

Memoria documental sobre la dictadura en Argentina. Políticas de la mirada en el cine documental cordobés

Por María Elena Ferreyra[□]

(CEA, UNC- UNVM)

Resumen

Recordar, hacer memoria del pasado reciente, construir museos, escribir novelas dinamizan la "cultura de la memoria" y en ese marco, un "cine de memoria" se define a partir de una serie de películas ficcionales y documentales que abordan los años de la dictadura en Argentina.

Córdoba no ha sido ajena a este fenómeno. Documentales y cortometrajes de ficción se han ocupado del tema de diversa manera.

Trataremos aquí de revisar un pequeño corpus de películas documentales realizadas en Córdoba entre 2006 y 2008 que refieren ese pasado, oscilando entre el testimonio oral y la imaginación de lo recordado por un lado y las imágenes de restos humanos con señales de tortura como prueba de verdad y documento material del recuerdo, por el otro. La política del recuerdo impacta en la estética audiovisual e induce nuevas decisiones éticas. La tensión entre un cine de la imaginación y un cine de las imágenes pareciera no tener fin.

La idea de apriori histórico de Michel Foucault - como categoría de lectura-, nos permite considerar estas prácticas discursivas como ejercicios de visibilidad particularmente interesantes.

Palabras Claves: Cine Documental- Historia- Memoria

Summary

To remember, to recall the recent past, to build museums, writing novels, are actions that tend to energize the "culture of memory ". And, in this context, a "cinema of memory" is defined by a series of fictional films and documentaries about the dictatorship in Argentina.

[□] Licenciada en Comunicación Social. Magíster en Sociosemiótica, doctoranda en Estudios Sociales de América Latina - CEA - UNC. Es docente de Periodismo Audiovisual y Semiótica Audiovisual en la UNVM y en la UNC. Actualmente dirige el proyecto de investigación "Emergencias discursivas y dimensiones políticas en el cine argentino contemporáneo" SECyT - UNC. Integra además otro equipo de investigación vinculado al campo de la semiótica audiovisual y la representación histórica y política en el cine argentino. Ha participado en diversos encuentros académicos con los siguientes artículos y ponencias: (2010) "Regímenes de la memoria. Subjetividad y cine documental". ECI-UNC; (2010) "Pasado documentado. Políticas de la mirada. Miradas políticas de la historia". U.N. San Luis; (2009) "El Documental Político. Los límites de la representación. Mimesis, técnica y obra de Arte". Facultad de Filosofía. UNC.

DOSSIERS
"Cine y política"

Córdoba has not been immune to this phenomenon.

Documentaries and short films have dealt with the issue in different ways.

Herein, we review a small corpus of documentary films made in Córdoba between 2006 and 2008 referred to that past, ranging from oral testimony and imagination on one side and images of human remains with signs of torture as evidence of truth and material document of the memory, on the other.

The politics of memory has influence in to the aesthetic visual and ethical decisions. The tension between a cinema of imagination and a cinema of images seems to be endless.

The idea of historical a priori of Michel Foucault - as a category of reading, allows us to consider these discursive practices as exercises of visibility particularly interesting.

Key words: Documentary film- History- Memory

Memoria espectral. El cine es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado y está listo para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, es decir, por los momentos trágicos o épicos de la historia".

Jacques Derridá ¹(1998)

I.

Recordar, rememorar, hacer memoria del pasado reciente, construir museos, escribir novelas dinamizan la llamada "cultura de la memoria". En este marco, se desarrolla también un "cine de memoria" definido a partir de una serie de películas ficcionales y documentales que abordan los años de la dictadura en Argentina.

Córdoba no ha sido ajena a este fenómeno. Documentales y cortometrajes de ficción se han ocupado del tema de diversa manera.

Trataremos aquí de revisar un pequeño corpus de películas documentales realizadas en Córdoba entre 2006 y 2008 que evidencian diferentes maneras de referir ese pasado, oscilando entre el testimonio oral y la imaginación de lo recordado por un lado y las imágenes de restos humanos con señales de tortura como prueba de verdad y documento material del recuerdo, por el otro.

Andreas Huyssen sostiene que: "Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del *boom* de la memoria con sus diversos subargumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria"²

Pero, ¿cómo se recuerda?, ¿cómo se cuenta la historia?, ¿cómo se documenta la memoria?

