1996. Hasta el juicio a “la patota de la D2” en 2010, fue profesor de la Escuela Superior de Policía.

⁵ “Convencer” es una forma de decir: el encuentro con el ministro demuestra la complicidad del poder político con los integrantes de la patota de la D2. El personaje que encarna Max Delupi en el film corresponde en el libro de Saravia al ministro Oscar Aguad durante el gobierno de Ramón Bautista Mestre.

también en virtud de su militancia (Javier, en cambio, temía que en la Facultad de Psicología lo mataran los “guerrilleros”).

Rodríguez y Madelein conocen a la diputada por una entrevista en televisión, cuando aparecen restos de desaparecidos en el Cementerio de San Vicente, y aparece ella denunciando las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Luego, la conocerán ambos personalmente cuando Madelein se comunique con ella. Ludueña, el jefe del departamento de informaciones D2, es en plena democracia el jefe de inteligencia de la policía. Esa es la realidad en la Córdoba posdictatorial. Sánchez se acerca a Rodríguez, para comenzar junto con él la investigación y denuncia por la continuidad de “este asesino” en los altos cargos de la policía provincial.

Rodríguez se resiste a ser protagonista, él ya dijo todo lo que tenía que decir: “yo no voy a hacer nada... usted haga lo que quiera, *yo no me meto más*”. La diputada coloca al protagonista de la película en el centro:

Está bien. Si se arrepiente, me habla. Su esposa tiene mi teléfono... Déjeme decirle una cosa... usted tiene todo el derecho del mundo a pensar que todo esto es una mierda y que ya la vida lo jodió bastante como para tener que involucrarse ahora y nadie tiene derecho a reclamarle nada... y yo puedo pasarme la vida haciendo conferencias de prensa, pero si algo vamos a lograr frente a estos tipos, es gracias a que ustedes los sobrevivientes participen.

Finalmente, Rodríguez participa en la denuncia, siendo él el testimonio clave. Habla en nombre de un colectivo: “en nombre de los desaparecidos, *en nombre de los que sobrevivimos*, y en nombre de la sociedad, le pido que destituya a los funcionarios de la policía inmiscuidos en esos hechos, y de manera particular al comisario Mario Ludueña”. Allí comienza a revivir el pasado, “...vuelve, el pasado siempre vuelve”, pero en código de puro presente: vuelve el terror, las amenazas, la inseguridad⁶.

La impunidad de los represores se hace evidente, insoportable: a raíz del miedo generado por las constantes amenazas, Rodríguez se encuentra con el ministro, quien en el discurso negacionista por excelencia sostiene que no hay posibilidad de denunciar “a Ludueña y a cien policías más, por algo que *parece que hicieron hace veinte años... tenemos que aprender a dejar el pasado atrás*”.

⁶ Para un análisis breve sobre el lugar de la enunciación como víctima cf. Vázquez Villanueva, G., “Visibilidad y enunciabilidad en la larga duración de *La sombra azul* de Sergio Schmucler”, en Acta poética, vol. 35, nro. 1, 2014, pp. 175-212. Disponible en: http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/uploads/numeros/AP35-1/AP35-1_9.V%C3%A1zquez.pdf, última visita el 31/08/2015.

Rodríguez está cada vez más convencido de que no es seguro seguir viviendo en Córdoba.

Sin embargo, por las distintas presiones, el gobierno de la provincia se ve “obligado” a expulsar a Ludueña. Allí, vuelve a sobresalir la voz en *off* de Rodríguez narrando la historia –que es pasado: en un asado con Sánchez, Madelein y las chicas, de celebración por haber triunfado, resalta la reflexión: “Sánchez sabía en el fondo que no había nada que festejar. De los otros cien policías no se volvió a hablar nunca más”.

Finalmente, Rodríguez y su familia volvieron a Dinamarca.

Rodríguez y Héctor

Uno de los momentos más terribles y fascinantes de la película es el encuentro incómodo que Javier tiene con su amigo. Vuelven a verse después de todo ese tiempo. Se encuentran, incluso y únicamente, en condición de *sobrevivientes*, de víctimas. En realidad, así se encuentra Héctor con Javier; Javier no se encuentra en absoluto. Más aún, Héctor busca alguna respuesta y Rodríguez sólo puede evadirse.

Veinte minutos entrada la película, Javier ya se encuentra viviendo en Córdoba y trabajando en su almacén: nuevamente, “es como si la vida empezara otra vez”. Suena el teléfono. El diálogo es breve: “-Bueno, decile que venga... no no, Madelein, voy yo para allá”, Javier suena desganado. La escena siguiente es con Héctor, en la mesa de su casa.

Hablan como dos extraños y es la foto de sus hijos, los de Héctor, la que lleva al “amigo ya policía” a compartir su desesperación con quien sabe que puede comprenderlo en sentido cabal, podría pensarse, pues compartieron sus pasados (“siempre vuelve el pasado”). Héctor cuenta su sueño, le dice que “se quedó allá por los chicos [y luego se desmiente]. No estoy allá por los chicos, estoy allá porque no puedo estar acá. ¿Vos cómo hacés para estar acá?... yo no puedo”. El peso de sus palabras es agobiante, el sinsentido de estar vivo.

A continuación comparte su sueño:

Son las seis de la mañana [se da cuenta porque no se puede dormir y mira el reloj], y empiezo a escuchar ruidos de la calle. Y me doy cuenta que se paran varios autos en la puerta de mi casa. Se bajan cuatro policías, cuatro milicos, el que los dirige es Ludueña, lo reconozco por la voz... y yo sigo en la cama. Pero me doy cuenta que se meten en mi casa sin forzar la puerta... ¿por qué no puse llave? Hay que ser tonto Javier... y dejé la puerta abierta y se meten los nueve lo más tranquilos. Y se meten y van directo a la pieza, como si

hubiesen estado varias veces en mi casa. Y me apuntan todos... y yo, me hago el dormido y pienso “ahora se van a ir, porque se van a dar cuenta de que estoy dormido”. ¿¿Me entendés!? ¡Yo pienso que se van a porque estoy durmiendo! [Silencio del otro lado, mientras Héctor mira a Javier]. Pero se quedan ahí, esperando que me despierte. Pero Ludueña dice “bueno, no podemos perder tanto tiempo, hay que despertalo”. Y entonces Montiel se acerca y me destapa. “El frío seguro lo despierta”, dicen los otros. Yo abro los ojos, me levantan, me sacan a la calle así en pijama. Está amaneciendo, y justo antes de que me metan en uno de los autos, alcanzo a ver que la vecina ya está lavando la vereda. No veo nada, no veo ni escucho nada: ni el ruido del motor, ni los gritos, ni la respiración de los policías que tengo al lado. ¿Sabés qué es lo único que escucho, Javier?, [solloza] escucho el ruido de la escoba de Doña Inés barriendo la vereda. Eso es lo único que escucho. [-“¿Te querés quedar a cenar?”, es lo único que dice Rodríguez] ¿¿Cómo hacés vos!?, ¿cómo hacés?

El peso de la duda imposible de responder, se traslada de un sobreviviente a otro: a partir de ese momento, en la película se acentúa el sonido de las escobas barriendo las veredas en frente al almacén. A partir de ese momento, Rodríguez comienza a observar, a registrar aquello que no registraba antes. Luego de la visita inesperada de su antiguo amigo, se choca con un sobreviviente, que parece no poder salir de allí. ¿Cómo hacés? La pregunta que no guarda nada más que la desesperación, y que Javier no puede responder. Tal vez pase por el hecho de que para poder hacer, es preciso no detenerse a pensar, ni en los sueños. Más tarde Rodríguez confiesa en el café que “con los recuerdos no me pasa lo mismo que con los sueños. De la nada me acuerdo de algo tan claramente, que lo vuelvo a vivir. Como si las cosas pasaran todo el tiempo, ¿me entendés?”.

Tal vez el secreto pase por no pensar: aquello que, justamente, Héctor no puede dejar de hacer. Y cuyo efecto “rebota” sobre Javier. Después del encuentro con Héctor, el peso de la foto de sus hijos –un presente que no une a ninguno con el otro, un abismo-, después del sueño (o mejor, pesadilla) compartido “a la fuerza”, por así decirlo, el protagonista de *La sombra azul* es enfrentado con *cómo hacer* en distintos momentos, cada vez más intensos.

Si al principio de la película el protagonista parece ingenuo, luego del encuentro con su amigo pasado resulta casi indiferente: “¿querés quedarte a cenar?... ¿cómo hago qué?”.

Pareciera por momentos que Rodríguez no piensa: hace. La pregunta no tiene lugar, pues pensar provoca parálisis, no estamos en ningún lugar y no

estamos seguros tampoco. El peligro del pensamiento, justamente, es *no poder hacer*⁷.

Finalmente, Rodríguez y su familia volvieron a Dinamarca.

Rodríguez y Ludueña

El momento de mayor tensión, y sin duda el más polémico de toda la película (tal vez junto con el diálogo sobre la lucha armada que sostienen Rodríguez y Sánchez), es el encuentro final entre Rodríguez y su represor, Ludueña. No sabemos si es imaginario o real: es decir, no sabemos si el diálogo es entre dos personas, o es Javier imaginando un diálogo con su represor.

Schmucler provoca al público poniendo palabras en el asesino: Ludueña confiesa que las torturas a Rodríguez, el terror de su pasado, fue “un exceso”. Más aún, reconoce su culpa: “¿Si usted hubiera sido subversivo, se habría merecido todo lo que le hicimos? ¡No Rodríguez, nadie se merece eso!”

A través de la voz del “malo de la película” –como el mismo Schmucler dirá-, el director propone revisar la complicidad pasiva de una sociedad que hizo oídos sordos –Doña Inés, barriendo en la vereda, o la joven comprando cospeles mientras Ludueña está acuchillado en el mismo lugar.

El monólogo del genocida lo coloca en una posición de “convencido” –por así decirlo- y máquina al mismo tiempo: “Yo *tuve que ser* una máquina de matar [...] ¿Cómo se dice ahora? Clima de época”.

De todos modos, es preciso volverse sobre el primer encuentro que el protagonista tiene con Ludueña; pues es allí cuando Rodríguez expresa su necesidad de pensar (luego de verlo a Héctor, luego de verlo a Ludueña, luego de encontrarse, nuevamente, con su pasado “que vuelve”): “aproveché las vacaciones de mis hijas, y nos fuimos a las sierras. Necesitaba estar lejos, *tenía que pensar. ¿Por qué pasan las cosas que pasan?*”. Ahora, luego de encontrarlo por casualidad en la televisión como Jefe de Informaciones de la Policía de Córdoba, todo había cambiado.

Más adelante Rodríguez le confiesa a Madelein que “hace tres meses que lo espío [a Ludueña] cuando entra y sale de la central [y] no voy a hacer nada”. Un tiempo después fue su denuncia la que hizo que expulsaran a Ludueña de la policía.

Terminando la película, una hora después del inicio, y luego de las amenazas constantes y la decisión de irse del país, el represor aparece en el almacén y

⁷ Cf. Arendt, H., “El pensar y las reflexiones morales”, en *Responsabilidad y juicio*, Paidós, Barcelona, 2007, pp. 161-184.

comienza a hablarle a Rodríguez. De un modo profundamente grotesco, cancela el silencio de la sorpresa, abriendo su paso con una pesadilla recurrente: sueña que está haciendo un cabrito asado y cuando lo da vuelta, “me doy cuenta que es un bebé”. Se despierta la Teoría de los Dos Demonios, a través de la voz del represor. “Teníamos que hacerlo, porque en una guerra el ganador tiene que ser cruel con el que pierde”. El argumento de terrorismo de Estado, en la voz de su representante.

En ese momento, la violencia de las palabras de Ludueña se espeja con la respuesta de Rodríguez: se enfrenta a su represor, lo acuchilla. Tal vez la pasividad de Rodríguez a lo largo del film, es cancelada en el pico máximo de violencia cargado —esta vez— de la víctima al represor.

Inmediatamente después, Ludueña comienza su monólogo:

Primero obedecía órdenes, pero luego me puse a estudiar y eso me ayudó a entender: si no le molesta, quisiera contarle mi teoría. Lo que quiere la gente es aplaudir, Rodríguez. Primero, cuando le empezaron a tener miedo a los guerrilleros, nos aplaudieron a nosotros. Después aplaudieron a Alfonsín, primero con el juicio contra las juntas militares pero después también con las leyes de obediencia debida y punto final. Después aplaudieron a Menem cuando dio el indulto y ahora aplauden a tipos como usted, que se ponen en justicieros. ¡Siempre aplauden, Rodríguez!... Usted no estaba en el país, por eso no sabe. Pero hasta hace un par de años, los gobernadores lo invitaban al General Menéndez para que estuviera en los actos y lo ponían bien cerquita de ellos como para que saliera en la foto... lo invitaban porque tenerlo cerca les sumaba votos... hace veinte años hizo falta que yo fuera una máquina de tortura... y usted, ¿qué casillero ocupa? Primero una víctima inocente, después un exiliado incomprendido... ¿y ahora?, ¿se puso a pensar qué necesitan que sea usted ahora?

Schmucler provoca desde todos los frentes: la figura del aplauso de “la gente” invita a una pasividad absoluta nuevamente. Si se dijo que el peligro de pensar es la parálisis, el no hacer; ahora el peligro de no pensar es la adhesión inmediata a cualquier tipo de reglas, normas o convenciones sociales. Doña Inés lava la vereda y no escucha, no mira el secuestro de su vecino. Aplauden, pero Ludueña también aplaude: jugando con el argumento de la obediencia debida gira a decir que “tuvo que ser una máquina de tortura”, un poco por el “espíritu de época”, un poco porque obedecía órdenes. Sin embargo (¡qué cinismo!) vuelve a aparecer el momento reflexivo, ahora profundamente pervertido por el represor: Menéndez todavía era invitado a los actos, porque daba votos, aun siendo uno de los peores genocidas, aun cuando todos lo sabían. El sinsentido de un pragmatismo grotesco.

Ludueña no siente dolor en el cuerpo. Rodríguez lo acuchilla, con ira, y Ludueña no siente dolor.

Finalmente, Rodríguez y su familia volvieron a Dinamarca.

Jorge Julio López

Este último momento, breve, refiere a la última escena de la película. Ya en 2005, después del segundo exilio, viviendo en Dinamarca pero visitando Córdoba, Rodríguez conversa con la joven en el bar. Se queda para un acto, la entrega de una pensión “por haber sido policía que se quedó sin trabajo porque fue secuestrado” –dice Schmucler. Irá para encontrarse con una tergiversación de los hechos: a Rodríguez le otorgan la pensión, por haber sido un policía que “se negó a torturar”. Pues, ese no es el caso.

Se entonan las estrofas del Himno Nacional, Rodríguez retoma el gesto de una mirada perdida. Incomprendido.

El centro de la película, en la escena final, tiene un giro abrupto: Rodríguez desaparece de la pantalla, la cámara sigue a la joven que se va apática del acto, y enfoca un afiche pegado con la cara de Jorge Julio López.

En una entrevista, Schmucler explica que

el hombre argentino está atravesado por los vaivenes de la ideología y de las políticas de Estado, que primero necesitan una cosa y después otra... La sombra azul tiene una impronta moral y de reflexión ética para que nos preguntemos cosas socialmente. No es un divertimento, es una película histórica, reflexiva, que creo se atreve a poner el dedo en ciertas llagas que no nos gusta ver⁸.

Jorge Julio López es una figura incómoda. Junto con la foto se lee la siguiente leyenda:

En el 2010, 34 años después, se juzgó a los militares y policías responsables del centro de detención ilegal “D-2”. Fueron considerados culpables y condenados a distintas penas, algunas de prisión perpetua. El juicio fue posible por la derogación, en el año 2006, de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. *Julio López sigue sin aparecer.*

⁸ Entrevista a Sergio Schmucler realizada por Mattio, J., *op. cit.*

Rodríguez es un exiliado en democracia, Julio López es un desaparecido en democracia: una contradicción de los términos. Exilio, desaparecido y democracia se excluyen por definición. Entonces, ¿cómo es posible Jorge Julio López? La terrible ¿paradoja?, ¿tragedia? (¿qué palabra puede designar la injusticia de Julio López?) que denota la posibilidad de una coexistencia entre juicios de lesa humanidad y desaparición, como *contemporáneos*.

La pregunta es desgarradora, ¿cuándo se va a acabar el poder desaparecedor?

Finalmente, Rodríguez y su familia volvieron a Dinamarca.

Apuntes para un posible debate sobre el cine que hacemos

Sergio Schmucler

El cine monocromático

El cine padece un mal, está en manos de una sola clase social. A lo largo y a lo redondo del globo, está en manos de la clase media alta. Aun con el abaratamiento de la tecnología, sigue siendo una deficiencia. Y eso, deviene en una homogeneidad bastante evidente.

Lucrecia Martell

En los circuitos de exhibición entra un solo tipo de cine: el que está hecho a imagen y semejanza de sí mismo, cuya matriz está en California y en sus diversas variantes europeas y asiáticas. Como si la identidad cultural que se expresa a través del cine fuera una sola, se haga donde se haga. ¿Será así? ¿Será que el cine se parece tanto entre sí porque refleja la única identidad visibilizada? ¿Será que al utilizar el mismo recurso técnico toda obra se termina igualando? Hay por lo menos una consecuencia inquietante de todo esto: si el cine es una mirada, querría decir que se ha homogeneizado la manera de mirar el mundo.

A su vez, ese tipo de cine, el que llega a las salas comerciales, tiene incorporada en su estructura íntima una clave mercadotécnica de tal magnitud que resulta absurdo compararlo con el que se produce exclusivamente con subsidios estatales.

Esto lleva a que pretender competir en el mismo terreno es, por lo menos, ingenuo. Salvo excepciones, para el cine que hacemos nosotros, acceder a algunas funciones en horarios relativamente sensatos en una sala comercial, sólo sirve para que el productor se saque una foto junto al cartel de promoción y se sienta orgulloso al ver que su película está (aunque sea unos días) junto al tanque comercial del momento. No se trata de la calidad de una película, se trata de una lógica y de un mercado cuyas reglas no están diseñadas para ella. Para muestra, un botón: la semana en la que escribo estas líneas (mediados de

agosto, 2015) se estrenaron dos películas en la ciudad, *Todo el tiempo del mundo* y *El Clan*. La primera, de Rosendo Ruiz, independiente, se estrenó en el Cine Club Municipal y se presenta en una sala con un horario y un presupuesto de promoción casi inexistente. La segunda, de Pablo Traperero, se estrena en más de trescientas salas a lo largo y ancho del país, en cuatro horarios, con dos millones de pesos para promoción, más un programa de TV cada día de la semana del estreno en los canales del grupo televisivo que la coprodujo y decenas de periodistas que “recuerdan” en los medios gráficos nacionales el caso histórico en el que se basa la trama. En fin, la diferencia entre una y otra no es ni siquiera mensurable. Y eso que el ejemplo confronta dos películas nacionales. La diferencia llegaría a niveles siderales si fuera comparar *Todo el tiempo del mundo* con *Terminator IV*, o *Minions*.

Dijimos más arriba que las cinematografías se parecen cada vez más entre sí y se lo adjudicamos a mecanismos del mercado. Hay otra forma de homogenización, tal vez menos evidente, y es la que ocurre bajo la sombra de la poderosa *fest film culture*. En la medida en que nuestras películas no tienen cabida en los circuitos de exhibición comerciales, la igualación vía festivales es la que nos toca más directamente. Daría la impresión de que se está ante un callejón sin salida: como es imposible entrar en el circuito comercial, el espacio de exhibición para el *otro* cine (el nuestro) son los festivales. O morir sin ser visto.