Los testimonios recogidos por la justicia y por la prensa capitalina en la apertura democrática de 1984 y la mediatización de estos relatos fue considerada por muchos un "macabro show del horror".³

Veinte años después, los esquemas interpretativos han variado y pareciera que ante el riesgo de la palabra amenazada, las imágenes desafiaran cualquier duda.

Claudia Feld y Jessica Stites Mor sostienen que: "Las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no solo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social"⁴

La política sobre el recuerdo impacta en la estética audiovisual e induce nuevas decisiones éticas y la tensión entre un cine de la imaginación y un cine de las imágenes pareciera no tener fin.

¹ Derridá, J. (1998) Entrevista realizada en París el 10 de julio de 1998, por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Transcripción y edición Delorme, S. *Cahiers du cinéma*, n° 556, abril 2001. Traducción: Fernando La Valle

² Huyssen, A. (2009) 'Prólogo', en Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós. p 24.

³ Sobre este tema: Feld, C. (2009) 'Aquellos ojos que contemplaron el límite: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición', en Feld, C. y Stites Mor J., *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 23.

Desaparecidos que aparecen muertos. Imágenes que lo testifican, películas documentales que lo relatan. Memorias visuales que dialogan con los relatos de la historia y la posibilidad de identificar las dimensiones de ese pasado en la imagen documental, repeticiones e innovaciones en las miradas hacia el pasado.

A partir de la idea de *a priori* histórico de Michel Foucault como categoría de lectura contextual y reflexiva, intentaremos pensar estas prácticas discursivas como ejercicios de visibilidad desplegadas en torno al pasado que no termina de aparecer y a las memorias que no terminan de evocar y traer.

II.

Paul Ricoeur plantea el problema de la representación histórica y el pasado y señala el enigma presente en esa relación: la representación histórica es una imagen presente de una cosa ausente y a su vez, esa cosa que ahora está ausente, aparece desdoblada en desaparición y en existencia en el pasado. Es decir, algo es hoy del pasado, porque "ha sido".⁵

Ahora bien, en el caso de la representación cinematográfica, que es la que nos compete, ¿Es posible diferenciar un cine histórico, de un cine "de memoria"? ¿Ese pasado representado por las películas es memoria o es historia?

Creemos necesario indicar alguna distinción entre historia y memoria.

Paul Ricoeur sostiene que: "(En relación a) la competencia entre memoria e historia en la representación del pasado, a la memoria le queda la ventaja del reconocimiento del pasado como habiendo sido, aunque ya no lo es; a la historia le corresponde el poder de ampliar la mirada en el espacio y el tiempo, la fuerza de la crítica en el orden del testimonio, explicación y comprensión, el dominio retórico del texto y, más que nada, el ejercicio de la equidad respecto de las reivindicaciones de los distintos bandos de memorias heridas y a veces ciegas a la desgracia de los demás." Y concluye: "Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad en historia, el orden de prioridad es imposible de decidir. El único habilitado para ello es el lector, y en el lector, el ciudadano"⁶

La manera en la que el cine ha dado cuenta de diversos episodios históricos ha generado un interesante trabajo de conceptualización y teorización desde hace bastante tiempo.

Marc Ferro⁷, Pierre Sorlin⁸ y luego Robert Rosenstone⁹, entre otros, se ocuparon de problematizar de qué manera el cine toma elementos de la historia para basar sus relatos y hasta dónde la "interpretación cinematográfica" de un hecho histórico se vuelve relato histórico en sí mismo.

Se pregunta Marc Ferro "¿De qué realidad es el cine, la imagen? Y se responde "documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica"¹⁰

⁵ Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la historia y el olvido*. México: Siglo XXI.

⁶ Ricoeur, P. (2007) 'Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado', en Pérotin-Dumon, A. (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php

⁷ Ferro, M. ([1995] 2000) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

⁸ Sorlin, P. (1985) *La sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE.

⁹ Rosenstone, R. (1995) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea e la historia*. Barcelona: Ariel.

Para Ferro el film es un "contra análisis" de la sociedad, es decir, muestra, cuenta y dice lo que las historias oficiales muchas veces callan u ocultan y para él la misión de los historiadores es justamente "comparar, enfrentar, los diferentes discursos sobre la historia, y descubrir a través de esta confrontación una realidad no visible (...), no creo en la existencia de fronteras entre los distintos tipos de películas, por lo menos para el historiador que considera que los productos de la imaginación son tan historia como la historia".¹¹

Si convenimos en que el cine constituye elemento/documento de la historia, el cine de género documental pareciera redoblar el propósito cuando se empeña en testificar y testimoniar apelando además a las convenciones del género.

En principio creemos que es posible identificar modos en los que el cine documental –sostenido sobre sus estrategias de veridicción– alberga un legado de imágenes y relatos que desde el lugar de la subjetividad interpretativa miran y dicen cuál es el pasado histórico recordado.

III.

A nivel nacional, la dictadura en Argentina, ha sido y es tema de memoria. Distintos ejercicios audiovisuales se sucedieron para recordarla y entenderla, sin embargo, el régimen desde el cual se recuerda ese pasado no ha sido siempre el mismo. Varios autores coinciden en marcar períodos diferenciados en estos últimos treinta y cinco años, distinguiendo en cada década un escenario diferente y relatos diferenciados.

De alguna manera –y por diversas razones– cada decenio definió una concepción predominante acerca de qué recordar y de cómo hacerlo estableciendo tópicos predominantes y legitimaciones discursivas diferenciadas.

Así, la primera década se entiende como un momento de euforia. El Juicio a las Juntas Militares define el momento y el ámbito jurídico es el marco en el que se visibilizan los crímenes y se escuchan las denuncias. La película *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1984) pone el tema en debate nacional e internacional al ser nominada al Oscar como mejor película extranjera. Por su parte, la película *La Noche de los Lápices* (Hector Olivera, 1986), contribuye a la idea de una juventud inocente y soñadora que se vuelve víctima del terror del Estado. La reflexión de Andreas Huyssen es digna de reproducirse en este punto: "Es claro que el informe de la comisión¹² ha condenado explícitamente toda violencia armada, tanto la del Estado como la de la guerrilla de izquierda. Sin embargo, convirtiendo los 30.000 *desaparecidos* en víctimas pasivas, borra la historia política del conflicto junto con las filiaciones políticas individuales. La figura del desaparecido se transforma en una *idée reçue*, un cliché de la memoria social que al final, puede convertirse en la forma de olvidar de la propia memoria."¹³

Hacia la década de 1990, el indulto y la amnistía a los militares encontrados culpables, cambió el humor de la opinión pública. La sensación de impunidad invadió y casi como una consecuencia lógica aparecieron con mayor énfasis los relatos que describían los horrores vividos en los "años de plomo". El fuerte es el testimonio, tanto en los especiales televisivos como en las películas

¹⁰ Ferro, M., *op. cit.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² Se refiere al *Nunca Más*, el Informe de CONADEP.

¹³ Huyssen, A. (2004) *Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público*, Porto Alegre: Actas Intercom. p. 6. Huyssen refiere aquí a los olvidos públicos y necesarios y sostiene que este tipo de recuerdo debía ser incompleto en la primera década para que una mirada sobre la actividad política (e incluso violenta) de las organizaciones guerrilleras no obstruyera el consenso necesario acerca del terrorismo de Estado que mataba, secuestraba, torturaba y robaba niños.

documentales. Ana Amado lo llama *boom testimonial*, y Beatriz Sarlo lo denomina *giro subjetivo*. La primera persona, el testigo que recuerda y cuenta son predominantes en la estructura de la mayoría de las películas documentales de la época. Los militantes aparecen ahora, no como simples víctimas inocentes sino como hombres y mujeres comprometidos con una causa político - partidaria, arrojados y decididos, que no tenían miedo a la muerte. El esquema cambia, los militantes aparecen como agentes sociales activos. Las bases suelen ser las encargadas del recuerdo –casi nostálgico- de una juventud con ideales, solidaria y bienintencionada.

En los años noventa, la producción cinematográfica sobre el tema es prolifera, tanto en documentales como en ficcionales. *Montoneros. Una historia* (Andrés Di Tella, 1995), *Cazareros de Utopías* (David Blaustein, 1996), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), son algunas de las tantas películas que se estrenan en esa década.