Sobre los festivales de cine

Ya no quedan días del año sin que ocurran por lo menos uno, dos o tres festivales de cine en alguna parte del mundo. Hay festivales para absolutamente todo tipo de películas. Esto suele generar una ilusión tranquilizante: que el cine es menos elitista que antes, cuando sólo existía Berlín, Venecia, Cannes, Toronto o Mar del Plata. Propongo algunas dudas sobre ese optimismo.

a) En este mundo en el que los suplementos turísticos triplican el tamaño de los suplementos culturales, los festivales de cine son un mecanismo más para atraer paseantes hacia las ciudades que los realizan. Son *eventos*. Un desfile de moda; una competencia de perros de raza; una muestra de autos antiguos; una pista de esquí con nieve artificial; o un festival de cine. Casi todos los festivales son organizados por direcciones de turismo o por funcionarios de cultura convencidos de que su tarea se reduce a organizar *eventos*. Masivos o exclusivos, no siempre se trata de la cantidad de personas que se movilizan. Hay festivales en donde sólo participan directores, programadores, críticos y jueces, sin público (el prestigio también es una mercancía). Por supuesto que, como todo *evento*, cuando un festival demuestra un impacto creciente, empieza a recibir patrocinios de las grandes empresas vinculadas a la avasallante

industria de lo audiovisual. Sería una ingenuidad imaginar que dichas empresas no ejercen sutiles o francas presiones sobre el tipo de película que se exhibe.

b) El *boom* festivalero también responde al crecimiento exponencial de escuelas de cine y aledaños: en este momento hay más estudiantes de cine en Argentina que todos los que había en Europa cuando brillaban, por ejemplo, Fellini o Bergman. Herzog sugiere que, para poder hacer cine, los jóvenes deben alejarse lo más que puedan de las escuelas. Cuando lo dijo no había tantos festivales.

c) En relación con los festivales masivos, se suelen dar cifras engañosas. Según la información oficial, en el último BAFICI se exhibieron 400 películas y hubo 380.000 espectadores. Si tomamos en cuenta que en los festivales un asistente promedio ve cinco películas, cada película fue vista por 190 personas. Y aunque se hiciera el cálculo imaginando que cada espectador sólo ve una película, la cantidad tampoco es significativa: 950 espectadores. Para tener una idea de la diferencia, *El Clan*, en el mismo lapso de tiempo (dos semanas) tuvo 1.500.000 espectadores. Los *Minions*, 4.000.000.

d) Entrar en un festival le genera al realizador o al productor una inmediata sensación de éxito. Por suerte, la enorme cantidad de festivales existentes garantiza que una película será admitida, incluso premiada, en uno o en varios. En este momento no cuesta nada probar suerte en treinta o cuarenta festivales, intentarlo es una tarea que se puede hacer en una tarde, desde la comodidad de una notebook. La estadística sugiere que, de cada diez intentos, uno será exitoso. Eso quiere decir que conseguir un par de admisiones, inclusive de premiaciones para mostrar en un banner de promoción, es altamente probable. Últimamente los trailers promocionales dedican más tiempo a mostrar las invitaciones que la película recibió a festivales, que imágenes seductoras de la trama.

El tránsito exitoso por un circuito de festivales puede servir para que la película sea invitada a otros festivales y, con algo más de suerte, que el productor consiga apoyos internacionales para su próxima película. Sin embargo, eso no se traduce en que la película se vinculará con el público *normal*. Esto lleva a situaciones increíbles, como el caso de la excelente *El Premio* (2011), de Paula Marcovitch, que conquistó más de sesenta premios a lo largo del mundo (entre ellos varios de primer nivel) y que sin embargo, todavía no fue estrenada comercialmente ni en la ciudad natal de la directora (Córdoba), ni donde se realizó (Provincia de Buenos Aires), ni en los países que la produjeron (México, Francia, Polonia y Alemania).

e) La impresionante expansión del fenómeno festivalero ha dado pie al potenciamiento del oficio de programador. Son las personas que recomiendan o deciden qué películas se podrán ver en festivales, muestras y afines.

Los cineastas, obligados por las circunstancias a no pensar en el público *normal*, y creyendo que participar en un festival es la única oportunidad que tiene su obra de no disolverse en el olvido, van amoldando su creatividad para realizar películas lo más cercano posible a los mandatos de tal o cual festival, y para eso deben interpretar los coyunturales gustos estéticos de críticos y programadores.

Pero entonces, si tenemos vedados los circuitos de exhibición comerciales y los festivales tampoco son una alternativa, ¿dónde mostrar nuestras películas?

Imaginar políticas de distribución para nuestro cine.

La primera consideración a tener en cuenta es que las películas que producimos son realizadas gracias a subsidios públicos. El Estado, cuando declara de interés un proyecto, concede el dinero para que se pueda hacer la película. No tiene expectativas de recuperar la inversión, es un aporte a la cultura. Insisto: no son créditos a pagar, son subsidios. Hacemos la película, comprobamos el correcto ejercicio del presupuesto comprometido, entregamos una copia, nos dan un *plus* para lanzamiento (absolutamente magro para las condiciones del Mercado) y se acabó el asunto. El grupo que trabajó (incluido el productor) cobró, y no le debemos nada a nadie.

La segunda consideración es ética. Los productores deberíamos asumir que las películas producidas mediante subsidios públicos no nos pertenecen en términos de mercancía privada.

De las dos consideraciones anteriores, se desprende que tenemos la posibilidad de que nuestra obra sea vista por la mayor cantidad de personas, sin necesidad de cobrar entrada, sin competir inútilmente con las películas comerciales, ni reducirlas a la participación en festivales.

A partir de la experiencia que vengo realizando con mis tres últimas películas (*Curapaligüe*, *La Sombra Azul* y *Guachos de la Calle*), he constatado que en toda la provincia hay gran cantidad de espacios donde se puede proyectar y personas dispuestas a colaborar para hacer bien las cosas.

La propuesta es organizar circuitos de exhibición gratuitos donde se incluyan todos los espacios posibles. Que el cine hecho en Córdoba se vea primero en Córdoba, pero una Córdoba que no se restrinja al Cine Club Municipal, a alguna sala universitaria o a los espacios INCAA. Hay que sumar como potenciales salas de proyección a un amplio espectro de posibilidades, empezando por el sistema de bibliotecas públicas (500 en toda la provincia, todas cuentan con proyectores, equipos de sonido y espacios adecuados), los centros culturales, los centros vecinales, los hospitales, las escuelas primarias, secundarias y terciarias, los clubes sociales y deportivos e inclusive las

parroquias y templos. La idea de que en cada ciudad relativamente grande haya un espacio INCAA (salas destinadas al cine nacional) es maravillosa, pero mientras eso ocurre, no perdamos tiempo, organicemos circuitos de distribución aprovechando los lugares ya existentes, aunque no cumplan exactamente con las normas de confort y calidad naturalizadas por las grandes empresas exhibidoras. Entre pasar cine en una biblioteca pública de General Levalle, Villa Giardino o Morteros y esperar a que el Estado Nacional invierta en espacios INCAA, prefiero la primera opción. De lo que se trata es que nuestro cine asuma como prioridad llegar primero a su público más directo y después piense en otras provincias, en el mundo y en festivales.

Para los que pensamos que el cine es una herramienta de representación identitaria, esto no es chauvinismo ni populismo, es sentido común.

Finalmente una sugerencia sobre la ley audiovisual que necesitamos en la provincia y que seguramente el nuevo gobierno mandará a la legislatura en marzo de 2016. Mi opinión es que tendría que someterse, durante el tiempo que requiera, a un debate y reflexión en el que participen todos los interesados. No podemos pugnar por una ley que solamente discutimos diez o veinte productores y realizadores básicamente de Córdoba Capital. Tienen que participar de manera sistemática las escuelas de cine y TV de Río IV, de Villa María, etc., los productores de televisión, las asociaciones de productores, los canales, las cooperativas y emisoras de ámbitos municipales, los medios comunitarios... cuantos más participantes, quizás sea más lento, pero será mucho mejor.

Anexo

En la página siguiente se muestra con claridad a lo que me refería cuando escribí sobre los festivales. Se trata del contenido de la página promocional de la versión 2015 del festival de la ciudad de Oaxaca, México.

(English version below)

¡El Oaxaca FilmFest está muy emocionado por invitarte a su Sexta Edición, tenemos muy buenas noticias!

- **La Revista MovieMaker nos escogió nuevamente en su lista anual de los Mejores Festivales en el mundo.**
- **Nuestro programa NUEVA INDUSTRIA este año se viene con todo:** Sundance Institute impartirá sus prestigiosos #ArtistServices Workshops, con la presencia de referentes de la Industria como Kickstarter, Indiegogo, VHX y la directora nominada al Oscar Heidi Ewing, para profundizar en temas relativos a nuevas formas de financiamiento y marketing, distribución y plataformas digitales. También The Blacklist y Final Draft traen sus más recientes propuestas de formación para realizadores y guionistas, y siguen los nombres en estas jornadas **imperdibles**.
- **El Festival se ha convertido en un punto vital de encuentro** de la Industria Nacional del Cine con la Internacional. Directores de todos lados se encuentran cada año en Oaxaca y generan muchas oportunidades para crear redes y nuevos enlaces y fomentan la colaboración entre todos los sectores.
- **Oaxaca es una de las más hermosas ciudades de México y un epicentro cultural:** Con su arquitectura colonial única, patios escondidos y calles empedradas ha sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Fascinantes sitios arqueológicos, coloridos mercados y artesanías, una gastronomía mundialmente famosa, galerías de arte y paisajes inolvidables completan este fascinante cuadro. Y por supuesto el Mezcal. Durante el Festival se celebrará también el Festival de la Gastronomía de Oaxaca.
- **Queremos celebrar el Cine y asegurarnos que tendrás una experiencia inolvidable:** te esperan 9 días intensos de Proyecciones, Talleres, Clases magistrales, Fiestas, Tours y Eventos especiales.

Y porque nos encantaría verte durante el Festival, hicimos una alianza con **ATRÁPALO**, una de las mayores agencias de viaje en el mundo y ofrece muy buenos descuentos para nuestros invitados.

¡Para más información, dale **click** en el logo!

¡Saludos!

Entrevista a Sergio Schmucler

Por Paula Maccario y Liliana Pereyra

En *La Sombra Azul* hay escenas y referencias a situaciones oníricas. Nos preguntábamos cómo manejaste este recurso, qué te permitió, qué indagabas en esas búsquedas en la trama de la película.

Y relacionado con lo anterior, nos inquietaba el hecho de que una de las escenas cruciales de la película -el último encuentro entre Javier y Ludueña- transcurre con una “luz”, en un clima tan enigmático. ¿Esa densidad juega con la posibilidad de ser pensada como imaginaria?

A la hora de “hacer vivir” a un personaje, considero imprescindible sumar su universo onírico, porque en los sueños pasan cosas, incomprensibles, pero que el espectador suma (aunque sea de manera difusa) al universo de “¿qué tiene ese personaje en la cabeza?” (en el caso de Javier: su amigo convenciendo a un torturador de la importancia de cuidar muy bien los techos, un torturador haciendo un acto de magia para calmar a un torturado, el vecino que barre junto a Ludueña y ambos los miran sonrientes y calmos, etc).

La escena entre Javier y Ludueña está concebida en su totalidad para que pueda ser pensada como “quizás esto no ocurrió”. No sólo el tipo de iluminación utilizada, sino los elementos más evidentes: un hombre que habla y fuma de lo más tranquilo con un cuchillo clavado, una chica que pasa a comprar algo y Javier la atiende como si no pasara nada anormal (eso ocurre a menudo en los sueños, hacer cosas cotidianas en medio de situaciones sospechosamente extraordinarias), detener una hemorragia con una bufanda y al final el hombre de la escoba –en su segunda aparición onírica- en una hora absurda para tal tarea.

¿Es otro sueño de Javier? ¿Es lo que Javier quisiera que ocurra? ¿Es lo que la joven que lo escucha con tanta atención en el café desea que hubiera ocurrido? ¿Es lo que el público quisiera que ocurra, en la doble vertiente propuesta por la escena: tomar venganza por mano propia por parte de las víctimas, por un lado, y darle la palabra a los victimarios, por el otro? (esto imaginando, también, dos clases de espectadores: tanto los que están del lado de las víctimas de manera exclusiva, como los otros, los que aunque, no lo reconozcan, piensan que hubo razones aceptables para la represión ilegal).

Me pareció interesante sugerir que el que no necesita mentir es el “malo” (confiesa su sueño sobre el cabrito-bebé y que no puede eyacular con su esposa para que el público confirme su honestidad).

Creo que esta escena se vuelve de algún modo siniestra y es apenas soportable. El público se ríe casi siempre cuando aparece la chica compradora. Después deja de reírse y empieza a preguntarse de qué se reía un momento antes. Pienso que es una risa histérica, no de alegría (¿Hay risa alegre?) Pienso que esta secuencia es la mayor provocación de *La Sombra Azul*.

En el sentido de los (des)encuentros intergeneracionales que habilita pensar la película: la joven que escucha a Javier, ¿de algún modo “representa” a las nuevas generaciones, las de la reapertura de los juicios? ¿Cuál es su lugar en la película? ¿Cómo las estás pensando históricamente?

No pensé en el grupo de jóvenes que acompaña con simpatía o con fervor militante los juicios, más bien pensé en el grupo (al que creo mayoritario) que tomó distancia de nuestra generación, porque le contamos de tal manera las cosas que no nos creen. Ellos intentan entender, pero como no logramos narrar una verdad clara se alejan, como el personaje de Elisa Gagliano que termina yéndose, no deseando participar en un acto sustentado en una mentira. Javier, al participar de ese acto protocolar, acepta los honores del poder político asumiendo un heroísmo que no existió. Javier le había dicho a ella: “a mí nunca me pidieron que hiciera nada”, y sin embargo ahora, para obtener reconocimiento social, acepta que lo homenajeen como héroe. Incluso él mismo cuando la invita a ir a la ceremonia y le da la entrada, de algún modo reconoce que hay algo de engaño, de farsa, cuando le dice que la entrada sirve para dos personas... “como en el teatro”. Esa aceptación de la mentira queda plasmada cuando canta el himno, por eso duda antes de empezar a cantarlo. Por eso su amigo, el que no puede ni siquiera vivir en el país, observa si lo cantará o no y, por su gesto, parece que se decepciona de él.

Volviendo a la joven que se va porque no quiere ser parte de eso. La consecuencia que provoca esta manera poco creíble de construir la memoria en la que Javier participa es que esa generación se vuelve insensible a esos temas, al grado que camina indiferente, sin verlo, junto al cartel de Julio López. Esa es la consecuencia de que no logremos establecer espacios de reflexión y debate honestos. Otra cosa que está en juego en la película es el asunto de por qué el Estado necesitó inventar un falso heroísmo para que Javier (Luis Urquiza) obtuviera la pensión y jubilación que le correspondía como policía. ¿Si no fue el héroe que se negó a torturar, no se la daban?

Por último, nos podrías contar cómo fue recibida *La Sombra Azul* por los distintos públicos y especialmente por los organismos de DDHH

La película ha confrontado una gran diversidad de públicos; por ejemplo, hace un mes me invitaron a hacer una serie de presentaciones en tres universidades del Estado de Minnesota, en donde la vieron y analizaron diversos núcleos de estudiantes y profesores vinculados a estudios de cultura latinoamericana, DDHH, relaciones de los Estados Unidos con América Latina, etc. En ese caso, las preocupaciones más sostenidas tuvieron que ver con la dificultad de comprender cómo era posible que nuestra sociedad hubiera soportado (¿cobijado?) la presencia de los represores ilegales durante tantos años, en plena democracia.

En el caso de los espectadores en Argentina, yo diferenciaría cuanto menos tres tipos de respuesta:

a) Los que agradecen que la película ofrezca una visión de la historia más compleja y que retrate la tragedia del individuo subsumido a los engranajes del poder.

b) Los que sienten que por fin se dice lo que ellos piensan respecto a las organizaciones armadas, pero sin sacrificar su posición de izquierda.

c) Los que me acusan de reivindicar la teoría de los dos demonios.

Tuve que enfrentar cuestionamientos a veces bastante duros por parte de algunos integrantes de organismos de DDHH, que repudiaron la escena en que Javier acuchilla a Ludueña, aduciendo que nunca pasó algo parecido y que eso podía ser interpretado como que la búsqueda de justicia era en realidad búsqueda de venganza, o me objetaron que apareciera el cartel de Julio López porque era una manera de “cargarle un desaparecido al gobierno”, lo que rebajaba el valor de la política sobre los juicios y todo lo que se había logrado. Pero probablemente lo que consideraban más grave era haberle concedido la palabra a Ludueña.

En general, ese tipo de cuestionamientos, cuando ocurren en medio de un debate (la película genera largos debates prácticamente en todas sus presentaciones), hace que otros espectadores respondan con ironías diciendo que esas críticas son justo lo que cuestiona en la escena de la cocina la diputada Laura Sánchez.

IV



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 connivencia 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 Bomheker 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 sucesión 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 sucesión 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”. Es por 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 Juvé, participante del EGP, y de la posterior Carta *No matarás* de Oscar del Barco.

Lo inaudito

Mario Bomheker

Inaudito: del latín *inauditus* (no escuchado), nunca oído, sorprendente, asombroso, insoportable, intolerable.

En 1955 Alain Resnais recibió el encargo por parte del Comité de Historia de la Segunda Guerra Mundial, de realizar un film para conmemorar el décimo aniversario de la liberación de los campos. En ese entonces Resnais tenía 33 años y su desarrollo como realizador era el de un documentalista que había filmado cortos bastantes atrevidos para la época, especializados en Arte. Entre otros *Van Gogh* (1948) *Gauguin*, *Guernica* (1950). O el premiado *Las estatuas también mueren* (1953).

El primer gesto de Resnais fue negarse a hacerse cargo del proyecto, debido a que consideraba que no se sentía autorizado para tratar el tema. “No me atrevo a hacer esta película: yo nunca fui deportado”, manifestó. El artista se consideraba incapaz de encarar la representación del horror y fundaba su negativa en el hecho de no haber vivido la experiencia concentracionaria.

Finalmente, ante la insistencia de sus solicitantes recurrió a Jean Cayrol, quien había estado prisionero en un campo de concentración durante la guerra, para que redacte el texto de la locución que acompaña las imágenes.

Llegados a este punto, conviene que nos detengamos en una consideración sobre los testimonios de los supervivientes de los campos de concentración y sobre la memoria como sustento de la creación y de la recepción artística. En algún instante de su experiencia concentracionaria, los sobrevivientes se proponen, si consiguen salir con vida, dar testimonio al mundo del sufrimiento vivido, de los compañeros muertos y de los horrores del campo. Pero una vez liberados, un sentimiento muy común es el de que la experiencia resulta intransmisible. Los relatos de los sobrevivientes se enfrentan a dos dificultades insalvables: primero, a una falta de medios expresivos para dar cuenta de la realidad del campo, y segundo, a que sus relatos no encuentren el receptor adecuado.

El texto de Jean Cayrol para *Noche y Niebla* es explícito:

Ninguna imagen, ningún sonido pueden devolver su dimensión real: la del terror ininterrumpido. La lucha era por sobrevivir, por una frazada, por un mendrugo de pan. Los soplonos, las acusaciones. Órdenes que pasaban de boca en boca, transmitidas en todos los idiomas. Las irrupciones inesperadas de los SS cuando hacían inspecciones. De estas cárceles de ladrillos, de este sueño terrorífico, lo único que les podemos mostrar son los acontecimientos y su curso. (*Noche y niebla*, Francia, 1955).

P. Levi afirma, por su parte, que parecería “natural y obvio que la fuente esencial para la reconstrucción de la verdad en los campos de concentración esté constituida por las memorias de los supervivientes”. Y sin embargo, él mismo problematiza esta afirmación.

De los auténticos testigos de la catástrofe, de aquellos que han visto la Gorgona, que han tocado fondo, es decir, de la inmensa mayoría, sólo nos queda el silencio que ha dejado su total aniquilación, una aniquilación que, conforme al propósito de sus verdugos, alcanza incluso hasta los últimos vestigios de su existencia transformada en humo y cenizas anónimas. Quizás por ello, el testimonio de los supervivientes es un testimonio quebrado, un testimonio sobre la dificultad o incluso imposibilidad del testimonio¹.

Es decir, que a los supervivientes se les impone una doble imposibilidad: la prohibición de callar, de resistir al olvido y al silenciamiento y, al mismo tiempo la imposibilidad de hablar.

¿Cómo se entiende esta contradicción? Una de las claves para entenderla es aceptar que para los mismos sobrevivientes es imposible comprender los hechos vividos y presenciados.

Esto aparece permanentemente en los testimonios de los sobrevivientes, ya sea de los Lager o de los Centros Clandestinos de Detención, como se llamaron aquí. Ninguna situación en los campos es calculable, no existe un sistema espacial y temporal de reglas. La muerte es omnipresente.