Un tercer momento, puede definirse desde el 2000 en adelante. El pasado es revisado de una manera inesperada hasta ese momento. Se publica el relato de Héctor Jouvé en el que se describe el asesinato de dos militantes montoneros en Salta en manos de sus propios compañeros.¹⁴ Por otra parte, una segunda generación de hijos de militantes se dirime entre los recuerdos propios y ajenos para reconstruir su pasado. Ejercicios de la "posmemoria"¹⁵ que ponen en discusión varios paradigmas ya legitimados hasta ese entonces. Esos hijos dirigen un grupo de documentales: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Historias Cotidianas* (Andrés Habbegger, 2001), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007).

Alan Pauls plantea acerca de *Los Rubios*: "(es) un film laico en medio de un océano de films creyentes, y este laicismo de Albertina, terco, ensañado, el que suele despertar fastidio. Esta vocación de incredulidad. Albertina no cree en nada, ni en la fidelidad del recuerdo, ni en el testimonio, ni en los documentos, ni en empatar las versiones de la Historia para llegar a una verdad de consenso."¹⁶

El psicoanalista e investigador argentino Hugo Vezzetti entiende que estamos ante un cambio en el *régimen de memoria* de la experiencia de los setenta. "Se termina cierta edad de la inocencia y emergen de diversas maneras, del lado de las prácticas revolucionarias, las cuestiones de la responsabilidad, la relación con el terror y con la muerte, la imposibilidad de separar los medios con los fines"¹⁷

IV.

En este marco, de memorias y recuerdos nacionales, pretendemos aquí hacer referencia a parte de la producción cinematográfica documental realizada en Córdoba en el último período. Nos referiremos a las películas: *Canción de Mariano* (Sergio Schmucler, 2007), *Palabras* (Ana Mohaded, 2008) y *Señor Presidente* (Liliana Arraya y Eugenia Monti, 2006)

¹⁴ En 2004 se publicaron en la revista *La Intemperie*, de Córdoba, fragmentos de una entrevista realizada a Héctor Jouvé, (ex integrante del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), grupo asentado en Salta en 1964 y que era apoyado por el Che Guevara y estaba bajo el mando de Jorge Ricardo Masetti. En esos fragmentos, Jouvé relataba cómo fueron condenados a muerte y ejecutados dos miembros del EGP: Adolfo Rotblat y Bernardo Groswald por sus propios compañeros. El filósofo Oscar del Barco envió una carta a la misma revista cuya publicación inició un debate que se mantuvo por más de un año y medio de manera ininterrumpida y que puso en discusión la sentencia "No matarás".

¹⁵ El concepto 'posmemoria' es tomado originalmente de la obra de M.Hirsch (1997), en la que la autora revisa la manera en que los hijos de las víctimas directas del Nazismo Alemán recuerdan y rearmen la historia de su pasado.

¹⁶ Pauls, A. en su presentación del libro *Los rubios, cartografía de una película*, de A. Carri, citado por Noriega G., *Estudio Crítico sobre los Rubios*. Buenos Aires: Pic Nic Editorial, p. 83.

¹⁷ Vezzetti, H. (2009) *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 114.

Si bien todas ellas son realizaciones posteriores al año 2000, el pasado es evocado de maneras distintas: en el testimonio emotivo de los amigos y compañeros de Walter Magallanes de la UES, autor de la canción dedicada al militante montonero Mariano Pujadas; en el relato autobiográfico y la primera persona de Ana Mohaded ante la inminencia de su declaración en el juicio contra Menéndez y a partir de la imagen-prueba de los restos exhumados en el cementerio de San Vicente de la ciudad de Córdoba.

Obsesiva decisión la de vencer el olvido, y la duda de Mohaded que crepita en el fuego del presente: "Olvidar sirve para protegernos... pero recordar, ¿para qué sirve?"

La palabra de los testigos, de las víctimas, de los sobrevivientes, de los que aún pueden hablar aparece como el recurso más utilizado. La evocación – a partir del esfuerzo de la rememoración- se presenta como mecanismo privilegiado y pareciera imponerse ante la inexistencia e imposibilidad de una imagen de los hechos acontecidos y recordados inhallable, inexistente, imposible.

V.

Cine de la imaginación. Acerca del testimonio

En estas películas, el registro testimonial es predominante, y configura un recurso poético y retórico relevante.¹⁸ La presencia de la palabra del testigo/ la víctima, tiene carácter hegemónico y deposita en esta instancia todo el peso de la verdad.¹⁹

Para Giorgio Agamben, el testimonio de los sobrevivientes "es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar".²⁰ El testigo habla por el que no puede hablar.²¹ La paradoja de que el único testigo ha muerto se reaviva al saber que sobre la muerte sólo pueden testimoniar los muertos, que –por muertos- no pueden testimoniar, no tienen voz, no hay existencia, sólo contingencia. Por lo que el testimonio, debe ser entendido como "una relación entre la posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir, como una contingencia, como un poder no ser".²²

Para algunos autores, la puesta en juego de la dimensión testimonial como manifestación de la subjetividad en el relato de la historia, encuentra que la autenticidad de lo referido en el testimonio, no está dada por el testimonio en sí sino por el paratexto, por el contexto, por el momento y la circunstancia.²³ La sola enunciación de un relato en primera persona se vuelve verdadera por lo que lo rodea.

¹⁸ Tal como lo señalamos más arriba, la puesta testimonial a partir de las entrevistas, es uno de los mecanismos recurrentes en el cine documental argentino de todos los períodos. Desde *Cazadores de una utopía* hasta *Los rubios*, el peso está puesto en lo que los testigos relatan, cuentan, dicen, recuerdan.

¹⁹ Al respecto, Amado, A. (2000) 'El Testimonio y las voces de la memoria social' en *La imagen Justa. Cine argentino y política*. Buenos Aires: Colihue, p. 135.

²⁰ Agamben, G. (2000) *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, p. 153.

²¹ Se refiere a los testimonios dados por los sobrevivientes de los campos de concentración de la Alemania nazi.

²² Agamben, G., *op. cit.*, p. 152.

²³ Al respecto ver: Sarlo, B. (2005) *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI y Raggio, S. y Salvatori, S. (comp.) (2009), *La última dictadura militar en Argentina. Entre el pasado y el presente*. Rosario: Homo Sapiens.

Para Beatriz Sarlo: "todo testimonio que quiere ser creído, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde fuera".²⁴ La enunciación deviene instancia de veridicción.

Así, si bien el recuerdo exteriorizado mediante el testimonio adquiere total protagonismo, hila el relato y se alza incuestionable, Sarlo propone examinar las razones por las cuales los testimonios se han fortalecido como estrategias de veridicción, identificando en un todo, el testimonio con la representación de la verdad.

Sarlo llama *giro subjetivo* a esta apuesta a la narrativa que desde la primera persona y partiendo con exclusividad de su experiencia y de su propia memoria, se vuelve hegemónica para con la construcción mediática de los hechos del pasado.

El giro subjetivo que ha dado el relato del pasado, desde el lugar eminentemente documental consiste en un dispositivo prioritario y recurrente, porque –entre otras razones- obedece a las lógicas mismas del discurso documental de carácter interactivo.

Canción de Mariano²⁵

Esta película es la historia de una canción, una especie de himno compuesto en 1972 por Walter Magallanes para Mariano Pujadas, el líder montonero asesinado en Trelew. El compositor de la canción desapareció en diciembre de 1976 a la edad de 20 años.

Sin embargo la película va un poco más allá y reconstruye el clima de la época y los avatares de la militancia juvenil en nacimiento y la consolidación de Montoneros en Córdoba. El film da lugar al testimonio y a los recuerdos de varios militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios de Córdoba (UES) y activistas de la Resistencia Peronista de Córdoba. El director, Sergio Schmucler, se suma a la historia que cuenta y se autodesigna con voluntad de revisión, su voz en off, al comienzo de la película:

"Hoy, que los sueños y las furias y las palabras de esos años se disolvieron, la canción que escribió Walter como homenaje a Mariano Pujadas no es fácil de comprender. No dice las mismas cosas que escuchábamos. Esta película pretende que, aunque sea por un instante, usted imagine lo que sentíamos al escucharla".²⁶

El conocimiento y la comprensión del contexto histórico se buscan desde un relato coral que recoge las voces y los recuerdos de varios compañeros del compositor. El historiador y ex sacerdote Enio Baudagna y el periodista Luis Rodeiro, entre otros junto al testimonio colectivo de diez personas que fueron militantes compañeros de Magallanes. Las imágenes del archivo de Canal 10 /SRT, contextualizan e ilustran los relatos. La película referencia diferentes aspectos de esa vida política: el origen de los militantes, el vínculo

²⁴ Sarlo, B., *op. cit.*, p. 47.