De ahí la insistencia de los supervivientes a quienes los leen o los escuchan: hay que evitar a toda costa una “comprensión” precipitada, que estetice o funcionalice el testimonio. De lo contrario, tanto testimoniante como receptores son cómplices de una traición, una traición a aquello que se quiere transmitir, a los muertos y a su memoria bajo la apariencia de una comunicabilidad que ignora el abismo que separa el mundo llamado “normal” y el mundo de los campos de exterminio.

¹ Levi, P., *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores, 1986, p. 73.

Quiero aclarar que de ninguna manera adhiero a las posiciones que niegan la posibilidad de la transmisión de la experiencia. Lo que afirmo respecto a las dificultades del testimonio tiene que ver con la posición de Resnais, quien estaba preocupado porque su trabajo no resultara en una excesiva estilización a expensas de la realidad de los campos.

Las dificultades del Testimonio

Visto desde este punto de vista se comprende la afirmación de E. Wiesel:

Lo que yo intento hacer es introducir tanto silencio como sea posible. Desearía que mi obra no sea juzgada un día por las palabras que he escrito, sino por su peso en silencio. Si pudiera comunicar el silencio, es decir, la incomunicabilidad, entonces habría justificado en una pequeña parte mi propia obra².

Evidentemente no se trata de una complicidad con el silencio culpable de los verdugos y sus colaboradores, sino de hacer presente la “interrupción” del discurso que significa Auschwitz. Estamos frente a la paradoja de un silencio audible, que remite a otro silencio inaudible que resuena en el interior de las cámaras de gas y un silencio inaccesible y que permanecerá para siempre inaudible.

¿Cómo es posible, entonces, resolver esta aporía entre la imposibilidad y al mismo tiempo la necesidad del testimonio?

La clave probablemente resida en el carácter mismo del trauma acerca del cual se quiere testimoniar.

Se afirma que el relato de la experiencia traumática puede significar para el testigo revivir el acontecimiento como si estuviera ocurriendo en ese momento, con las consecuencias devastadoras que eso puede tener para el testimoniante. Parecería que hablar no produce ningún alivio, sino muchas veces una retraumatización. Sin embargo, el solo hecho de comenzar a narrar es ya una forma de elaboración del trauma. Como afirma LaCapra:

Cuando el pasado se hace accesible a la evocación y cuando el lenguaje funciona aportando cierto grado de control consciente, distancia crítica y perspectiva, se ha iniciado el arduo proceso de repaso y elaboración del trauma de un modo que tal vez no logre

² Wiesel, E., “Die politische-moralische Aufgabe des Schriftstellers heute. Nach Auschwitz haben die Worte ihre Unschuld verloren”, en Schwencke, O. (edit.), *Erinnerung als Gegenwart. Elie Wiesel in Locum*, s/d., Freiburg, 1987, p. 103.

jamás trascender plenamente el *acting out* [...] pero que puede dar cabida a otros procesos vinculados con el juicio, con una responsabilidad limitada y un agenciamiento ético al menos³.

Es decir que el mismo proceso de tramitación del trauma –el repaso y la narración–, hace posible que la experiencia traumática salga de un universo hermético, fuera de cualquier posibilidad de comunicación, y se integre a un orden secuencial en donde es posible controlar el recuerdo tomando distancia crítica y perspectiva, donde el pasado es pasado y el presente es presente (aun cuando no hay que excluir que simultáneamente haya momentos en que los fantasmas regresan y se vuelva a vivir el pasado de manera demoledora).

Y también le permite asumir al testigo una conducta ética, la de hacer pública su memoria como un aporte fundamental a cualquier intento de construcción de una historia crítica y verificable.

Testigos de la memoria

Por otro lado, también para los que escuchan, para los “testigos secundarios”, tiene el testimonio un aspecto difícil. ¿Cómo se debe reaccionar a lo que se escucha? ¿Cómo se debe responder?

L. Langer llama “testigos de la memoria”⁴, a aquellas personas que por razones profesionales, políticas o de solidaridad buscan o se disponen a escuchar el testimonio. Pero no se trata solo de escuchar, sino de asumir una responsabilidad respecto a lo que se escucha. Para J. A. Zamora esto convierte al entrevistador en un “participante en la lucha de la víctima con sus recuerdos y con los residuos del pasado traumático”⁵. Esta participación puede conducir a dos situaciones: una identificación tal por parte del “testigo secundario” o el “testigo de la memoria”, que dé como resultado una verdadera confusión entre la auténtica experiencia del sufrimiento y el sufrimiento subrogado. O una gran inquietud por creer que no se siente suficiente empatía.

¿Cuál sería entonces el equilibrio exacto entre una excesiva y una escasa identificación?

³ LaCapra, D., *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 108.

⁴ Langer, L., *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Yale University Press, Connecticut, 1991, p. 39.

⁵ Zamora, J. A., “Auschwitz: memoria del horror y representación artística”, en Fernández López, J. A. (edit.), *Judaísmo Finito, judaísmo infinito. Debates sobre el pensamiento judío contemporáneo*, Murcia, 2008, p. 205.

Para Dominick LaCapra, si bien resulta muy difícil encontrar una receta para establecer el equilibrio justo entre una identificación total con las víctimas y una objetificación excesiva que aspira a una representación totalmente transparente de los sucesos del pasado, lo importante es reconocer que el artista, el historiador, el jurista o cualquier otro espectador no pueden evitar estar involucrados con aquello que ven y escuchan. Propone para esto lo que él llama “desasosiego empático”, es decir una empatía que no implique una identificación sin mediaciones ni tampoco una objetividad sin matices.

Ambas situaciones en realidad tienden a provocar un relato tranquilizador, ya sea por vía de la catarsis o por vía del distanciamiento.

Tampoco es posible dar una definición cabal acerca de cómo funciona el “desasosiego empático”. Solo se puede decir que se trata de “estar atentos a ciertos temas que (nos) pueden proporcionar una autocomprensión más acabada y aportar sensibilidad o apertura a respuestas que generan inevitablemente angustia en el propio relato”⁶.

Estas breves líneas no pretenden agotar el tema. Son solo algunas pocas reflexiones y lecturas que me provocó el documental *Cuentas del Alma*, un film cuya realización fue en sí misma conflictiva y traumática.

⁶ LaCapra, D., *op. cit.*, p. 122.

Entrevista a Mario Bomheker

Por Paula Hunziker y Sebastián Torres

En general los autores y artistas de los más diversos registros, suelen ubicar sus obras o bien en un continuum problemático, o bien en una ruptura con obras anteriores, propias o ajenas. Si usted tuviera que establecer una genealogía para *Cuentas del Alma*, ¿cómo la reconstruiría?

Cuentas del Alma se inscribe indudablemente en el conjunto de la profusa producción literaria y audiovisual que sobre el Terrorismo de Estado se viene creando en nuestro país desde antes de la recuperación de la democracia. Pero al mismo tiempo constituye un cambio en la manera en que se viene tratando el tema, tanto a nivel de lo expresivo, como de los contenidos. En la primera década del siglo XXI al “giro subjetivo” que se evidencia en la narración documental se le integra una nueva mirada sobre el pasado, que traspasa los límites del documento testimonial. Se trata de una mirada que confronta con el legado generacional de los ´70 y propone una interpretación diferente de la historia. En esa nueva perspectiva se inscribe *Cuentas del Alma*. Sin embargo, si bien el film mantiene el carácter crítico, cuestionador, acerca de las experiencias políticas de los ´70, no integra la tendencia del reclamo generalizado de hijos a padres, como son los tres films paradigmáticos que inauguran el “giro subjetivo”—*Papá Iván*, *Los Rubios* y *M-*, sino que abre un horizonte en el cual lo que aparece más claramente es el deseo de entender. Se trata de una búsqueda, de un entender centrado en una experiencia personal, singular, con todo lo que implica de conflictivo y hasta contradictorio el discurso subjetivo.

En la entrevista que le realizó Juan Pablo Russo, usted señala, en la voz de un amigo, que la historia que encarna Miriam “resume la historia de nuestra generación”. Ante ello, dos cuestiones. La primera: ¿cuál es el sentido generacional que usted ve expresado en su película?

Considero que el término “sentido generacional” es inapropiado. Descreo de las teleologías históricas. Creo mucho más en las contingencias que determinan los movimientos sociales y los destinos individuales. Por otro lado entiendo que es falso atribuir a posteriori un sentido a determinados movimientos históricos. En la historia predominan las rupturas más que las continuidades, a diferencia de lo que postula el historicismo positivista. Digo esto porque muchas veces se pretendió adjudicar a los movimientos políticos revolucionarios de la década de los ´60 y de los ´70 una continuidad con las luchas emancipatorias de décadas

pasadas e inclusive de siglos pasados, como una especie de *roter Faden* (hilo conductor) que nos permitiría dar una explicación unívoca del desarrollo histórico y encontrarle un sentido al devenir. Precisamente es por eso que adopté la frase con la que un amigo se refirió al film. El film es un reflejo de los avatares y contingencias de la vida de un sujeto singular que se pueden extender a un gran número de individuos de nuestra generación. Pero que difícilmente podemos englobar en una especie de destino común necesario. Eso es lo que expresa la frase “*resume la historia de nuestra generación*”.

Y la segunda cuestión: ¿Es su propia generación, la generación que fue joven y actuante en los años setenta, el espectador ideal de su película?

Nunca pienso cuando realizo un film o escribo un texto en un espectador o lector ideal. Ya sabemos que toda obra una vez finalizada adquiere vida propia y es receptada de manera diferente según las circunstancias temporales e incluso espaciales en que se da a conocer. Tampoco podemos pensar en la existencia de receptores homogéneos. El film suscitó diferentes reacciones en los más diversos públicos, atravesando generaciones y posiciones ideológicas y políticas. Creo que los espectadores más jóvenes, que no pertenecen a la generación de Miriam (y a la mía por supuesto), han tenido una receptividad, diría, más desprejuiciada y manifiestan un verdadero interés en escuchar un discurso que podríamos calificar de “desviado” o “disidente” de cierto otro discurso mayoritario o predominante. Señalo que este comentario es más una sensación que una aseveración basada en datos objetivos, puesto que no tuve oportunidad de asistir a muchos de los debates que se suscitaban al final de las proyecciones.

Usted ha señalado en la misma entrevista el “coraje” de Miriam, quien “asumió la responsabilidad de la necesidad de hablar y dar su versión y su visión de los hechos, con el objetivo de construir una memoria social colectiva que no reprimiera ningún aspecto de la cuestión”. Ahora bien, si tenemos en cuenta los actuales debates (de los que el libro de Beatriz Sarlo *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* es una expresión definida) sobre las complejas relaciones entre la “memoria” y “la historia”, así como sobre el peligro de que una proliferación de un tipo de historia centrada en los sujetos y en su palabra, genere una distorsión de la “verdad histórica” (asentada en los “documentos”): ¿cómo piensa usted las relaciones entre memoria, historia y verdad?, ¿cómo es que la memoria individual, en este caso de Miriam, puede hacerse “histórica” y aportar conocimiento o saber sobre “la historia”?

En el debate que se da en la ciencia histórica sobre “el giro hacia la experiencia” o “el giro subjetivo”, comparto las postulaciones del historiador y teórico Dominick LaCapra. Es decir que, por un lado, no creo en las posiciones neopositivistas que consideran que es posible un acceso directo, transparente y

objetivo a los procesos históricos y/o experienciales. Pero, por otro lado, tampoco creo que la experiencia sea solo una construcción discursiva, según postula Hayden White. Como afirma LaCapra: “La importancia de los testimonios se hace más evidente cuando se piensa que aportan algo que no es idéntico al conocimiento documental”. Y hoy sabemos el valor de la experiencia de los sujetos para la comprensión y el conocimiento de determinadas épocas históricas. Incluso la misma Sarlo, si bien critica lo que ella llama “la fetichización de la verdad testimonial” y la “confianza ingenua en la primera persona”, al mismo tiempo admite que “se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera «ideología» o «falsa conciencia», es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”¹.

Por otro lado, considero que hay que distinguir entre objetividad y objetificación. Esta última reduce los métodos de investigación histórica a un experimento, niega la implicancia del investigador en lo observado o investigado y desconoce que en todo ejercicio de memoria los testimonios son importantes porque a través de ellos lo que se intenta es comprender las experiencias subjetivas y sus consecuencias, incluido el papel de los olvidos en que se incurre a fin de acomodar el pasado, negarlo o reprimirlo.

Estas posiciones objetificadoras, llevadas a un extremo y en el caso de experiencias límites, pueden conducir rápidamente al negacionismo. Hay en la Argentina de los últimos años un giro que llamaría positivista en los historiadores que rechazan el valor del testimonio para reconstruir memoria e historia.

Uno de los temas que surge a partir de la película, es el de la “traición”, o el de los “traidores”. En la charla que tuvimos en el Seminario, usted recordó y valoró el texto de A. Longoni, *Traiciones*, en el que se trata de recuperar y hacer audible la voz del sobreviviente en el horizonte de una “zona gris” de los campos (tal como la definió Primo Levi), que los relatos posteriores tienden a distorsionar en un relato épico de los *muertos-héroes* y los *sobrevivientes-traidores*. No obstante, en la entrevista a Miriam ella misma no se ubica como víctima, sino que más bien reinscribe el relato de la traición en otro registro, en un registro personal en el que indica el momento en que “no fue fiel a sí misma”. Además se habla de la traición de los compañeros, y de las cosas que no tuvo que hacer (específicamente:

¹ Sarlo, B., *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005, p. 22.

matar y delatar) En este sentido: ¿la figura del traidor se dibuja, se desdibuja, o se reconfigura?

Entiendo que los años '60 y '70 están aún muy próximos como para poder evaluarlos y llegar a conclusiones. Recuerdo ahora la anécdota que cita Slavoj Zizek en su libro *Robespierre, Virtud y Terror*. Cuenta Zizek en la Introducción que cuando le preguntaron en 1953 a Chou En Lai qué pensaba de la Revolución Francesa, respondió: “todavía es muy pronto para decirlo”.

El texto de Ana Longoni es un aporte muy agudo y relevante en el análisis de ese período de nuestra historia que demandará aún muchos años más para ser comprendido y juzgado (esperemos que no tantos como pretendía Chou En Lai). Uno de los asuntos más interesantes que trata el libro de Longoni es el de la figura del revolucionario, en este caso, cómo está tratada esa figura en tres novelas argentinas contemporáneas. Es una actualización muy interesante de la antigua discusión en torno a la figura mítica del revolucionario, tema que se discute desde la época de la Revolución Francesa. En esa revolución el paradigma del revolucionario es Robespierre, quien se hacía llamar el “Incorruptible”. Esa figura, virtuosa en extremo, ha servido (a veces de manera inconsciente) para medir a muchos revolucionarios de movimientos emancipadores posteriores, que llegan incluso hasta nuestros días. En el caso de algunos movimientos políticos de la década del '70 en nuestro país, esa exigencia (por otro lado imposible de alcanzar), no solo produjo en muchos militantes sentimientos de culpa y de impotencia, sino que provocó situaciones trágicas en las que se calificó de traidores a compañeros que no pudieron llevar hasta sus últimas consecuencias la exigencia sacrificial en juego. Y en algunos casos generó la toma de decisiones desacertadas e irresponsables por parte de la dirigencia, con resultados trágicos en términos de costo en vidas. Creo que eso está muy bien reflejado en *Cuentas del Alma*. Por otra parte es pertinente y necesario establecer una diferencia entre el victimizarse y el ser efectivamente víctima. Y 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”. Por supuesto que considero que esto también tiene sus límites y no es posible eximir de responsabilidades a aquellos que colaboraron con la tortura y la eliminación de sus propios compañeros. Pero ese no es el caso de Miriam, sino todo lo contrario, como ella cuenta, y no tenemos por qué no creerle. Resulta por otro lado paradójico que muchos de los que acusan a Miriam de traidora, no pasaron por las circunstancias extremas a las que ella se vio sometida.

En varias entrevistas usted ha señalado que los procedimientos técnicos y el montaje buscan crear un escenario despojado, en el que adquiera

preeminencia absoluta la palabra de Miriam. Esto supone cierta reticencia de su propio juicio como realizador en pos de una apuesta de “comprensión”. Ahora bien: ¿es posible comprender sin ejercer la capacidad de juzgar, o más bien, sin habilitar también en el espectador esta posibilidad?, ¿no opera, en este sentido, el aislamiento de la voz de Miriam del coro trágico de otras voces sobrevivientes, una especie de mistificación del relato de sí?

Considero que el aporte más valioso que tiene *Cuentas del Alma* es haber evitado lo que yo llamo “la batería convencional” de recursos filmicos: 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 el juicio simplista acerca de un acontecimiento complejo.

Visto retrospectivamente: ¿realizaría actualmente alguna modificación de la película efectivamente filmada?

Creo que fue Borges quien decía que por suerte los libros se publican para evitar que se sigan corrigiendo. Eso vale también para una película. Afortunadamente existen los plazos de producción, los límites de los presupuestos, los *deadlines* de los festivales y muestras que nos obligan a interrumpir la búsqueda obsesiva de la “perfección”. Por supuesto, desde el momento en que el film fue estrenado y luego siguió con su exhibición en el circuito de festivales, fui anotando todas las “imperfecciones” y “errores” que iba percibiendo, y las cosas que me hubiese gustado modificar (por ejemplo, la voz explicativa en *off* del comienzo, que la siento ahora como innecesaria). Pero de lo que de ninguna manera me arrepiento es de la elección formal. Una apuesta arriesgada adoptada luego de largas sesiones de discusión, consultas y reflexiones, con los productores, los coguionistas, con colegas y amigos. Lo más sencillo hubiera sido, como digo más arriba, adoptar la “batería habitual de

recursos cinematográficos”. Fue una buena decisión haber dejado de lado esa opción y así resultó un film que se sale de lo convencional, por lo menos en el panorama de la cinematografía argentina que se ocupa de estos temas.

En el horizonte de lo “por venir”, ¿cuál es la herencia de esta película para sus proyectos artísticos actuales?

Desde mi primer film *Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el evangelio* (1985), pasando por *Trazos de un Enigma* (1993), *Retrato de Juan Filloy* (1995), *Peregrino en Babylonia* (1998), *Travesías* (2006), *Territorios de Esperanza* (2007), hasta este documental, el tema de la memoria y de la responsabilidad ética de su transmisión han sido preocupación y centro de mi interés. Destaco que en mi producción el tema de la memoria no es sólo el tema de una memoria individual ni se circunscribe a un solo momento histórico o a un grupo social en particular. Apunta a constatar cómo la memoria de los avatares singulares de los sujetos trasciende a la esfera colectiva y pública, se universaliza, y se extiende a diversas épocas y circunstancias. Entiendo a la memoria como una trama sobre la que se asienta la identidad de los sujetos y también la comunidad de individuos en una dialéctica de intercambios. Se trata de una determinada representación del pasado conformada individual y socialmente y que con frecuencia se muestra en tensión con otras representaciones acerca del mismo pasado. Precisamente, en este momento estoy realizando un film que relata la peripecia de mis familiares exterminados en la Shoah. Pero el film no se focaliza sólo en mi historia particular sino en lo que esa historia tiene de universal: los “misterios y secretos en las familias” que se transmiten de manera implícita, de generación en generación y tienen efectos duraderos en sus miembros y en la comunidad de la que forman parte. El conjunto de las experiencias individuales constituyen una red que subyace a nuestra identidad colectiva y explican en parte nuestra idiosincrasia. Se va creando así una memoria que trasciende lo puramente privado y esclarece y potencia la comprensión de los acontecimientos supraindividuales. Es que la memoria de una comunidad se va construyendo mediante la interacción entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, y está en permanente creación y recreación, enriquecida por las narrativas de los sujetos.

V



Biografía, moral, política

Sobre *Sybila*, de Teresa Arredondo

Laura Arese y Francisco Sánchez

I

Sybila de Arguedas, quien da nombre al film, es una ex militante de Sendero Luminoso, condenada en 1990 por un tribunal sin rostro por apoyo al terrorismo. Tras catorce años y medio de cárcel, recupera su libertad y, luego de un breve paso por Chile, establece su residencia en Francia¹. Su sobrina, Teresa Arredondo, comienza entonces un proceso de indagación acerca de esa figura muy presente durante su infancia, pero sobre la que en el círculo cercano se guarda silencio desde el momento del arresto. La indagación empieza con entrevistas a allegados y familiares y finaliza con el encuentro de Sybila y

¹ Sybila fue detenida por primera vez en 1985, acusada de llevar a cabo actividades terroristas (incluyendo tenencia y traslados de explosivos). Fue absuelta y liberada luego de dos juicios cuyas sentencias se pronunciaron en agosto de 1986 y noviembre 1987. El 1° de junio de 1990 fue arrestada nuevamente con un conjunto de personas relacionadas con la organización Sendero Luminoso. En esta ocasión la acusación fue ser participante activa de “Socorro Popular”, una organización que funcionaba, presuntamente, como unidad de apoyo de Sendero. Esta vez fue sentenciada a 12 años de prisión en el Establecimiento Penitenciario de Régimen Cerrado Especial de Mujeres Chorrillos. Mientras se encontraba detenida, en 1992 se abrió un tercer caso en su contra: se la acusa de participar en los sucesos de violencia ocurridos durante la intervención policial en el Penal Miguel Castro Castro. El pedido de cadena perpetua que el fiscal a cargo lleva adelante valiéndose de la nueva legislación antiterrorista promovida por Fujimori, no prosperó y Sybila fue absuelta en 1995 por un tribunal “sin rostro”. A fines del mismo año, se reabrió el primer caso, de 1985, también ante un tribunal “sin rostro”, y el 21 de Julio de 1997 Sybila es sentenciada a 15 años de prisión. Por los distintos recursos presentados en defensa de Sybila en relación a violaciones de pactos internacionales de derechos humanos civiles y políticos cometidas durante su proceso y su estadía en prisión, el Estado de Perú decidió otorgarle la libertad reduciendo la sentencia del tercer caso abierto, e indemnizarla. En 2002 fue puesta en libertad y tras un corto paso por Chile, emigró a Francia, donde hoy vive. Este breve resumen del intrincado paso de Sybila por los tribunales peruanos en el marco de la muy criticada legislación peruana antiterrorista, se basa el libro: AAVV, *Selección de decisiones del Comité de Derechos Humanos adoptadas con arreglo al Protocolo Facultativo. Pacto internacional de derechos humanos, civiles y políticos*, vol. 7, Naciones Unidas, Nueva York-Ginebra, 2006, pp. 42-45.

Teresa en Francia. La película, estrenada en 2012, se propone registrar este proceso².

El interrogante con que inicia y se articula la trama del relato, se formula desde una perspectiva subjetiva: ¿quién fue *mi tía* Sybila? Tal como esta formulación sugiere, lo que está en el foco, en primer lugar, no es el personaje público de Sybila, sino la figura de la pariente, sus perfiles emotivos, los vínculos afectivos, los olvidos y memorias íntimas que la rodearon y la rodean en el entorno de la vida familiar. Esta opción narrativa invita a interpretar el film situándolo en proximidad de una serie de documentales de la década del 2000 que pertenecen a lo que se conoce como “cine de los hijos”: *M* (Prividera, 2007), *Los Rubios* (Carri, 2003), *Papá Iván* (Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Bruchstein, 2005) son algunos de ellos. Al igual que *Sibila*, estas películas nacen de una ruptura con el discurso político de los años 60 y 70: los directores-protagonistas de estos films exponen, rodean o desafían la dificultad de comprender desde un presente post-dictatorial una subjetividad militante que asumía la lucha armada orientada por un horizonte de sentido político, cuyas coordenadas parecen ser inconmensurables con los marcos actuales de referencia. El punto de partida es la no llegada de un legado revolucionario predictorial, que, sin embargo se presenta a esta segunda generación como una ausencia que es necesario interrogar. El camino elegido es autobiográfico y testimonial: en todos los casos, se trata de documentales que registran en primera persona una indagación del director vinculada a integrantes de su círculo familiar que tuvieron una participación protagónica en los procesos de radicalización política del pasado reciente.

Un eje posible para el análisis de este *corpus* es el modo en que la perspectiva personal –de la que parte cada film– finalmente logra o no interrogar el pasado desde un abordaje social y político. ¿Hasta qué punto o de qué manera es la historia individual promovida a memoria ejemplar? ¿Bajo qué condiciones y con qué efectos puede ser realizado este traspaso de una experiencia única y privada hacia la esfera pública? ¿Responde esta opción por la perspectiva autobiográfica a una sobrevaloración posmoderna de la subjetividad, refractaria a todo posicionamiento en torno a lo común? ¿O debemos interpretarla como un repliegue necesario y fructífero en el marco de la caída de los grandes relatos, en tanto nuevo punto de partida desde donde volver a articular una noción de lo político? ¿Pueden estos films, a pesar de su impronta íntima, decir algo acerca de la historia política compartida? Tales

² La película cuenta con la importante participación de los cordobeses Martín Sappia en calidad de co-guionista y montajista, César Boretti como director de fotografía y Pablo Baur como asesor de guión. Este vínculo con la producción cordobesa y la afinidad de su temática con el resto del *corpus*, motivaron la inclusión de *Sibila* en la edición 2013 del Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos”.

interrogantes resultaron centrales para la recepción del cine de los hijos. Podríamos decir incluso que buena parte de las distintas posiciones en el debate en torno a su interpretación crítica, podrían ordenarse según el modo en que se les da respuesta³.

En lo que sigue, nos proponemos recoger el eje básico que orienta estos interrogantes para aplicarlo a la lectura de *Sibila*: nos abocaremos a dar cuenta de la singularidad que adquiere en el film la articulación entre la perspectiva autobiográfica, testimonial y familiar, por una parte, y el punto de vista político y sociohistórico, por otra, atendiendo tanto a su trama narrativa como a las particularidades de su contexto de producción. Si bien se trata de un film cuyo objeto de representación y escenario son muy diferentes a los del contexto argentino, su puesta en diálogo con las perspectivas de análisis que atraviesan estas producciones locales, tal vez contribuya al reconocimiento de importantes matices entre distintos ejercicios de memoria que se hallan hermanados por una experiencia política latinoamericana compartida.

II

Desde la noche en que llamaron para avisar que mi tía estaba presa, en mi casa no se habló más de ella. Para mí fue como si hubiera desaparecido. De a poco los recuerdos de ella se fueron borrando. Y me quedé con las imágenes que publicaban en la prensa. Pero en esas imágenes no podía reconocerla... (Voz en *off* de Teresa Arredondo, a los pocos minutos de comenzar el film).

El film comienza con imágenes de Sybila extraídas de noticieros: las primeras registran el momento de su liberación en 2002, las segundas, acompañadas por el texto en *off* citado, la muestran siendo llevada a declarar luego de su arresto en 1990. La leyenda que el informativo superpone a estas últimas son claves: en mayúsculas se lee “PRESENTACIÓN DE LOS TERRORISTAS”. Terrorista, subversiva, no peruana, son los sintagmas que recubren la figura de Sybila y que signan su “desaparición” para Teresa;

³ Algunos de los textos para recorrer este debate en su largo devenir desde fines de los noventa: Vezzetti, H., “Activismos de la memoria: el escrache”, *Punto de vista*, nro. 62, Buenos Aires, 12/1998; Kohan, M., “La imagen celebrada”, *Punto de Vista*, nro. 78, Buenos Aires, 04/2004; Sarlo, B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2005, cap. 5; Amado, A., *La Imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009, cap. 7; Scelso, G., “Duelo en vídeo. La dictadura argentina bajo el prisma de los hijos”, *Blogs&docs. Revista online dedicada a la no ficción*, 2011, disponible en <http://www.blogsandocs.com/?p=662#sthash.dujSBZOz.dpuf>, última visita el 11/12/15; Aprea, G., *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 2012.

desaparición paulatina pero implacable que la realizadora se propone ahora deshilar. Así, las imágenes de prensa aparecen una y otra vez en el film, pero con un significado distinto al que podría esperarse que adquieran en el contexto de un documental. A ellas Teresa contrapone fotos y filmaciones familiares, evocaciones narradas en *off* de recuerdos vagos, borronados, de su memoria infantil y de la de sus allegados. Con este contrapunto, las imágenes periodísticas aparecen ya no como registros históricos, documentos de lo acaecido, sino como signos de una desaparición, el sustituto distorsivo de un recuerdo perdido: el espectador es invitado a dudar de su pretensión de veracidad.

De esta manera, el documental parece anunciar la operación que lo orientará en tanto ejercicio de memoria. De lo que se trata, se sugiere, es de explorar detrás de lo que el discurso público y mediático (y el silencio privado, familiar, que lo acompañó) presenta insondable bajo el epíteto de “terrorista”. Esta intención situaría al film a distancia de un pregnante conjunto de documentales peruanos sobre Sendero Luminoso y lo que en Perú se conoce como “el conflicto armado interno”, que tuvo a esta organización, el MRTA y las fuerzas armadas como principales protagonistas. En este conjunto⁴ encontramos dos posiciones recurrentes⁵. Por una parte, algunas producciones⁶ suponen de manera más o menos explícita el aparato categorial que la dictadura de Fujimori puso en marcha para legitimar la represión de ambas organizaciones con recetas que nos son conocidas por ser consonantes con las llevadas a cabo en varios países de Latinoamérica en el último cuarto del siglo XX. Desde esta perspectiva, los militantes senderistas y del MRTA son presentados como grandes criminales, cuyo poder de organización y sed de poder, los convierten

⁴ El *corpus* al que nos referimos alude a un conjunto de producciones con relativa repercusión mediática que detallamos en las notas sucesivas. El recorte es fruto de una primera exploración del contexto de producción de *Sibila*, exploración que debería ser profundizada y complementada con un análisis de la producción ficcional, con la que, intuimos, los documentales presentan una notable afinidad discursiva. Debido a la escasa distribución de las copias en Argentina, no nos ha sido posible acceder a los siguientes documentales: *Senderos de Violencia* (s/d, Julio Vizcarra), *Las Huellas del Sendero* (2013, Luis Cintora) y *La Cantuta en la boca del diablo* (2011, de Amanda Gonzalez).

⁵ Escapa a esta recurrencia *Aquí vamos a morir todos* (Mego, 2012), un documental que al igual que *Sibila*, pone su foco de atención en un ex militante de Sendero Luminoso, Julio Yovera (aunque sin incluir la perspectiva biográfica del director en la construcción narrativa).

⁶ Aquí ubicamos los populares documentales: *1509 Operación Victoria* (también conocida como *Operación Victoria: La caída de Sendero Luminoso*) dirigido por Judith Velez y estrenado en 2010; y el documental televisivo *La captura del siglo. 20 años después*, de 2012, dirigido por Clara Elvira Ospina, producido por América TV, que se presenta en continuidad con una popular producción ficcional (pero con pretensiones de veracidad documental) de este mismo canal: *La Captura del siglo*, de 1996, dirigido por Cusi Barrio.

en verdaderas amenazas para la nación. Otro grupo de películas⁷, que ostentan la marca histórica del trabajo llevado a cabo por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación⁸, contrarresta la demonización de la posición revolucionaria denunciando la *también* nefasta actuación del Estado en el conflicto interno. La tendencia aquí es presentar una sociedad peruana amenazada por dos frentes igualmente violentos: el estatal y el de las organizaciones revolucionarias armadas.

La estrechez de estas dos alternativas no empuja a Arredondo a una revisión de archivos y registros, a una detectivesca reconstrucción de los hechos en otros términos. No son tanto los hechos, como el individuo; no la Historia, sino *una* historia lo que le preocupa. Para explorar detrás o más allá de los silencios y las imágenes mediáticas, la opción de Arredondo consiste en indagar qué tiene para decir ese contexto familiar, que en un primer momento albergó a su tía y, luego de su arresto, la confinó a un cerco de olvido. Durante la primera larga parte del film, Sybila es recuperada a través de la voz de los allegados entrevistados. En la composición que se ofrece de estas voces, se cifra el singular intento de Arredondo por responder a la pregunta sobre quién fue Sybila.

III

¿Qué revela un testimonio? Si en relación con la Historia su valor es relativo y anejo a los requerimientos metodológicos de rigor, en relación con la reconstrucción de una historia individual, resulta insustituible, y su poder revelador dependerá menos de rigurosos procedimientos que de la capacidad del narrador para componerlo como relato. En *Sibila* los testimonios revelan por este segundo camino. A medida que las entrevistas se suceden, comienza a perfilarse una historia singular entretejida en un conjunto de experiencias y afectividades. Cada entrevistado ofrece recuerdos, gestos, pequeñas anécdotas, que permiten imaginar el trayecto de vida de la ex senderista en su precariedad

⁷ Aludimos aquí a *Estado de miedo*, de 2005, dirigido por Pamela Yates, y a *Lucanamarca*, de 2008, dirigido por Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez. Este último señala la indiferencia y el abandono del Estado para con la comunidad de Lucanamarca, incluso luego de las investigaciones realizadas por la Comisión por la Verdad y la Reconciliación en la localidad.

⁸ La Comisión por la Verdad y la Reconciliación (CVR) es un órgano estatal peruano creado en 2001 por el presidente provisional Paniagua. Sus objetivos principales son: “esclarecer el proceso, los hechos y responsabilidades de la violencia terrorista y de la violación a los derechos humanos producidos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a los agentes del Estado, así como proponer iniciativas destinadas a afirmar la paz y la concordia entre los peruanos”. Cf. Decreto Supremo N° 065-2001-PCM. En agosto de 2003 la CVR hizo público un informe final con los resultados de sus investigaciones. Tanto el decreto de creación como el informe están disponibles en: <http://www.cverdad.org.pe/>, última visita el 11/12/2015.

y contingencia, en su unicidad, en su calidad de inintercambiable con ningún otro. La cámara se detiene en objetos y lugares: una carta escrita en papel higiénico, fotos atesoradas, demasiado escasas, una celda estrecha en cuyas paredes adivinamos la vida de sus habitantes; la cámara se demora en rostros, con sus silencios, sonrisas y miradas evocadoras. Cerca del desenlace del film, cuando finalmente se encuentra con su tía, Arredondo detrás de cámara subraya esta perspectiva. Se privilegian tomas que parecen dirigidas a captar cómo esa supuesta gran criminal también recoge una flor, se pinta, es coqueta, es alegre, medita, envejece, se ríe con amargura, con ironía. Y en esa singularización de su vida y de su historia, Sybila es presentada en lo que tiene de común con cualquier ser humano capaz de suscitar en nosotros empatía: se hace inteligible como individuo, se nos aproxima. En otras palabras, a través de los testimonios y del modo que Arredondo los dispone frente a la cámara, la imagen de Sybila se humaniza⁹.

Pero en algún momento del discurrir del film, el espectador puede sentir que esta humanización que los testimonios van entretejiendo, no alcanza a despejar puntos oscuros de la historia –precisamente aquellos puntos en los que la historia se anuda con la Historia: ¿cómo entró Sybila a Sendero y cuál era su jerarquía dentro de la organización?, ¿en cuáles acciones armadas podemos presumir que efectivamente estuvo involucrada y de qué manera las apoyó o apoya?, ¿cómo entiende Sybila esta participación?, ¿cómo se desarrolló el proceso y la sentencia en su contra? Estas son preguntas a las que el film no dedica demasiada atención y que Arredondo pudo proponerse deliberadamente no abordar por el modo en que ello podría comprometer la situación de su tía y su familia¹⁰. Esta razón, sin duda atendible, no impide, con todo, interrogarnos por la medida en que la vía elegida por Arredondo –como dijimos: testimonial, familiar, íntima– permite alcanzar el objetivo que ella misma se había propuesto en relación con su tía: “saber lo que vivió y *acercarme a sus razones*” (cita de la voz en *off* del film, las bastardillas son nuestras). No es descabellado intuir que es precisamente una mayor definición de aquellos puntos nodales que permanecen tan opacos, lo que permitiría que el sentido profundo de “sus razones” se nos hiciera más inteligible. La intuición se hace pregunta: ¿no es, después de todo, la humanización de Sybila por vía de una exploración de su

⁹ Para otra perspectiva sobre el “humanismo” presente en ciertos tratamientos de la voz testimonial, cf. el texto de Carlos Balzi “¿Un humanismo político? Sobre *La sensibilidad*, de Germán Scelso”, en este mismo volumen.

¹⁰ En la entrevista que publicamos en este volumen, Arredondo señala que aún no ha estrenado la película en Perú para proteger a su familia. En el año 2013 se discutió en el congreso un proyecto conocido como “Ley de negacionismo”, finalmente no aprobado. Este proyecto abría la posibilidad de criminalizar expresiones de opinión crítica mediante su interpretación como apología al terrorismo (cf. proyecto de ley nro. 1464/2012PE, disponible en <http://elcomercio.e3.pe/66/doc/0/0/5/0/7/507443.pdf>, última visita el 11/12/2015).

ámbito íntimo una variación de la despolitización de su subjetividad militante? Pues hasta los más grandes criminales pueden ser buenos padres, buenos tíos o esposas; también de ellos o ellas puede narrarse una muy humana historia.

En todo caso, aunque sea de modo preliminar, podríamos decir que la indagación de Arredondo tiene, en la medida en que se restringe a llevar adelante una singular “humanización”, un resultado modesto, pero no por ello trivial. Modesto, porque no alcanza a construir un horizonte de comprensión en el que la figura “desaparecida” de Sybila pueda volver a “aparecer” no sólo *qua* humana sino también *qua* sujeto político. No trivial, porque la indagación nos ayuda a explorar las condiciones de posibilidad de la construcción de ese horizonte. La necesidad de humanizar a Sybila señala (si no por el modo en el que en el film se satisface, sí quizás por la vía negativa de hacerse presente como necesidad) una de esas condiciones: el desmontaje de la subjetivización demonizante que intenta dar una respuesta inmediata, simplificadora y distorsiva a cualquier pregunta por el sentido de lo acontecido. La humanización, a pesar de ser insuficiente para la comprensión de aquella singular experiencia y “sus razones”, acusa la necesidad de combatir un discurso deshumanizante¹¹ que obtura de manera decisiva cualquier intento de emprender aquella otra narración; narración que los solos testimonios familiares no alcanzan a ofrecer, y cuya apuesta central es interrogar la suerte de aquel individuo desde el punto de vista de su identidad política y su responsabilidad histórica. Volveremos hacia el final sobre este vínculo entre el relato del film y las condiciones de posibilidad de otra narración, que la propia película no ofrece, pero hacia la cual nos indica.

Ahora bien, podría señalarse que en muchos de los testimonios, aunque con diferentes aristas, grados de explicitud y dureza, se hace presente un posicionamiento que matiza el relato como mera humanización: un juicio de condena en torno a Sendero. Sobre todo interesa la presencia que esa condena tiene en la mirada de la propia directora. En efecto, encontramos en ella una dualidad: la vocación de búsqueda e indagación de la “historia singular”, se conjuga con una mirada “juzgante” de firme condena hacia la colaboración de su tía con lo que ella describe como terrorismo. Esta mirada condenatoria domina especialmente el encuentro de ambas al final de la película, en donde al hacerse explícita, suscita tal reacción de parte de Sybila, que se pone al

¹¹ El historiador Nelson Manrique advierte sobre la fuerte presencia de este discurso en Perú: “Quienes trabajan en organismos de defensa de los derechos humanos enfrentan serios problemas para convencer a importantes sectores de la población de que los senderistas, al igual que cualquier otra persona, tienen derechos inalienables por el sólo hecho de ser humanos, independientemente de las atrocidades que pudieran haber cometido”, *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2002, p. 35.

descubierto lo lejos que se encuentra la ex senderista de una necesaria reflexión autocrítica sobre lo sucedido¹². Pero la interrupción del diálogo que se produce en este punto, permite también al espectador, sin necesidad de empatizar con el enojo de Sybila frente a la acusación, interrogarse sobre la pertinencia y el alcance de esta condena moral prevaleciente en la perspectiva de Arredondo. ¿Qué efectos produce esta prevalencia en el proceso de indagación que se lleva adelante en torno a Sybila? ¿Cómo vertebra esta condena moral la vocación de comprensión que podemos presumir como el motor del film? Incluso: ¿resulta la condena moral, aunque legítima, finalmente un límite para la indagación de lo sucedido?, ¿explica su prevalencia la resolución de la indagación en una operación de “humanización”?