²⁵ Guión y dirección de Sergio Schmucler. Sonido directo Atilio Sánchez. Diseño sonoro Federico Schmucler. Producción Virginia Sanz, Gabriela Romero, Marilina Fabbro e Inés Emiliani. Música Jorge Nazar. Edición: Natalia Bruschtein. Dirección de fotografía: Diego Castrillo. Duración: 75 minutos. Córdoba, 2007.

²⁶ Sergio Schmucler (Córdoba, 1959) es escritor y periodista. Guionista de televisión, cine y teatro. Creó y dirigió la revista *La intemperie* hasta su cierre en 2005. Militó en las filas de Montoneros hasta 1976, ese año y a los 16 años de edad, se exilió en México junto a su familia. Su hermano Pablo de 19 años de edad siguió militando en Montoneros y desapareció en 1976.

Letra de la canción: "Sí, a Mariano lo mataron, lo mataron en Trelew no llores su muerte hermano, solo una cosa hay que hacer que es retomar su fusil/Que está caído junto a él / Deje que grite tu nombre allá en la calle /Que tu sangre hermano es patria y es bandera / O muere el siglo pasado / Hoy tenemos montoneras/Es guerrilla peronista/ Guerrilla de libertad/ Deje que grite tu nombre allá en la calle /Que tu sangre hermano es patria y es bandera."

con el peronismo, la desilusión, la relación con las armas, el orgullo de ser militante, las distintas versiones y posturas, y la idealización de una revolución como espejo de una confianza extrema y como un sueño romántico, como una utopía. El film opera casi en su totalidad a partir del dispositivo testimonial de la primera y la tercera personas, la puesta en cuadro y en escena del recuerdo a través de la palabra, la idea de ceremonia, un círculo, el soliloquio y la evocación. El emplazamiento espacial del testimonio temporal se vuelve interesante. La mayor parte de los testimonios fueron registrados en el espacio del colegio secundario Manuel Belgrano. El escenario del teatrino del colegio es el lugar elegido. Una puesta en escena del pasado en el espacio –por naturaleza ficcional– del teatro. Escena posmoderna, casi televisiva. En este espacio, sentados formando un círculo, los testigos, cada uno a su tiempo en una especie de puesta dramática, catártica y ritual, verbalizan sus recuerdos, se emocionan y se confiesan. Los nombres aparecen en el final del film bajo el subtítulo "Entrevista Colectiva".²⁷ Hay otro espacio que es el del historiador y el periodista, sumado a cuatro militantes de distintos momentos que aparecen en sus ámbitos propios y con un epígrafe que consigna sus nombres y roles.²⁸

La aparición del director-enunciador se bifurca. Por momentos está presente en la sesión de entrevista colectiva compartiendo el espacio con los entrevistados. Oficia como un *medium* que provoca y exorciza los recuerdos de los demás y que interroga (presumiblemente) al grupo reunido.

Por momentos, desde un nosotros-montoneros, el realizador se incluye en el colectivo que retrata en una clara operación de identidad autoreferencial y pregunta a los presentes: "¿Perón nos echó de la plaza o nosotros decidimos irnos de la plaza?"

En otros momentos, desde la voz *over*, Schmucler comenta, completa y reflexiona. Allí el realizador marca, ancla y refuerza el relato a partir de un soliloquio reflexivo, que describe y sanciona mientras se muestran imágenes de archivo o actuales. Las entrevistas y notas periodísticas de archivo de los canales locales se transforman en narradores alternos que siguieron (en su momento) y siguen hoy, el desarrollo de la acción montonera.

La película opera como generador, motivador, procurador del recuerdo compartido, modalidad interactiva dirá Bill Nichols.²⁹

La música ocupa un lugar especial. La puesta en el audio de toda la serie de canciones folclóricas implica un registro de la poética popular, y folklórica, con letras apelativas a la valentía, la nobleza de la lucha y la posibilidad del cambio.