IV

Hannah Arendt sostenía que ningún historiador podría pretender abocarse a analizar ciertas experiencias políticas cruciales del pasado observando el principio de *“sine ira et studio”*, es decir, prescindiendo de un juicio pre-comprensivo que asegura que aquello que estudiamos nunca debiera haber sucedido. La presunta neutralidad que pregona esta vieja máxima, no sólo sería una falencia moral, argumenta la autora, sino que atentaría contra la comprensión histórica misma de los hechos y las acciones. Sin pretender en absoluto parangonar la experiencia de Sendero y los acontecimientos que ocupaban a Arendt (el totalitarismo), podemos afirmar, siguiendo el espíritu arendtiano, que difícilmente podría comprenderse el accionar de Sendero Luminoso prescindiendo de la condena moral a la violencia extrema que adoptó como metodología. ¿Podemos acaso *comenzar a pensar* en Sendero prescindiendo del juicio de que algo como la masacre de Lucanamarca nunca debiera haber ocurrido? Desde este punto de vista preciso, puede entenderse

¹² Esta prevalencia de la perspectiva moral se hace especialmente explícita cuando, en los últimos minutos del film, la directora le pregunta a su tía qué piensa del pedido de perdón y expresión de arrepentimiento de uno de los dirigentes del MRTA, quién en un reciente libro, según parafrasea Arredondo, afirma además que deberían pedir perdón todos aquellos que han apoyado de alguna manera las acciones de esa organización, independientemente de que hubieran o no empuñado un fusil. En relación a esto, Teresa le pregunta a Sybila si “no siente ninguna...”... ¿culpa?, no sabemos cómo continuaría la frase. Sybila la interrumpe para objetar los términos del planteo, que entiende demasiado cristianos: ella no “siente” ningún “pecado”, no hay lugar para el pedido de “perdón” ni “arrepentimiento” (en el sentido de compunción), porque no se trató de “pecados”, sino de “errores” (nos vemos tentados a completar la expresión, adivinando el pensamiento de Sybila, con un calificativo: ¿“errores estratégicos”?). El planteo moral de Arredondo es ásperamente rechazado por Sybila. Decimos que la de Teresa es una condena *moral* porque más allá de toda referencia al contexto, alcances, formas y consecuencias de la violencia, la posición de Arredondo en relación con la violencia senderista parece afirmarse en un único principio: no matarás.

que la condena moral no sólo es legítima, sino que es un necesario punto de partida. Y sin embargo, también con Arendt, podemos decir que la comprensión histórica no puede reducirse a sentar a los protagonistas en el banquillo moral de los acusados. La reducción de la comprensión histórica a tal actitud querellante, nos sugiere la autora, resulta incompatible con la exploración de la profunda complejidad de la *praxis* humana.

En el “caso” de Sendero, aquello que la mera condena deja sin resolver es por qué y de qué modo determinado uso de la violencia (por su grado, por su forma, por sus resultados) dejó de ser justificable y, con todo, una organización que se reconocía de izquierda sostuvo tal opción hasta sus últimas y terribles consecuencias. La difícil tarea de responder estas preguntas es la que requiere la construcción de un marco más amplio de categorías, interrogantes y dimensiones de análisis que hagan posible lo que Arendt llamaba “comprensión”. En este sentido, comprender no es de ninguna manera justificar ni explicar – y por eso no es incompatible con condenar: se comprende a los actores *qua* actores, y esto implica no legarles su calidad de agentes, y por tanto, su responsabilidad. Lo que nos interesa destacar aquí es que la construcción de ese marco requiere de algo más que la certeza moral que, en términos absolutos, confiere el aferrarse al apodíctico “no matarás”. Precisemos un poco esta idea en el contexto que nos ocupa.

En términos generales, podemos decir que en el contexto latinoamericano la condena moral de la violencia revolucionaria que es posible desde un pensamiento de izquierda, resulta insuficiente si no es acompañada de un análisis político y social capaz de desbaratar los supuestos que acompañan la condena moral, *prima facie* idéntica y en sí misma inobjetable, que se expresa en el discurso mediático de derecha. Si son lo suficientemente hábiles, a los sectores reaccionarios no les cuesta demasiado extender la simpatía y adherencia emotiva que en distintos sectores suscita esta legítima condena sostenida en el “no matar”, a un conjunto de posturas de mayor alcance relativas a los orígenes, causas y consecuencias políticas y sociales del terrorismo revolucionario; posturas dirigidas a abonar un proyecto político antidemocrático. La condena moral del terrorismo revolucionario por parte de la derecha se formula normalmente desde un horizonte de interpretación que asocia de manera directa e indiscriminada el terrorismo con las tradiciones políticas de izquierda, mediante la operación de escarbar hasta en los mejores elementos de estas tradiciones para descubrir allí, con dedo acusador, *in nuce* la deriva terrorista posterior. Esta peligrosa desacreditación culmina a menudo, o tiende a culminar, con una criminalización del pensamiento crítico en general, y con la legitimación de prácticas violentas de persecución ideológica. Pensando en un contexto distinto, pero afín a este, Albrecht Wellmer señala que frente a estas peligrosas derivas, algunas tomas de posición contrapuestas deben ser evitadas. En primer lugar, un distanciamiento frío frente al accionar terrorista

que omite analizar con seriedad la autocomprensión de sus protagonistas como representantes de ideas revolucionarias de izquierda; en segundo lugar, una solidaridad, si no política, sí emocional, aunque igualmente carente de reflexión, con estos protagonistas. Una tercera alternativa es también recurrente, quizás especialmente recurrente en el sector medio en el que se desenvuelve el film: lo que el autor llama “una indignación carente de todo concepto”. En el marco de un *status quo* en el que el campo popular y el pensamiento de izquierda se encuentran en franca debilidad y con serios problemas de legitimación y reconstrucción crítica, como es el caso peruano, este planteo que nos invita a sumar nuestra voz al unísono de una condena social generalizada, sin disonancias de fondo con el estridente coro de la derecha hegemónica, resulta al menos insuficiente, sino ingenuo. En contextos como estos, es plausible una suspicacia similar a la de Wellmer en relación con la ubicua condena moral al terrorismo de la RAF en Alemania a fines de los `70:

Las condenas morales directas del terrorismo ofrecen por lo general no menos rasgos de racionalización y de autoengaño interesado que la justificación de la violencia por los terroristas. El lenguaje de la moral es también un lenguaje de dominación¹³.

Una idea parecida a esta, creemos, aviva el malestar que muchos espectadores sienten frente a la prevalencia de la perspectiva de la condena moral en indagaciones como la que lleva adelante Arredondo, cuando de lo que se trata es de volver a pensar la experiencia de la violencia revolucionaria. Lo que posiblemente intuyen estos espectadores es que, aun cuando se admita que no es incorrecta, esta condena moral produce un efecto peligroso si no se la inserta en una matriz de comprensión más amplia, que permita aportar otras respuestas, no distorsionadas por una ideología reaccionaria, en torno a los orígenes, causas y consecuencias teóricas y prácticas del fenómeno senderista, sus contradicciones internas y las condiciones de una sociedad en el cual su emergencia y desarrollo fue posible. Este ejercicio comprensivo quizás no conmueva finalmente en lo sustancial nuestra condena moral a las atrocidades cometidas, pero –se presume, con razón- su reinscripción en un nuevo marco, más acorde a la complejidad de lo acontecido, será una invaluable ganancia, no sólo epistémica, sino también política.

Sibila no se posiciona desde un frío distanciamiento frente al accionar terrorista -más bien abunda en emotividad y afectación respecto de los hechos-; ni se resume en un gesto de solidaridad emocional con su protagonista -aunque presente, este se encuentra lo suficientemente limitado por la condena moral, explícita y firme-. Pero tampoco es una “indignación carente de conceptos”. No

¹³ A. Wellmer, *Finales de partida. La modernidad irreconciliable*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 303.

lo es porque no se contenta con la distancia, la empatía o la indignación, sino que, como dijimos, se propone y monta un proceso de indagación, una búsqueda. Y esto es una ocasión para el pensamiento, aun cuando su resultado no exceda los límites modestos de un relato humanizante.

Sin embargo, cabe preguntarse, como dijimos, por el vínculo entre el proceso de indagación “humanizante” que propone el film y la condena moral que constantemente se hace presente. La humanización, sea que se la conciba como método o como resultado de la indagación, quizás pueda iluminarse por el modo en que se articula con esta prevalencia notable de la perspectiva moral. Las aristas que permiten humanizar la figura de Sybila son, de hecho, más morales y personales que políticas, sociológicas o históricas. Como dijimos, se humaniza a Sybila mostrando su coraje, su decisión, su afectuosidad, su papel de madre o tía, su precariedad, su vejez, la singularidad de su experiencia -no su pertenencia a una historia compartida, su particular posición en un campo de lucha, la naturaleza de las razones que la empujaron a la acción-. En otras palabras, la condena, formulada desde una perspectiva moral, articula un modo de indagación abocado al ámbito de lo personal, que no logra traspasar los límites impuestos por esta perspectiva. De este modo, es posible volver a pensar las dificultades que enfrenta la valiente apuesta por la deconstrucción del discurso mediático reaccionario en torno al *quién* de la militante senderista que, presumimos, es el primer motor del film. Esta apuesta, expuesta al comienzo del relato de manera contundente, a lo largo del desarrollo de la película se ve envuelta en una tensión de difícil resolución: la indagación que, necesariamente debe exceder la condena moral, se ve limitada por la perspectiva moral de esa condena que, con todo, las particularidades del caso hacen necesaria. Algún espectador podría entonces sentir la incomodidad de enfrentarse, no a una condena moral “sin más”, pero sí a una condena moral acompañada de un intento de humanización de una protagonista de la violencia política; intento honesto y quizás no trivial, pero al fin y al cabo insuficiente por limitarse al ámbito de lo moral y lo personal.

V

Ahora bien, el film finalmente no cae víctima de esta difícil tensión. En los últimos minutos, un gesto de la directora reconfigura de manera inesperada el relato, de suerte que logra retrucar la incomodidad de nuestro presunto espectador de izquierda. El gesto al que nos referimos se encuentra en los últimos minutos del film, cuando la continuidad discursiva de la perspectiva moralmente condenatoria se suspende por un momento para dar lugar a nuevos interrogantes. Detengámonos en la escena que consideramos central de este último tramo.

Se trata del encuentro final entre Teresa Arredondo y Sybila en Francia. En esta instancia la forma en que aparece Teresa cambia con respecto al resto del film. No aparece ya sólo como interrogadora de aquellos a los que les pide testimonio, o como una voz *en off* sobreimpresa a la imagen. Vemos a la directora convertirse en interlocutora de Sybila, en un intento de exponerse como un personaje más de la escena. La discusión gira en torno al significado que tiene para cada una el accionar de Sybila en el marco de la lucha armada; en particular, la cuestión del uso de la violencia.

Desde el comienzo vemos perfilarse dos posiciones antagónicas y definidas. Desde el punto de vista de Teresa, la lucha armada no es cuestionada como estrategia general de un movimiento político, sino como opción moral de un individuo en el marco de su adherencia a ese proyecto. Sybila, por su parte, no realiza una lectura distinta a la que, podemos colegir, sostuvo en su tiempo de militante activa del movimiento: las muertes se justifican desde un enfoque estratégico macro-político, como instancia necesaria del curso histórico por cuya prosecución se lucha. Secamente sentencia: “en todo proceso de cambio histórico se realizan enfrentamientos con contenido militar”. Nada dice del singular “contenido” de esos “enfrentamientos”, en los que presumiblemente incluye la masacre de Lucanamarca. Menos aún puede o quiere adoptar el punto de vista moral que Teresa le exige. En cierto momento, la discusión se centra en torno a la categoría de “terrorismo”. Teresa insiste en que Sybila acepte que esta categoría es adecuada para definir el accionar de Sendero. Sybila se rebela a esta definición señalando que no da cuenta de los hechos. La conversación culmina cuando, molesta por la tenacidad de Teresa en el uso del término, Sybila retruca: “¡Hablas por boca de Bush!”. Se termina allí la escena.

En esta conversación, llaman la atención la repetición imperturbable de Sybila de viejas consignas generales, la insistencia de Teresa con la categoría “terrorismo” en el contexto de una condena de impronta moral, la rebelión exasperada de Sybila contra ese término, y el silencio que sigue a esa rebelión final. El diálogo nos deja con una sensación de impotencia, de quiebre. La repetición, la exasperación y el silencio apuntan a que lo que faltan son las palabras adecuadas para volver a pensar esa violencia política, que se convierte así en un objeto inasible.

En este punto, la escena se enlaza con el testimonio del padre de Teresa, que aparece al promediar el film. Marcial Arredondo, hermano de Sybila, militante en Chile y exiliado político por la dictadura de Pinochet, ilumina con su testimonio el sentido de este desencuentro entre tía y sobrina¹⁴.

¹⁴ Roger Koza ha leído este desencuentro final como un desencuentro entre subjetividades o conciencias inconmensurables: la de Sybila y la de Arredondo. “[...] el gran momento de *Sibila*, el gran atractor hacia donde todo se dirige desde un inicio, es su desenlace. Allí se da

Hay que tener cuidado con los términos inocente y culpable en ese contexto. No es el mismo contexto que el de un señor que le da un balazo a una señora en la calle para robarle la cartera. Es otro contexto... [Teresa: -¿Cuál es ese contexto?-] Es un contexto ideológico. Es un contexto en el que tú tienes que llamar culpable a una persona que está ideológicamente convencida de ciertas cosas. Como, por ejemplo, que la guerra es necesaria para llegar a una sociedad más justa. Entonces uno podría llegar finalmente a un acuerdo de que se trata de cierta culpabilidad, pero de una manera que no es como la culpabilidad de la que hablamos en términos de la justicia criminal. Es bien distinto... como yo digo, desde un punto de vista de la justicia, yo no sé cómo entra la justicia ahí. Pero cuando entra... entra de un régimen no muy democrático a juzgar a quienes han tenido una lucha social, que han desarrollado una lucha social, y encuentra que esa gente son culpables. Y entonces uno dice: ¿culpable de qué? Y entonces ahí se especifica que esta persona mató a esta otra y se descontextualiza todo y aparece como un simple criminal. Todo lo demás, el hecho de que yo haya suscrito por una justicia social, eso no cuenta nada... Entonces es muy complicada la cosa, no es tan simple... Para mí Sybila no es culpable, simplemente.

Al final de la película, tenemos la sensación de que Marcial propuso una clave de lectura de esa imposibilidad de diálogo con la que la escena final nos confronta. De lo que se trata, según se puede extraer de su testimonio, es de señalar una precondition del juicio: realizar una “demarcación semántica”, esto es trazar nuevas coordenadas que permitan pensar la violencia, más allá de las

un choque de conciencias: la subjetividad extremada se expone completamente [...] es un instante relámpago en el que la brecha entre dos tiempos deviene visible”, Koza, R., “La subjetividad extremada: el Retrato del militante en algunas películas recientes”, *Con los ojos abiertos. Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine* [blog], 13/08/2012, disponible en <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-subjetividad-extremada-el-retrato-del-militante-en-algunas-peliculas-recientes/>, última visita el 11/12/2015. La historia del nombre de la película abona esta interesante lectura. Al ser interrogada sobre la modificación ortográfica del nombre de su tía en el título de la película en el marco del Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos”, edición 2013, Arredondo contó que esta modificación fue fruto de una negociación que mantuvo con Sybila, quien no quería que se llamara así, porque la incomodaba que se hiciera un documental sobre su persona. No por un exceso de humildad, sino por razones políticas: los individuos no son lo que cuenta en la Historia. Por eso insistió que la película al menos se llamara “Sibila”, porque de esta manera su propia voz se convertía, como la del personaje mítico, en un medio de expresión de algo distinto de ella misma. Un año después, en la entrevista que publicamos en este volumen, Teresa reflexiona retrospectivamente sobre la necesidad de personalizar aún más el título. Si tuviera que cambiarle algo a la película, afirma, sería precisamente eso: debería haberse llamado *Mi tía Sybila* o *Sybila y yo* (p. 165). Teresa concibe su propia voz (expresada en el film) con modestas pretensiones: sólo aspira a contar *una* historia de *dos individuos*.

categorías preconcebidas: culpable (en el sentido penal), criminal, terrorista¹⁵. Con la impugnación incontestada de la noción de “terrorista”, la película deja al descubierto esta falta de una matriz comprensiva adecuada. La película abre así la interrogación: ¿qué categorías existen para dar cuenta de la violencia revolucionaria?, ¿son suficientes?, ¿permiten dialogar?, ¿por qué?, ¿permiten juzgar?, ¿de qué manera nos permiten (¿u obligan?) a juzgar? De esta manera, se expone esa falta o ausencia en el pensamiento y la necesidad de encontrar las formas que hagan posible no sólo recordar, sino *pensar* ese recuerdo con palabras que hagan justicia a lo acontecido.

Es una decisión importante de parte de la realizadora, para que estos interrogantes emerjan, que en la confrontación con su tía, Teresa no “salga ilesa”, es decir, no se arrogue una última palabra y prescinda de un texto en *off* que afirme su postura. De este modo, su perspectiva subjetiva, inclinada a juzgar la violencia desde el punto de vista del mandato moral “no matar”, no se impone como el sentido último del relato. La película expone los límites de esa perspectiva y, por ello, no permite que opere como el implícito que articula la narración. Al finalizar el film, se extrema el desdoblamiento reflexivo que caracteriza los documentales autobiográficos del llamado “cine de los hijos”¹⁶. Arredondo, la directora, deja expuesto el cuestionamiento de la suficiencia del lenguaje moral de Teresa, la protagonista. En este punto el film trasciende, *aunque sin negarla* (porque, insistimos, no es posible prescindir de ella), la perspectiva moral de la condena.

¹⁵ “Víctima” es otra categoría “inestable”, que se encuentra en disputa en distintos momentos del film. Su importancia central para la articulación de los distintos discursos políticos sobre el conflicto armado, hace necesario un análisis más detenido que no podemos ofrecer aquí. Basten entonces unas breves anotaciones. Los distintos discursos que se reflejan en la filmografía existente sobre Sendero parten de una representación de quién es la víctima: en la lectura que realiza la CVR la víctima es la población que fue presa del fuego cruzado entre las FFAA y las organizaciones guerrilleras; en el discurso que ofrecen los documentales que consideran a las organizaciones como único causante del conflicto, por lo general, la víctima es nacional: está asociada al “pueblo peruano”. Estas dos formas de adjudicar la categoría de víctima a un grupo o sector de la sociedad está también presente en los testimonios de los familiares de Arredondo: las declaraciones de la madre y el abuelo de Arredondo esquematizan estos dos discursos. En la última parte del film, Teresa interpela a Sybila con una pregunta: “¿Quiénes crees tú que fueron las víctimas en este proceso del Perú [el conflicto armado]?” Teresa, podemos suponer, quiere que Sybila reconozca que hubo víctimas inocentes de la violencia senderista (así como, aclara, las hubo del ejército); que finalmente, la víctima fue también aquel pueblo en cuyo nombre se luchaba. La respuesta de Sybila es que no llamaría víctimas a los que murieron; las víctimas son los que quedaron vivos y sufren las injusticias del sistema. En todo caso, se busca un sujeto pasivo e inocente sobre el que descansa la legitimidad de la acusación o la defensa de la actuación de Sendero.

¹⁶ Sobre las distintas formas que asume el desdoblamiento del yo y la reflexividad en el “cine de los hijos” *cf.* los textos referidos en la nota 3.

Retomemos la pregunta con que iniciamos este escrito: el punto de vista personal de la que parte el film, centrada en el ámbito de lo privado, lo autobiográfico, lo íntimo, ¿logra y de qué modo interrogar el pasado desde un abordaje social y político? Es precisamente este quiebre reflexivo que destacamos aquí, el que produce un giro decisivo en la pregunta con la que el film comienza: ¿quién fue, quién es *mi tía*? Es la perplejidad de Arredondo ante los límites del diálogo al que fue conducida orientada por esta pregunta, lo que despierta un interrogante que recién despunta, en otros términos, términos políticos: ¿quién fue, quién es un/a militante de Sendero Luminoso? Nada indica que esta pregunta sea más fácil de responder que la anterior o que el diálogo en torno a ella encuentre sujetos más predispuestos que los que encuentra el diálogo trunco de nuestras protagonistas. Lo que sí queda claro es que es una pregunta que hasta entonces no había sido formulada en la película (ni en la producción cinematográfica peruana sobre Sendero que conocemos) y que concierne con urgencia al debate público.

De esta manera, entendemos, la película apunta a permanecer abierta a la necesidad de comprensión, más allá (aunque no en contra) de la necesidad perentoria del juicio, que goza del privilegio de ser emitido en el momento “después de la batalla”. Más bien, permite explorar la enorme complejidad del diálogo que caracteriza a aquel “después de la batalla”, en el que desde hace tanto tiempo todavía (nosotros también) nos encontramos. *Sibila* no es una “indignación carente de conceptos”, es una indignación que se transforma en búsqueda; búsqueda que, aunque no encuentre los conceptos, sí tiene la inestimable virtud de exponer su carencia. En este sentido, creemos que la película no termina donde debería comenzar, como podría quizás pensarse; por el contrario, ostenta el nada desdeñable mérito de conducirnos a un punto de partida que está todavía en construcción y que sería ingenuo dar por sentado.

Entrevista a Teresa Arredondo

Por Laura Arese y Francisco Sánchez

Para empezar, quisiéramos conocer tu lectura de la producción cinematográfica que se ha desarrollado en los últimos años en torno al conflicto armado que protagonizó Sendero Luminoso. ¿Qué ha dicho el cine sobre Sendero en particular, y sobre el conflicto en general?

Cuando empecé a pensar la película, de lo que más me nutrí fue de otras películas relacionadas con la política, con las historias de los hijos de desaparecidos, por ejemplo. Pero no específicamente de películas sobre el tema de Sendero Luminoso. Bueno, había visto películas de ficción peruana, pero no iban en una línea que me interesara. Creo que el tema de Sendero se venía tratando en esas películas desde un lugar bastante, ¿cómo te podría decir?, "clásico": los buenos, los malos. Sobre todo las ficciones peruanas que yo había visto, caían en lugares comunes y en ese sentido a mí personalmente no me servían a la hora de pensar mi película. No sé si vieron ustedes un documental que se llama *Alias Alejandro*. Ese documental lo hizo un hijo de uno de los emmerretistas que estaban en la cárcel de alta seguridad; él ahora vive en Berlín, y habla en la película desde el lugar de hijo. De entre las películas sobre temáticas relacionadas a Perú, a la temática local, esa fue una de las pocas que me sirvió como punto de partida para pensar mi película, más allá de las películas de Chile y Argentina que venía viendo.

¿A qué te referís con lugares comunes?

Me viene a la mente una cosa bastante caricaturesca. Eso sí, estoy hablando de las ficciones, porque documentales, a mí me pasó que no encontré mucho. En la etapa en que empecé a ver muchas películas para pensar la mía, encontré que era poco lo que había. De hecho, eso es algo que atrajo de mi película. Más allá de la calidad de la producción del documental, en la que todo es, por decirlo así, bastante pequeño, lo que atrajo fue que trataba de algo que no estaba tan trabajado en el cine. Y, como te decía, respecto de la ficción, "caricaturesca" es la palabra exacta. Lo que se ve es: vienen los malos a matar, vienen los buenos a salvar.

El ejército es bueno, Sendero es malo...

Sí, aunque dejaban ver algunas amenazas del ejército, pero como una cosa bastante más secundaria. Y eso tiene que ver con la situación que se está viviendo en el Perú. En alguna parte leí que a esta película que te menciono de

Alias Alejandro, por ejemplo, la quisieron acusar de apología del terrorismo; no llegó a mayores, pero la quisieron acusar. En el fondo, lo que se podía hacer en el cine, creo yo, tenía que ver con esa censura que había a nivel político y que sigue habiendo. Es decir, las películas hoy se pueden ver y hay mucho más libertad, pero el tema de Sendero se sigue utilizando políticamente. Entonces, en ese sentido, cuando hablo de lugares comunes me refiero a eso, que uno también escucha en la calle: se habla de los “terrucos”, los terroristas, y nadie va un poco más allá. Eso es lo que me parecía bastante poco interesante del cine: como reproducía esta postura. No porque yo estuviera de acuerdo con lo que decía Sendero Luminoso, pero sí porque me parecía interesante generar una mirada distinta, o por lo menos profundizar un poco más en lo que se veía. Y te repito, hablo mucho de la ficción, porque documentales fue muy poco lo que yo vi.

Y desde las primeras películas que se han hecho sobre Sendero Luminoso a esta parte, ¿vos notaste que ha cambiado un poco el discurso en el cine?

Yo creo que sí. No he visto ni de cerca todas las películas que han salido sobre el tema. Pero sí, de partida, puedo decir que hay una apertura, por lo menos, a cuestionarse un poco el tema, a poder mostrar una película como *Sibila*, en donde no todo es blanco o negro, sino que hay matices. Esta mirada antes no existía. Y no existía porque era muy difícil que existiera en Perú.

Por otra parte, yo no he mostrado la película en Perú. Ahora me enteré por unos primos que ya está pirateada y todo. Pero yo nunca la mostré públicamente porque mi familia me pidió que no lo hiciera, ya que justo en el momento del estreno, se estaba a punto de aprobar una ley en Perú por la que podrían volver a juzgar a mi tía por lo que decía en la película.

¿Lo que se conoció como Ley Antinegacionismo¹?

Exactamente. Entonces, podía pasar lo mismo que pasaba en la época de Sendero: podían juzgarlos por lo que pensaban y no por lo que hacían, enjuiciarlos ideológicamente. Por eso mi familia me pidió que no la mostrara en Perú. Así que me parece que lo que le tiene que haber pasado a él [Mego, director de *Alias Alejandro*] es que la película debe haber sido interpretada en ese marco. Esto me hace acordar a algo que me comentaron que apareció en la prensa peruana. Un periodista que vio *Sibila* en un festival y que dijo que mi tía era un monstruo. Esto muestra de cierta manera que tan sólo darle lugar a las personas que estuvieron en Sendero Luminoso para que hablen, es mal visto. En ese sentido, pienso que a lo mejor no han cambiado tanto las cosas como te decía recién. Sigue habiendo una censura, menor pero todavía presente.

¹ Cf. nota 9 del texto de Laura Arese y Francisco Sánchez en el presente volumen.

Recién nos nombraste una película que fue importante para vos en el marco del cine relativo al pasado reciente de Perú: *Alias Alejandro*. Ahora bien, fuera del cine peruano y de la producción sobre Sendero, en el corpus de películas vinculadas a los conflictos armados de los setenta en Latinoamérica, ¿cuáles fueron referentes importantes para pensar *Sibila*?

Hay películas, pero no sólo películas en relación a los conflictos armados, sino también en relación a lo autobiográfico. Esos fueron dos ejes importantes de mi búsqueda: por un lado lo político, y por otro lado lo familiar y autobiográfico. Entonces, ¿referentes que me sirvieron a la hora de pensar mi película? Andrés Di Tella. Además, él fue tutor mío y me ayudó en el guión. Él me marcó bastante. Su última película, *Fotografías*, fue importante. Vi muchas películas pensando en el *off*, tratando de encontrar el tono del *off*. Hay una película brasilera que se llama *Santiago* que fue muy importante también. Después, vi películas como *Los Rubios*, después otras que ya son como casi clásicos para estos temas: *Papá Iván*. Chilenas también vi. Me acuerdo ahora de la película de Lorena Giachino *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*. Otra película chilena que me gusta mucho y que vi en esa época es *Kawase-san* del director Cristián Leighton. Fueron muchas las películas que fueron parte importante del proceso. Ahora no me vienen todas a la cabeza, hay muchas que no son latinoamericanas. Se trató de buscar películas referentes para, desde ellas, encontrar mi propia forma. Porque, como les digo, por un lado estaba el lado político pero por el otro estaba lo familiar, y para eso necesitaba una búsqueda también. En el caso de *Santiago* me quedé maravillada con el *off* que tiene, y con toda la película por supuesto.

En relación a esta afinidad con las películas argentinas que acá algunos engloban como "el cine de los hijos" te queríamos hacer una pregunta. Hemos notado que cuando se habla de *Sibila* acá en Argentina, se la analiza muy a la luz de esas películas. De hecho, es evidente que tienen muchos rasgos en común: se trata de películas autobiográficas, realizadas desde la perspectiva de una generación que interroga a una generación pasada, que pretenden repensar una experiencia política del pasado reciente, etc. Nosotros nos preguntábamos si vos tenés algún reparo en relación a esa vinculación por afinidad que es tan recurrente, atendiendo a las diferencias que hay entre los contextos, las maneras que las películas intervienen en ellos, etc.

Sí creo que hay temas centrales, ejes que las hacen comparables. Pero también hay cosas bastantes distintas: el contexto histórico es distinto. En Perú el pasado es mucho más cercano, es un tema al día de hoy. La principal diferencia, entonces, es la distancia. Mi película está más cerca de lo que pasó. No sé si eso es mejor o peor. Me acuerdo que en un momento del rodaje hablamos con mi papá de que se necesita de más tiempo para poder analizar

mejor los procesos históricos; que lo de Sendero todavía es demasiado reciente y que por eso en Perú todavía es difícil hablar del tema. En ese sentido, creo que las películas llegan en distintos momentos a cada país. Acá había un proceso social anterior que permitió llegar a este tipo de películas y en Perú el contexto es otro, otra relación de lejanía y cercanía a esos eventos que hace que la película tenga otras repercusiones. Tiene que ver con lo que veníamos hablando: con la censura, con que todavía no se haya podido ver la película en Perú, con que haya gente que opine que mi tía es un monstruo. Pensemos que todavía hay gente que está presa por haber participado en Sendero Luminoso. También hay gente que ha salido de la cárcel y no la han dejado vivir en ciertos barrios, porque los vecinos no quieren tener senderistas cerca. La idea que tienen es que si fuiste senderista ya no puedes ser ninguna otra cosa en la vida, es un rechazo absoluto. Y eso me parece que enmarca a la película en otro lugar.

Amén del hecho de que la película no se haya podido estrenar todavía, seguramente vos al momento en que la hiciste tenías pensado quién era tu público ideal. ¿Quién era?

Para mí el público ideal, o el público del que me interesaba ver qué le pasaba con la película, estaba en Perú. Absolutamente. Lo primero que pensé fue en hablar de esto con gente de mi generación en Perú. Eso es algo que no he podido hacer en realidad. Es cierto, mis primos han visto la película y he hablado con ellos, pero en un sentido más amplio, más general, no lo he podido hacer. A nivel social, me hubiera gustado mucho ver qué pasaba en el debate público, la prensa. En ese proceso que es tan reciente, quería ver qué tipo de análisis podía despertar la película. Eso me interesaba y nunca lo pude hacer.

En las conversaciones que has tenido con otros cineastas y con el público, en el marco de festivales u otras proyecciones, ¿qué posiciones y debates encontraste que surgían a partir de la película?

Pasó algo que me sorprendió mucho, y que fue lo más bonito de todo. Sin exagerar, te diría que en casi todas las proyecciones en las que estuve de la película la gente se quedaba después a preguntar, mucho. Muchas veces nos tenían que sacar de la sala. Se generaba un debate súper interesante. Muchas veces para mí fue difícil, porque me cuestionaron duro personas que no estaban de acuerdo con mi posición. Que encontraban que las cosas que yo decía... bueno, de todo. Por otro lado, hubo gente que me decía que yo estaba haciendo un homenaje a mi tía, que cómo le podía hacer un homenaje a una senderista, que por qué no puse imágenes de prensa, de televisión de las bombas que ponía Sendero, de los muertos. Eso en términos de "acusaciones", si se quiere, más simples. Pero también a mucha gente le pasaba esto: "entré a ver la película con muchos prejuicios y salí de alguna manera identificándome un poquito con Sybilla"; gente que entraba odiando a Sybilla (suena muy fuerte, pero así me lo

decían) y que en la película encontraban algo más, que les hacía reflexionar. En fin, se generaba un debate súper interesante en torno a lo mismo que presenta la película: esto de ir un poco más allá, contextualizar un poco, por qué surge un movimiento. En ese sentido también me sorprendió que gente muy joven se enganchaba también con esa discusión, yo no pensé que eso iba a pasar. Incluso en clases con chicos de secundaria.

También pasó otra cosa que me sorprendió. Yo pensé que el público que se iba a interesar, iba a ser un público interesado en temas políticos. Y pasó que mucha gente se enganchaba desde lo familiar. No se enganchaba mucho en lo político, sino en la historia familiar. Y sobre eso había muchas preguntas al final de la película, en relación a la familia: cómo se vivió ese conflicto, me preguntaban “cómo está tu familia ahora”, “qué está haciendo Sybila hoy en día”, si sigue viviendo en Francia, etc. Eso me sorprendió bastante porque yo pensaba que el mío iba a ser un tipo de público y al final fue otro, bastante más abierto. Se interesó gente que yo no pensé que se iba a interesar.

¿Y vos creés que la gente se interesaba por la temática familiar, autobiográfica, de la película?, ¿porque se sentía identificada?, ¿porque se sentía cercana a esa experiencia familiar conflictiva vinculada a Sendero?

Te diría que se sentían identificados con el tema de lo no dicho, el tema del secreto, con este tema de que en todas las familias hay un secreto. Había mucha gente que se enganchaba desde ahí, desde esa línea de la película. Preguntaban cómo había sido vivir en la familia con esto que no se había dicho, cómo había sido para los hijos, qué pensaba Sybila de esto, si le había costado o no hablar ahora, cómo había seguido la historia después de la película, si teníamos contacto o no; muchas preguntas que son más sobre relaciones familiares. Que por otro lado está bueno, porque, sinceramente, lo que a mí me movilizó a hacer la película fue una cosa así, personal, desde la familia. De ahí nació. Obviamente, hay un interés por tratar un tema político, lógicamente, pero por algo la película tiene el punto de vista que tiene, familiar.

Entremos al tema político. Debés haber escuchado muchas veces lo que acá llamamos “la teoría de los dos demonios”. En buena parte de los documentales relacionados a Sendero Luminoso notamos que se presenta el conflicto armado en Perú con un discurso en donde resuena esa teoría: se presenta, por un lado, un ejército destructor, del lado del Estado otro ejército que lo enfrentó de manera excesiva o violenta, y en el medio una sociedad que sufrió esa tenaza. Una sociedad víctima o inocente que parece quedar al margen de esos focos de violencia. Ese mismo discurso fue el que se instaló en los inicios de la democracia argentina, y costó mucho desarmarlo y pensar que en la sociedad había responsabilidad, que la violencia se sostiene por una trama social más compleja. Entonces, cuando desde Argentina vemos que estos documentales peruanos reproducen este

esquema, nos pasa que reconocemos ese discurso, que nos ha costado superar y criticar, y nos genera un cierto rechazo. ¿Cómo pensás vos que está ese discurso operando allá? ¿Cómo pensás que tu película interviene en ese esquema?

Bueno, yo creo que es y sigue siendo totalmente así. En la sociedad peruana esa es la estructura que hay. Te diría incluso que algunos teóricos que analizan el tema hablan desde allí. Incluso mi abuelo lo dice en la película: "Venía la gente de sendero y atacaban al pueblo; venía la gente del ejército, y lo mismo. Entre medio la sociedad no podía hacer nada". Algo de razón tiene, porque está hablando de pueblos indígenas, alejados. Digo: eso hasta el día de hoy es así, esa es mi sensación. Desde lo que yo leo, desde lo que yo veo, me parece que sigue siendo imperante esa visión: fueron como dos demonios que llegaron, se apoderaron de la sociedad, y la sociedad no tuvo cómo escapar. Esa es la sensación, quedaron apresados y realmente no tenían cómo salir de ahí. La sociedad sigue siendo visualizada como víctima absoluta, y no hay ningún tipo de responsabilidad en ella. Yo creo, lo veníamos hablando, que tiene que pasar más tiempo para poder empezar a pensar desde otro lugar esas figuras, que ya están como impuestas y que, por otro lado... ¿cómo decirlo para que no quede algo simple?... Sí, en un plano social sería políticamente incorrecto plantear que la sociedad tenía ciertas responsabilidades sobre lo que venía pasando.

Y a tu película, ¿cómo la pensaste en relación con ese discurso?

Respecto a mi película, yo en un momento estuve metida en ese mismo pensamiento. Creo que en un principio, cuando empecé a hacer esta película, tenía esa visión: estos dos polos que estuvieron tensionando la sociedad. Mientras estaba haciendo la película e investigué más sobre Sendero y empecé a adentrarme en el tema, comencé a tener otra posición. En ese sentido, la película para mí no es sobre Sendero Luminoso. Hubo un momento en el montaje en el que tenía muchísimo material de prensa de televisión sobre Sendero, mucho material de charlas en que buscaba entender qué fue Sendero Luminoso, cómo se vivió, etc. Y en un momento la decisión fue: "no tiene sentido intentar explicar en esta película qué fue Sendero, porque es demasiado ambicioso. No cabría dentro de la película, es otra película". Mi posición, mi manera de trasladar eso a la película fue a través de las elecciones narrativas y estéticas. El no mostrar, por ejemplo, imágenes de los atentados de Sendero o las masacres del ejército, era justamente para no mostrar esta polarización, estos demonios de ambos lados. Lo que se nos ocurrió con Martín Sappia (editor y guionista de la película), tratando de tener una visión un poco más amplia, fue preguntarnos: ¿cómo mostramos igualmente la violencia -que sí me interesaba mostrar- sin ese tipo de imágenes? Mi pensamiento fue: "quiero que la gente de Perú refleje cómo se vivió esa violencia". Y pensando en las artesanías, que son algo clásico de Perú, vi que allí había, durante la época del conflicto armado,

trabajos sobre lo que estaba pasando. Empecé a buscar y encontré unos retablos que daban cuenta de esa violencia. Ahí están reflejados dos momentos: uno refleja la violencia de Sendero Luminoso; el otro refleja la violencia del ejército. Fue mi manera de no seguir con esta polarización. No quería mostrar ese discurso poderoso de la prensa. Me pareció que la mejor manera de mostrar esa violencia era mostrar lo que estaba haciendo la gente que vivía ahí, en ese momento. Eso tiene que ver con no seguir perpetuando esa otra imagen. Lo otro, si no, era poner la imagen de una bomba y de los muertos... Me parecía que no tenía que ver con lo que yo quería reflejar en la película.

Siguiendo por esta misma línea. La creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú significa que el Estado toma posición en el asunto y saca un documento público que tiene cierta fuerza, cierto peso específico, por el mismo hecho de que es el Estado el que lo elabora. En ese sentido, es parecido a lo que sucedió acá con el informe de la CONADEP. En el cine peruano, como en la literatura o el arte en general (relacionados al tema), ¿significó un antes y un después la elaboración de ese documento?, ¿qué valoración se hace sobre eso?, ¿de qué forma está presente en tu película?, ¿crees que podrías haber hecho la misma película antes de ese informe?

Yo no soy peruana, ni vivo allá, ni estudio estos temas de allá. Lo que hablo es a partir de lo que hablé con la gente, mientras hacía la película, en relación a esto. Lamentablemente yo creo que ese informe, el peso que tuvo, fue mayormente simbólico, que es súper importante también, obviamente. Pero a nivel de la sociedad las críticas fueron por todos lados. El informe se criticó porque supuestamente defendía los senderistas; y se criticó también porque supuestamente defendía al ejército. O sea, fue criticado por toda la sociedad, salvo por la gente que había participado, los que habían dado su testimonio. Para mí es tremendamente valioso, se hicieron miles de cosas después de ese informe. Hay una exposición permanente en un museo allá, con los testimonios de la gente. Es un tema muy delicado, y en ese sentido un trabajo súper bien hecho, pero no tuvo la repercusión que capaz hubiese sido bueno que tuviera. Esa es mi sensación después de hablar con la gente de allá. ¿Si hubiera hecho la misma película antes y después?... no sé. Es difícil la pregunta, porque me pongo en el lugar de no tener la información que tuve... y no, creo que no hubiera hecho la misma película. Para mí sí fue importante la lectura de ese informe, de los testimonios. Para mí fue muy valiosa la lectura y poder hablar sobre eso.

Si bien, como vos decís, el informe no encontró un apoyo unánime de la opinión pública, sí veíamos que la mayoría de los discursos sobre Sendero después del informe, de alguna manera están obligados a pronunciarse, de alguna manera “marcó la cancha”. Cualquiera que habla de Sendero dice: o "yo hablo a partir del informe" como la película *Estado del Miedo*; o si no

"tomo distancia y hablo críticamente sobre el informe". Es algo que nadie puede pasar lo alto.

Sí, eso es cierto. En ese sentido, sí. Se me había olvidado esa parte de la pregunta: a nivel del arte, del cine, creo que sí tiene un antes y un después. Es una lástima que no lo tenga a nivel más masivo, pero creo que es como tú dices, para gente que específicamente está hablando del tema, marca un corte.

¿Cómo pensás tu trabajo con lo testimonial? Sobre todo nos interesa preguntarte por los testimonios de los familiares, los allegados a Sybila, que son centrales en tu película. En general cuando uno ve películas de carácter testimonial acerca de acontecimientos políticos, esos testimonios suelen tener un efecto, por así decirlo, "ejemplar", en el sentido de que son leídos como representativos de cierto sector social al que esa persona, ese testimonio, pertenece. Aparecen como una mirada subjetiva que puede echar luz sobre algo que excede a su subjetividad, y habilitan así, por ejemplo, a que se reflexione sobre el lugar que ocupó ese sector social en el conflicto. ¿Pensás que esos testimonios en tu película juegan un papel parecido?

Sí, yo creo que sí. Absolutamente. Me parece inocente pensar que no.

¿Y en qué aspecto?

Las preguntas no estaban dirigidas a inducir a las personas a que me digan ciertas cosas que reflejaran su postura. Pero sí hubo una intención en incluir a ciertos personajes de mi familia. Claramente yo crecí, por ejemplo, entre dos mundos: la familia de mi mamá representaba un lugar en la sociedad contrapuesto al de mi papá. Ahí hay como distintos lugares que me interesaba reflejar, porque eran un reflejo de lo que socialmente venía pasando. El discurso de mi papá era importante en la película; especialmente cuando habla sobre el tema de la contextualización, sobre si juzgar o no juzgar, si Sybila es o no culpable. Yo sabía que eso lo podía decir sólo mi papá. Y me interesaba en términos de reflejar lo que tú dices: lo que sí piensa cierto sector. Mi papá reflejaba para mí a todos los que habían participado de la lucha armada en otros lugares. Mi papá también venía de la misma época política en donde tomar las armas era la opción. Él podía contextualizar.

Sabía también que mi mamá iba a mostrar ese otro lado desde su lugar de peruana, su lugar por haber vivido en Perú, por haber escuchado lo que su familia hablaba sobre Sendero Luminoso. Ella reflejaba ese otro lugar que juzga mucho más negativamente todo lo que fue Sendero. Mi abuelo, por ejemplo, yo sabía que reflejaba un lugar en la sociedad peruana, por supuesto. Pero me encontré, mientras hablaba con él, con cosas que no sabía, como que le había pagado a Sendero. Sí sabía que Sendero había entrado a una fábrica que tenía mi abuelo, eso sí. Pero hablando con él ese día mientras estaba haciendo el

desayuno, salió eso. Lo que quiero explicar es que intuía que los testimonios podían ser ejemplificadores en algunos puntos, pero también me fui encontrando con otras cosas. Sí creo que hay que tener cuidado con ese "ser ejemplificador", para que no se transforme en eso que veníamos hablando antes: una caricatura de lo que era y lo que es la sociedad. En ese sentido, confío mucho en el testimonio familiar, porque me parece que te aleja un poco de eso. A lo mejor se podrían presentar así: "mi abuelo, el empresario peruano con fábricas, es de derecha y está contra Sendero Luminoso. Mi papá, que es..." Pero, de alguna manera, el ámbito familiar te deja ver otras vetas que son más complejas y que te alejan de esos posicionamientos. Creo que eso es lo interesante y lo que permite después un debate.

Te queríamos preguntar también justamente sobre esto que mencionás: el cruce entre lo familiar, lo personal y lo político. En muchas de las películas que nombramos como el "cine de los hijos" está esta estrategia que vos también utilizás, de partir de un ámbito familiar, personal, privado, para hablar de un tema político. Acá en Argentina hubo muchas discusiones sobre esta opción narrativa, sobre cuáles son sus alcances, límites y riesgos. Una de las visiones críticas señala que partir de lo privado para llegar a lo político, en algunas películas resulta un paso fallido, porque termina aplicando a lo político categorías y modos de pensar del ámbito de lo privado. Esas películas limitarían un poco el debate. En vez de abrir horizontes, perspectivas de análisis o preguntas, resultan reductivas o limitantes. ¿Qué pensás sobre esto? ¿Crees que tu película corre este riesgo? ¿De qué manera creés que te podés sustraer a esa crítica o pensar este tema de otra manera?

Yo creo que las películas son reducidas y son limitadas. En ese sentido, me parece que la estrategia de hablar de lo político desde lo familiar puede ser tan válida como cualquier otra. Si es fallida o no, me imagino que depende de la lectura de quién lo diga.

Aclaremos. La crítica no pasa por el hecho de que la película sea "parcial". Todas las películas son parciales y en un punto no pueden pretender ser más que, a lo sumo, una pincelada o una foto pequeña de un cuadro mucho mayor. Aceptando eso, lo que señala la crítica que traemos a colación, es: ¿podemos pensar lo político partiendo del problema personal, del camino familiar, del lugar íntimo? Eso es lo que se cuestiona.

Ahora entiendo. Confío cien por ciento en que lo privado refleja lo social. Dentro de las limitaciones -ahora entiendo mejor lo que me dices-, me cuesta pensar en "lo fallido" porque siempre va a ser un aporte para la discusión. Quizás no va a tener la profundidad de un texto que hable desde lo político, pero creo que para mí, partir de esa subjetividad es lo que hace que esas películas tengan fuerza. Sí me parece que "lo fallido" de esas películas tiene que

ver con lo fallido de cómo la sociedad piensa los temas políticos. Es un reflejo de eso. Pero creo que siempre abren la discusión. Quizás no es un análisis que lleve aportes desde un lugar más teórico, pero sí creo que son un aporte... Ustedes, ¿tienen un ejemplo en mente cuando hacen esta pregunta?

Un ejemplo de lo que decimos sería el siguiente. Cuando se trata el problema de la violencia, por ejemplo, un desafío importante es comprender cómo entendían los guerrilleros, los militantes de esa época el uso de la violencia. Pero en ciertos planteos que parten de una perspectiva más íntima y autobiográfica, esa pregunta es una pregunta formulada desde un punto de vista ético: si es bueno o malo matar. ¿Por qué matar?, cuando la pregunta desde un punto de vista político debería tener otro encuadre...

Claro, pero si es un punto de vista familiar, no es un punto de vista político, tal como lo están planteando.

Claro, películas que empiezan preguntándose: "Papá, ¿cómo fuiste capaz de matar?" o "¿por qué me abandonaste?" y terminan pretendiendo hablar sobre el problema de la violencia con ese mismo tipo de preguntas. Es difícil entender la violencia si partimos de esa pregunta.

Igual creo que, aun así, sí aporta a comprender la violencia partir desde ahí. Son miradas quizás distintas. Pero yo creo que sí, que siempre aportan. Justamente creo que la fuerza de estas películas tiene que ver con esa posición, y con explicitar eso. Estoy pensando en el ejemplo que tú me diste, un hijo que le dice al padre "¿por qué me abandonaste por hacer política?". La posición de ese cineasta es un aporte, porque la posición de ese cineasta es una posición política también. Uno puede estar o no estar de acuerdo. Uno puede querer preguntarle, quizás, desde otro lugar a esa persona, pero sí creo que la respuesta de esa persona nos está hablando de la violencia. Lógicamente no va a alcanzar para explicarnos toda la violencia. Y a mí personalmente me parece interesante que esté explicitada esa posición ética, y no querer hacerla pasar por una neutralidad, que en realidad no existe. En ese sentido, sí creo que esos testimonios son igualmente interesantes. Y entiendo la crítica y creo que podría ser válida, quizás. Pero no es una crítica que le haría a estas películas yo, como realizadora. No creo que ninguna tenga la intención de hablar de "la violencia". Justamente por algo son autobiográficas. Están explicitando desde donde parte ese yo y cuáles son sus limitaciones, que tienen que ver con una posición política también, que queda reflejada en las preguntas que ese yo está haciendo. Me parece que lo válido y lo interesante de estas películas es precisamente que esa posición esté explícita.

Es cierto eso que decís, que en todas esas películas siempre hay un trabajo relativo a exponerse a sí mismo, como protagonista personal y como

realizador. Un trabajo muy fuerte con la propia voz, la propia imagen y el lugar que ese “yo personal” del realizador ocupa.

Otra pregunta. En algún momento comentaste, cuando diste una charla en el Seminario de Cine y Derechos Humanos de la FFyH, que había quinientas horas de filmación y mucho trabajo de selección. ¿Con qué criterio manejaste esa selección y el recorte de esa cantidad tan grande de material?

Al principio, a la hora de comenzar a investigar, la búsqueda estaba totalmente abierta a todo lo que se pudiera encontrar: archivos de prensa escrita, archivos de televisión - que fue también una locura porque implicaba ir en Lima a los canales de televisión, donde te traían cajas y cajas que no se sabía lo que tenían, ni lo que no tenían. Fue un trabajo súper interesante porque implicó también empezar a encontrarme con estas imágenes que yo alguna vez había visto y nunca más había vuelto a retomar. Entonces, se fue dando una acumulación de muchísimo material. O sea, filmé muchas cosas más de las que luego utilicé.

El criterio de selección fue un poco lo que les contaba cuando hablábamos de los archivos televisivos sobre Sendero. Lo que hice hasta que finalmente decidí que aparecieran sólo familiares, fue tratar de ir limpiando y quedarme con lo que realmente fuera necesario para la película. Con este criterio, en algún momento descartamos todo lo que fuera material de prensa (a excepción de lo relativo a los juicios de mi tía) porque nos parecía que ese material hablaba desde un lugar de poder al que no me interesaba darle espacio en la película. Otra cosa que marcó mucho la decisión de qué archivos iban y cuáles no, tuvo que ver con preguntarme "¿hasta dónde puedo explicar en la película qué es Sendero Luminoso?". No me interesaba explicar qué fue Sendero, eso era otra película. Y eso hizo también que quedara afuera muchísimo material.

En relación al archivo personal, también fue un trabajo bien largo hasta ir acercándome a lo que realmente quería. Pasaron muchas cosas como, por ejemplo, que filmé los encuentros con mis papás al principio, cuando estaba yo sola con la cámara. Cuando tuve más dinero para hacer la película, con un camarógrafo intenté hacer de nuevo esas tomas, para que estén bien filmadas, tengan buena luz, etc., pero nunca usé nada de eso. Las tomas filmadas con el camarógrafo estaban más bonitas, pero no transmitían para nada esa tensión de ese primer momento en que yo estoy hablando con las personas sobre esos temas. Eso fue una decisión: "todo este material no va, porque no calza".

Esos fueron un poco los criterios para ir llegando a lo que es la película.

Llama la atención que Sybilla aparece al final. El tiempo en que aparece es relativamente breve en relación con el resto de la película. Comentábamos esto con otros compañeros y algunos incluso se molestaban y decían:

"bueno, pero si es una película sobre Sybila... ¿por qué dejarle a esa parte tan poco tiempo?" ¿Cómo tomaste vos esa decisión?

Un poco de lo mismo. Cuando estábamos en el montaje, intentamos poner a Sybila antes en la película. Hicimos muchas pruebas. Pero la idea que yo tenía era ilustrar cómo había sido mi búsqueda real para hacer el documental: es decir, primero hablar con mis papás, luego viajar al Perú y hablar con mi familia allá, etc. Ese había sido el recorrido real para llegar a hablar con mi tía al final en Francia. Mi idea era hablar con ella cuando ya tuviera el material en término familiar y político. Fue una decisión cuestionada por mucha gente que ella saliera sólo al final. A mucha gente le parecía riesgoso. Muchos decían que iba a crear mucha tensión que pasara demasiado tiempo hasta que aparezca. A nosotros lo que nos emocionaba era eso, que se creaba como una tensión. Incluso entre los espectadores, algunos dudaban si Sybila estaba muerta, estaba viva, si iba a aparecer o no. Nos parecía que eso calzaba bien y que tenía que ver con el proceso que había vivido yo al hacer esto. Lo que desaparece al final, en el momento que ella aparece, es el *off* mío. Sólo está presente la conversación entre las dos, sin ninguna voz en *off*. Eso es porque para mí era importante que la conversación apareciera lo más parecida a lo que fue. Por eso están muchas de mis preguntas que me dejan mal, como cuando me responde "hablas por la boca de Bush...". Pero me parecía importante que apareciera reflejada esa charla lo más parecido a cómo realmente había sido. Darme la oportunidad de hacer un *off*, era darme la oportunidad de reflexionar sobre lo que estaba diciendo Sybila, pero fuera de la escena. Y me parecía que el encuentro final tenía que ser de igual a igual, que las dos teníamos que tener el mismo espacio.

En el último viaje que hice a Francia, que era el último que tenía para hablar con Sybila, tomamos la decisión con Martín Sappia (el editor y guionista de la película), de que él me dejara a la mañana con el equipo instalado y yo me quedara sola con mi tía. Y así fue realmente que yo me animé a preguntar lo que quería preguntar y ella me contestó. En nuestros encuentros anteriores, muchas veces ella se iba por las ramas, le encanta hablar, y eran horas en que se iba por las ramas. Esos últimos encuentros, eran los últimos días para hablar, así que me senté frente de ella y comenzamos a hablar. Y lo que está en la película son esos últimos días, no hubo mucho más que eso que se ve. Yo quería mostrar esas conversaciones tal como habían sido. Por eso se escucha mi voz haciéndole las preguntas. En ese sentido estoy más presente en el presente y no en la reflexión en *off*.

Última pregunta: si tuvieses que hacer la película de nuevo ¿le cambiarías algo?

El título. Le pondría... no me gusta cómo suena, pero para acercarme más a la película, le pondría *Sybila y yo* o *Mi tía Sybila...* algo así. Porque me lo

dijeron varias veces. En algún momento se llamó así, pero después lo cambié. Pero ese título refleja más el contenido de la película, porque la película es sobre Sybilla, tanto como sobre mí. Entonces yo la tendría que acompañar también en el título. De lo demás no cambiaría nada, lo volvería a hacer igual.

VI



Emulsiones pese a todo

La materialidad de la memoria en *Fotos de familia*, de Eugenia Izquierdo

Agustín Berti

I know this because the dead were less
of a constant presence, then. Because
there was once no Rewind button.
Because the soldiers dying in the
Somme were black and white, and did
not run as the living run. Because the
world's attic was still untidy.

William Gibson, *Dead Man Sings*

Una foto pasada de mano en mano desde un compañero de celda hasta el hermano menor de los Pujadas, el metraje mudo y en blanco y negro de un paseo familiar en un parque a mediados del siglo pasado, unos documentos apócrifos que permiten el exilio. En torno a estos tres registros se organiza el montaje audiovisual que reconstruye la memoria social del crimen de la familia Pujadas. *Fotos de familia* (Izquierdo, 2011) recupera memorias familiares e institucionales mediante registros domésticos y documentos oficiales, alternando el archivo con el presente en una narración articulada en torno al regreso de Víctor, uno de los sobrevivientes de la masacre. Al crimen de la familia se superpone la historia de la militancia, encarcelamiento y ejecución extrajudicial de Mariano Pujadas en Trelew un año antes. El entramado da cuenta no sólo del terrorismo de Estado en Córdoba en los años previos al golpe de 1976, con la actuación del comando Libertadores de América, sino también de su articulación con la estructura represiva a nivel nacional.

El título del film acaso restrinja la lectura, centrándose en una tecnología particular y el rol histórico que ésta ocupaba en la configuración de la imagen de sí de las clases medias argentinas. A pesar de las recurrentes malas lecturas del ensayo seminal de Walter Benjamin, hasta que los escáneres y luego las cámaras digitales comenzaron a formar parte del mobiliario de una familia tipo, durante gran parte del siglo pasado no hubo nada más aurático que una foto de familia. Sus negativos siempre perdidos, protegidos en cajas de zapatos, pegoteadas en álbumes donde iban perdiendo fragmentos de imagen, mojadadas,

ajadas, enmarcadas, esas impresiones devenidas únicas e irreproducibles fueron depositarias privilegiadas de los recuerdos a los que acudir para preservar la memoria de los ausentes.

Retenciones

La memoria del pasado reciente no se compone de modo muy diferente a otras memorias del siglo XX pero, al igual que éstas, sí es radicalmente diferente a aquellas previas a la segunda revolución industrial. El carácter crecientemente compartido de la memoria desde fines del XIX tiene una escala inédita en la humanidad, íntimamente ligada al carácter urbano, industrial y comunicacional de la vida en occidente. Retomando a Husserl, el filósofo francés Bernard Stiegler ha identificado el rol de los “dispositivos técnicos de exteriorización” y el papel que cumplen en los modos en que recordamos, no sólo como individuos, sino también como comunidades. Esa imbricación, es decir, la necesaria relación entre estética y técnica en la constitución de la psiquis, es constitutiva de la política. Resumiendo la sistematización stiegleriana, la percepción de un primer estímulo constituye una “retención primaria” y el recuerdo de esta percepción, una “retención secundaria psíquica”, que a su vez habilita las “protensiones”, es decir horizontes de expectativas. Ahora bien, hay “retenciones secundarias colectivas” a partir de una acumulación de retenciones compartidas por los individuos de una comunidad, posibilitada por las “retenciones terciarias”, externas al cuerpo: pinturas rupestres, tablas de leyes, censos, periódicos, discos de pasta, films... (la lista puede abarcar a la totalidad de los productos de la cultura humana). La novedad de las retenciones analógicas —a saber, la fotografía, la fonografía y la cinematografía— reside en su alcance y persistencia en el tiempo. Sin embargo, para entender el cambio surgido desde la emergencia de estos modos retencionales debemos recuperar otra tesis stiegleriana: no hay nada más específicamente humano que la técnica, en tanto posibilita una exteriorización que por su existencia sostenida fuera del cuerpo permite el desarrollo de un “interior”. Interior y exterior son, entonces, aspectos co-constitutivos de la experiencia de lo humano¹.

El lenguaje (aquella organización que excede el mero grito instintivo de alerta) y el “utillaje” (la gramática elemental de los gestos impuesta por las armas y herramientas que se constituyen en los primeros estereotipos) son los dos modos en los que una memoria común, transindividual, comienza a consolidarse. Siguiendo esta lectura, una lanza o una clepsidra serán tan portadores de memoria comunitaria como un poema épico o una película

¹ Cf. Stiegler, B., *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo*, trad. Morales Bastos, B., Hiru, Hondarribia, 2002, especialmente, pp. 203-268.

documental. Sobre este entramado protético, *exterior al cuerpo*, se organiza la memoria que perdura en torno a distintos dispositivos retencionales de gestos y saberes, que constituyen las retenciones terciarias. Estas actúan sobre las retenciones secundarias, ya que al recordar recurriendo a estos depósitos de memoria, la retención secundaria se ve condicionada, pero también sobre la primaria, en tanto la percepción está sujeta a una previsión previamente informada, preparada a partir de esos estímulos preservados *fuera* del cuerpo, *en los objetos*.

La retención terciaria es, entonces, una forma de memoria exterior al cuerpo que además funda lo común al permitir el establecimiento de retenciones secundarias colectivas. Esta afirmación general parece explicar las causalidades de la evolución y creciente complejidad de los objetos y formas culturales, pero es también una explicación de la evolución y creciente complejidad de lo humano. Asimismo, la tesis de Stiegler supone que en las sociedades preindustriales el ritmo de la memoria estaba dictado por el ritmo de los ingenios que permitían asegurar el sustento. Cada comunidad organizaba su memoria común en función de los dispositivos sobre los cuales ésta se iba depositando, bajo la preservación en rituales, libros o sistemas de riego². El cine viene a modificar este estado de cosas al permitir generar una retención secundaria colectiva en las masas de migrantes, muchas veces sin una lengua común, que se hacían en las metrópolis emergentes de comienzos del siglo pasado. Walter Benjamin lo intuyó al afirmar que el cine es un entrenamiento perceptivo para atenuar el *shock*, el estímulo inasimilable propio de la experiencia de las urbes desde mediados del siglo XIX y acentuado después de la Primera Guerra Mundial³.

² Cf. Stiegler, B., “Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol”, *Nombres. Revista de Filosofía*, nro. 28, 2014, pp. 147-163, y “La prueba de la impotencia: nanomutaciones, hypomnemata, gramatización” en Rodríguez, P., *et al.*, *Amar a las máquinas. Cultura y técnica en Gilbert Simondon*, Prometeo, Buenos Aires, 2015, pp. 141-172. Sobre la necesaria dimensión técnica de lo comunitario en este último texto señala: “Las retenciones secundarias colectivas son retenciones secundarias psíquicas *transindividuales*. Y eso significa que la *tekhne* está en el meollo de la individuación en sus momentos más originarios y en los más originales, dado que la estabilización de retenciones secundarias colectivas es lo que supone las retenciones terciarias, que son constitutivamente protéticas, y que son colectivas a ese precio: como *estabilidades* —son la *materia inorgánica organizada* por la cual se estabiliza el medio en el que nadan individuos psíquicos y sociales que no son sino metaestables”. *Ibid.*, p. 155. *Cursivas* en el original.

³ Cf. Benjamin, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 15-57 y “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 212-170.

Gramatización

Hay en la lectura stiegleriana una relectura de la tesis benjaminiana sobre el cine. Continuando su discusión sobre la relación entre técnica y memoria, cabe pensar que la imposibilidad de asimilar lo percibido es la imposibilidad de compartir una retención más allá de su impacto en la psiquis individual. Pero el cine supone un entrenamiento para la asimilación del *shock*: al liberarlo de su mera percepción individual y volverlo colectivo, lo torna aprehensible. O en los términos del filósofo francés, la técnica funciona como *pharmakon*, controlando su toxicidad. Ese salto del individuo al colectivo implica necesariamente la posesión de una memoria compartida sobre la cual organizar comunitariamente los estímulos constantes. El cine como entrenamiento sensorial evita que el *shock* imposibilite la constitución de lo político al propiciar la emergencia de retenciones secundarias colectivas. Estamos ante una reformulación de la lectura optimista del cinematógrafo por parte de Benjamin: la propuesta del cine como herramienta para que las masas puedan percibirse a sí mismas; la contracara (o su toxicidad) es la utilización de ese modo de percepción que hace el fascismo, algo asimismo señalado en el ensayo de la obra de arte⁴.

Con todo, hoy es indiscutible que en cualquiera de las direcciones políticas que pudieran tomar, el cine, la radio y, posteriormente, la televisión fueron los grandes organizadores de una retención secundaria colectiva del siglo pasado, un fondo compartido de imágenes y saberes que forman parte del fenómeno que Stiegler presenta como “gramatización”. Esto fue precedido por la prensa (bien que sujeta a los vaivenes de la alfabetización, es decir de la escolarización, y de la subsecuente constitución de los migrantes y habitantes rurales en ciudadanos)⁵. Este desvío filosófico por la reproducción técnica me permite

⁴ Dice Stiegler al respecto: “Pues esos términos (poder, saber y querer), que se constituyen por la relación que conforman, en el siglo XIX sufren una gran transformación –que comienza con el maquinismo como fase de lo que llamo proceso de gramatización–, y que es el proceso por el cual los flujos y continuidades que traman las existencias se discretizan: la escritura es, así, como discretización del flujo de la palabra, una fase de la gramatización. Con la revolución industrial, el proceso de gramatización supera repentinamente la esfera del lenguaje –desearíamos decir también del logos– e inviste la de los cuerpos y, en primer lugar, los gestos de los trabajadores, que discretiza con vistas a su reproducción automatizada –mientras que en el mismo momento aparecen, e incluso en el *après-coup*, las reproductibilidades maquínicas y asimiladas de lo visible y de lo audible que tanto impresionaron a Benjamin”, *op. cit.* p. 142.

⁵ A propósito del rol central de la prensa y la alfabetización para la constitución de cuerpos políticos en extensiones territoriales inabarcables por un único sujeto, cf. Anderson, B., *Imagined Communities*, Verso, Nueva York/Londres, 1991, pp. 65-78, 133-134. En una revisión a su libro Anderson agrega a este proceso de imaginación de lo comunitario otras formas que podrían incluirse en la exteriorización stiegleriana como el censo, el mapa y el museo, *ibid.*, pp. 163-185. Mi tesis central en este artículo es que las fotos de familia (y en

proponer una clave de lectura para *Fotos...* A diferencia de los precedentes, el siglo XX no es sólo el siglo de la memoria de nuestros mayores, es también el de la memoria de nuestros inventos, fijada fuera de nosotros, en soportes diversos. (Y es, también, el siglo de los modos en que las diversas formas de lo político procuran organizar esa memoria compartida o disputada)⁶.

Estas dinámicas son co-constitutivas de las formas políticas de la historia del siglo XX y, por eso mismo, de su memoria. *Fotos...* es un ejemplo elocuente de estas disputas *en y por* la memoria que para serlo son también disputas *en y por* los modos retencionales y la resignificación de las retenciones terciarias producidas con dispositivos diversos (cámara, super-8, video, video digital). Abordando un problema afín, en “Imagen-recuerdo y borraduras”, Nelly Richard se pregunta por las reproducciones de las fotos de los desaparecidos en las pancartas portadas por sus familiares en las marchas de comienzos de los años ‘80, es decir, por el devenir político de imágenes producidas mediante dispositivos automatizados, es decir, *a priori* discretos, gramatizables⁷. La crítica chilena señala la paradoja existente entre dos tipos de fotografía y su relación indicial con el pasado. Por un lado, las fotos carnet, propias del archivo estatal, donde el sujeto normado por la ley que lo individualiza, aísla su identidad. Por el otro, las fotos del álbum familiar, en los que el sujeto aparece vinculado a su trama biográfica. El primer caso se corresponde a una tipología propia de las sociedades disciplinarias en tanto que el segundo pertenece a una cronología íntima, privada. Richard señala que ante esa oposición, la emergencia de las fotos carnet ampliadas en las manifestaciones de los familiares de los desaparecidos señala “metonímicamente, el dispositivo de supresión de identidad que los hizo desaparecer”⁸. Si bien su lectura del devenir digital de las imágenes presenta un tono apocalíptico en la relación que establece entre la codificación computacional y la tecnocracia neoliberal, una suerte de teleología negativa de la técnica opuesta a la teleología eufórica de la modernización en los ‘90, Richard detecta la existencia de un nuevo modo de

menor medida los videos hogareños) son elementos centrales de la constitución de una tonalidad del imaginario común, una retención colectiva secundaria, específica de las clases medias urbanas, a la que se sobreimprimen otras formas de retención colectiva como las propiciadas por los medios de comunicación y por la institución escolar. Estas retenciones terciarias tienen así una carga política fundamental en la deriva de la memoria del cuerpo político a la memoria del cuerpo social, y de lo público a lo privado, que se constata en varias de las películas comentadas en el presente volumen.

⁶ Y digo “diversas formas” porque la disputa por la gramatización, es decir por una organización de las retenciones, excede al Estado como actor excluyente, al contrario de lo que supondría una lectura antipolítica de inspiración foucaultiana. Debo esta observación a Anahí Ré.

⁷ Richard, N., *Políticas y estéticas de la memoria*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, pp. 165–172.

⁸ *Ibid.*, p. 167.

organización de las retenciones que irrumpe a partir de la digitalización. La foto carnet, fotocopiada, ampliada, contiene una “opacidad del residuo” ausente en la digitalización de esas mismas imágenes, que al serlo devienen imágenes “cuyo brillo de superficie rechaza cualquier hendidura simbólica –cualquier desgarramiento subjetivo– que recuerde como pasado de la catástrofe”⁹. La noción de “gramatización” complementa esta lectura, pero recuperando una politicidad más abierta. La retención terciaria digital produce retenciones secundarias colectivas para las que aún no contamos con un *pharmakon* como el que sí llegamos a desarrollar en el siglo XX para las “retenciones terciarias analógicas”¹⁰, verbigracia el cine, la radio, la televisión y la música grabada (sea como potencial revolucionario, de máxima, o como entrenamiento para la sensibilidad de la vida moderna, de mínima, de acuerdo a lo que sugiere Benjamin).

Acaso una diferencia fundamental en la memoria del pasado reciente en contextos de terrorismo de Estado estriba en el modo en el que se procura sus soportes. Si la disputa política se traslada a la disputa por la memoria, en los campos concomitantes de la estética y de la técnica esta será una disputa por el archivo. O dicho de otro modo, el afán por resguardar de la destrucción (y también de la obsolescencia, que es el modo técnico del olvido) a aquellas retenciones terciarias que permiten constituir otras retenciones secundarias colectivas distintas del *Club del Clan*, *Los superagentes*, *Tiburón*, *Delfín* y *Mojarrita* o *Los fierrecillos indomables* de Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Es decir, de aquellas retenciones secundarias colectivas propiciadas por las retenciones terciarias analógicas de la cultura audiovisual argentina en el ciclo posterior al derrocamiento de Juan Domingo Perón. Y menciono estos ejemplos paradigmáticos porque son parte nodal de aquellos que organizan el fondo compartido de la cultura argentina mediática, mal llamada popular, sobre la que pivotea la memoria familiar contemporánea, y que es radicalmente distinta a otras formas de memoria familiar como la que emerge en el asado familiar al final de *Fotos...* En la mesa, los comensales recuerdan el casamiento de Mariano y el complejo entramado social de la época, la presencia de distintos círculos de la sociedad cordobesa, entre ellos la del vicegobernador Atilio López, el canto de la “Marcha peronista” y el haber bailado cuarteto hasta la madrugada¹¹. En esa misma mesa se reúnen a recordar mirando álbumes fotográficos y aparece la foto recobrada que acompañó a Mariano en Trelew hasta su fusilamiento y en torno a la que organiza el relato. La fotografía, en tanto dispositivo de retención terciaria, sienta las bases para una memoria

⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰ Cf. Stiegler, B., *États de choc: Bêtise et savoir au XXI siècle*, Mille et une nuits, París, 2012.

¹¹ Un cuarteto que, es prudente señalar, no formaba parte de ninguna identidad cultural provincial propiciada desde el Estado en ese periodo.

común sobre el pasado familiar y, necesariamente también, el pasado político. Pero para que eso suceda, las imágenes deben ser incluidas en la vida en común, como sucede en el asado de reencuentro. Que éste sea el resultado de una puesta en escena o no, es trivial, ya que su potencia política, su carácter de *pharmakon* stiegleriano, se impone a la estandarización tecnocrática del archivo digital sobre la que alerta Richard.

Montajes

El cine argentino contemporáneo es parte activa en las disputas en torno de la memoria reciente. *Fotos...* se inscribe así en relación con un corpus de obras audiovisuales (tanto cinematográficas como televisivas) en las que la toma de posición se da tanto en la forma como en el contenido. Uno de los rasgos distintivos de este corpus es su hibridez: la presencia de imágenes de archivo, testimonios y ficcionalizaciones, de cruces genéricos, de impurezas estilísticas. Estas tensiones son motivo de decisiones éticas. Por ejemplo, en *Cuentas del alma* (2012), donde Mario Bomheker opta por no utilizar imágenes de archivo y priorizar el testimonio de Miriam P.; en *Treinta y dos* (2012), donde Ana Mohaded alterna entre una puesta teatral, archivos y testimonios; en *La Sensibilidad* (2011), donde Germán Scelso alterna las conversaciones con sus abuelas con planos que muestran en la televisión de la cocina programas y publicidades, films icónicos de la primera oleada audiovisual sobre la memoria reciente como *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) y otros productos de la cultura popular; y en *Los Rubios* (Carri, 2003) donde el montaje yuxtapone la filmación del *alter ego* de la directora con un *stop-motion* hecho con muñecos Playmobil. El film de Izquierdo, con el perdón del anacronismo sobre el soporte, comparte esa hibridez en la ontología de sus imágenes: fijas y en movimiento; mudas y sonoras; en color y en blanco y negro; fotografías, registro filmico y registro digital. Y al hacerlo presenta también una tensión, no siempre felizmente resuelta, entre material de archivo, registro documental, testimonio y ficcionalización.

La complejidad del caso penal y la opción por evitar el discurso expositivo no permiten, a quien no conozca la historia de los Pujadas, determinar con claridad los acontecimientos y sus protagonistas. De hecho, *Fotos...* no funciona como denuncia. Una hipótesis provisoria es que, con la sustanciación de los juicios por delitos de lesa humanidad en curso, la disputa política parece desplazarse hacia la disputa por la memoria en sí. La historia familiar, los nombres y parentescos, las idas y vueltas se reconstruyen de modo parcial, con omisiones (como el destino de la cuñada de Víctor, sobreviviente de la masacre), asimilándose así a un recuento oral y no a una reconstrucción judicial. Acaso por eso mismo, el tiempo relativamente breve dedicado a la visita de Víctor a la fiscal López de Filoñuk, que conduce la investigación en

torno al crimen de los Pujadas, funcione más como contraste entre la memoria estatal y la familiar que como nudo argumental que explique los hechos. Dicho de otro modo, *Fotos...* no lleva adelante la operación de Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*, o de Carlos Echeverría y Osvaldo Bayer en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987). Su disputa se da en otra dimensión de la memoria sobre el pasado reciente, si bien esto no implica desconocer la relevancia de la investigación judicial y su impacto, tan inevitable como necesario, en la vida privada, como le señala la fiscal al propio Víctor. La causa judicial aparece así como una parte más del viaje personal en su regreso a Córdoba; un mojón, sin dudas relevante, análogo a la visita a la barriada popular donde militaba su hermano. El montaje de los materiales es aquí indicativo. Izquierdo elige concluir el recorrido de Víctor en un asado con familia y amigos donde emerge la historia de aquella foto de todos los Pujadas que aparece recurrentemente a lo largo de la película y que le da título.

Aparecen aquí tensiones específicas del cine documental sobre el pasado reciente. Una es entre la indicialidad de los archivos, como la cobertura de Canal 12 del entierro de Mariano, y la estetización producida por los filtros digitales que “envejecen” secuencias ficcionalizadas de Víctor niño, cuando espera en el juzgado de familia y cuando anda en bicicleta. Otra, menos heterogénea, es la tensión entre distintos órdenes de lo real: aquel de la *gravitas* del testimonio y del discurso jurídico que procura prueba frente al del recuerdo emotivo en el reencuentro final en el asado. *Fotos...* no resuelve estas tensiones, si bien parece optar por alguno de los polos entre las que oscilan. El título mismo es indicativo de dónde se pone el acento (así como de cuál es su campo de disputa).

Emulsiones

En una serie particularmente sugerente para abordar la memoria personal en el pasado reciente, el fotógrafo argentino Seba Kurtis ensaya una respuesta en torno al lugar que ocupan las fotos de familia. La serie se llama *Shoe Box* y está compuesta por reproducciones de un conjunto de fotos deterioradas y sus dorsos, en los que las emulsiones de otras imágenes han dejado rastros. En los temas de las imágenes se puede rastrear una historia familiar común a cualquier familia de clase media argentina (y, por extensión, del Cono Sur): el casamiento de los padres, las vacaciones familiares, la primera comunión, el primer auto, las imágenes de la infancia, los abuelos con los nietos, el colegio, los festejos por el triunfo deportivo del equipo local¹². El recorte es similar al ofrecido en

¹² La serie puede verse en <http://www.sebakurtis.com/index.php?/in-deep-water/fronts/>, última visita el 1/12/2015.

Fotos...: el paseo familiar, el casamiento de Ángeles Pujadas, la granja avícola, la imagen de la familia completa.

Si bien las imágenes de Kurtis remiten al pasado, las marcas palpables del deterioro imposibilitan una mirada nostálgica. Frente a una estetización del pasado que ofrece la estética del retro (a la que por momentos se acerca el film de Izquierdo), *Shoe Box* presenta imágenes desgarradas de un pasado conflictivo. Las fotos, guardadas en una caja de zapatos, son el único bien familiar que la familia Kurtis pudo preservar en treinta años de marasmo económico, en especial la crisis hiperinflacionaria de fines de los ochenta y el colapso de la economía en la crisis del 2001. Kurtis migró a Europa donde, indocumentado, trabajó en la industria de la construcción, para luego llevar allí a su familia, mientras comenzaba una particular carrera como fotógrafo utilizando dispositivos que fallaban. De manera similar a las imágenes de los Pujadas, estas fotografías han sobrevivido a los sucesivos embargos y migraciones producto de las dos grandes crisis económicas argentinas del último cuarto de siglo. Al ser embargados la casa familiar y todos sus bienes, la caja fue guardada en la casa de sus abuelos que, a su vez, se inundó. La historia de la caja sirve de trasfondo (y metonimia) de la historia familiar. El tiempo y las crisis han hecho que estas imágenes técnicamente reproducibles devengan objetos únicos: los negativos se han perdido y el escaneo no sirve para preservar su unicidad ya que llevan en sí las rugosas marcas del paso del tiempo y el agua.

La curación que lleva a cabo Kurtis, de manera análoga al montaje que propone Izquierdo, permiten una vuelta de tuerca sobre la memoria, al visibilizar la condición de la copia como soporte físico de la imagen. Los dorsos, donde se han adherido partes de otras imágenes, muestran al objeto “copia fotográfica” como cosa en sí y no ya como índice de lo real. En los dorsos podemos entrever textos que indican la procedencia industrial de los papeles (“HECHO EN BUENOS AIRES POR KODAK”, “AGFA QUALITY PAPER MADE IN GERMANY”) pero también los rastros de una artesanía comercial del revelado hoy perdida (el sello de “Fotoestudio Víctor”). Algo similar ocurre con la historia, en todos los sentidos del término, de la foto familiar que Mariano había recibido de su madre, que luego su compañero de prisión esconde en un colchón y que, finalmente, llega a manos de Víctor tres décadas después.

La recuperación de la existencia en el tiempo de las copias mecánicamente reproducibles permite reinsertarlas en una dimensión familiar por la remisión al recuerdo, no sólo desde la referencia temática de las fotos o su carga indicial (ser impresión fotoquímica de tal o cual persona) sino también por la invocación de las texturas de diferentes papeles, los logos hoy casi desaparecidos, el rescate del revelado como práctica artesanal ligado a

comercios hoy desaparecidos, las marcas físicas que el agua y el tiempo dejan sobre las superficies. En el caso de Kurtis, el gesto de fotografiar los dorsos inscribe históricamente objetos que de otro modo podrían ser considerados instantes congelados del pasado, memorias resguardadas mediante la técnica, puros contenidos sin continente. Y al estar atravesados por las manchas de otras imágenes apuntan a una inscripción temporal ausente en la copia sana donde el dorso no sería portador de sentido. Algo similar sucede con los álbumes a partir de los cuales se conversa en el asado final en *Fotos...*, que dan pie a un relato de los mayores en torno de las imágenes.

Al pensar en la oposición entre las pancartas que portaban los familiares de desaparecidos frente a esas mismas imágenes como fotos carnet, Richard aborda el tránsito de imágenes técnicamente reproducibles que devienen objetos únicos, pero no en términos de fetiches, sino como “residuos opacos de memoria y experiencia ligados a fracturas y convulsiones existenciales” que resisten a los “brillos de la mercancía”¹³. La politicidad de las fotocopias ampliadas en las pancartas reside en la anulación de su transparencia técnica como puro contenido, en arrancarlas de la serie de los sucesivos carnets de identidad dotados de su número que las individualiza. La particularidad de las imágenes técnicas es que su historia material reintroduce la politicidad de los objetos sobre los que se deposita la memoria. Intuyo que el lugar de las imágenes en las políticas de la memoria en el pasado reciente reside en el trabajo con los materiales que, intuitivamente o no, interpela a la historia de los objetos que es, también, la historia de los sujetos. La política de la memoria implícita en la redistribución de las imágenes puede emerger entonces en la disputa por arrancarlas de la serie, como sugiere Richard a partir de la operación de los familiares en las manifestaciones. Pero la operación no termina allí, sino que su reorganización mediante un montaje que retenga su opacidad, sus marcas de materialidad, puede hacer lugar a la emergencia de una memoria colectiva de otro orden que evite la tentación de la hagiografía pero también la mera prueba documental.

¹³ Richard, N., *op. cit.* p. 170.