Se escucha también la *Cantata Montonera* grabada en 1973 que como si se tratara de un dibujo sonoro, delinea las creencias que la canción reforzaba. La canción nombra a Pujadas, su ejemplo y su heroica muerte que lo vuelve mártir. De alguna manera los valores positivos asociados a su valentía configuran un remanso ante el dolor de las pérdidas y de las huidas. Es como si dijeran: "cantarle a Mariano, es un poco cantarle a lo mejor que teníamos y que no pudo ser".

"Nos dijo imberbes, nos echó a todos, nos fuimos y luego de sostener todo esto, y que nos dijera eso, nos desilusionó" (Testimonio ex montonero de la UES.) La agrupación realiza un doble movimiento entre 1973 y 1976: el pase a la clandestinidad y la

²⁷ La entrevista colectiva se realizó a Francisco Bruno, Leo Cagliaris, Guido Dreizik, José Ensabella, Miguel Angel Escalante, Armando Fernández, Gabriela Medina, Gustavo Pérez, Sergio Schmucler y Gonzalo Vaca Narvaja, este último es quien canta con una guitarra la Canción de Mariano sobre el escenario ante un grupo de personas entre las que están todos los que antes dieron tu testimonio ante la cámara.

²⁸ Las entrevistas personales están realizadas a: Susana Baez, Erio Baudagna, Manuel Cannizzo, León González Olgún, Luis Rodeiro, Julio Rojas. Estos nombres aparecen sobreimpresos en la pantalla mientras hablan los sujetos.

²⁹ Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*, Madrid: Paidós.

DOSSIERS

“Cine y política”

creación de una herramienta electoral: el Partido Peronista Auténtico. El grupo se militariza y se reorganizan las tareas. “Eso que uno puede evaluar como un error, se intentó subsanar con la disciplina militar. A la disciplina al mandato, a esta cosa de que hay que dar cuenta y una pregunta que siempre queda cómo corregir semejante viraje.” (Testimonio ex montonero de la UES).

Pero algo estaba claro: Montoneros necesitaba soldados y no todos aceptaban serlo.

“Cuando se planteó que todos tenemos que ser combatientes y agarrar los fierros, yo dije que no y bueno, entraron muchas dudas, y me decían que si hacía eso, me iba a pasar para otro lado, pero cuál era el otro lado?.Y luego agrega: “Y Justamente el Negro (Magallanes) con el Pablo fueron a hacerme un cuestionario, un cuestionamiento, (sic) lo traían escrito. Así como un sondeo para ver si yo no me pasaba a los servicios, no entendían que yo bajaba la persiana ahí. Terminamos mal, porque además de la militancia éramos pares, éramos compañeros, éramos amigos, entonces cuando a mí me hacían ese cuestionamiento: “Bueno, loco si vos te vas te estás pasando a las filas del enemigo”, yo les decía “no loco, no me podés decir esto, no me jodás, no me podes decir esto a mí, sino que yo en este punto no estoy de acuerdo en agarrar los fierros y me abro de esto”. Entonces ellos no lo podían aceptar desde ningún punto de vista y me fui. Y me fui de Córdoba para no ver más a nadie. Después me entero de todas las demás muertes”. (55:00 a 56: 34)

Ser un soldado montonero, para algunos era un honor, para otros era la única opción posible. Para una ex – militante, ésta era la realidad: “Creo que era una característica de la organización, porque si te ibas eras un traidor, si *cantabas*³⁰ eras un traidor, si dejabas de militar, eras un traidor. La única que te quedaba era agarrar los fierros e ir a poner el pecho” y luego agrega:

“Yo terminé la escuela en el 75 y ya en esa época habíamos empezado con el tema de campamentos y adiestramientos. Toda una cosa que era irreal, yo hoy puedo decir que era irreal. Es difícil explicar la cantidad de instancias y de cosas que uno vivía, desde el triunfalismo a estar practicando tiro, una cosa que no resiste el análisis. Hasta que me fueron a buscar a mí y yo no estaba, por suerte.” (59:00)

Si ellos están allí dando su testimonio, es porque –precisamente- esquivaron la muerte. Cada uno describe sucintamente para sus pares y para las cámaras, las diversas maneras en las que se disolvieron socialmente. Algunos pidieron asilo en el exterior, otros se refugiaron en casas de amigos o parientes en países de Latinoamérica.

Del final de la familia Pujadas, se ocupa el texto en off del director que recuerda cómo secuestraron, fusilaron y tiraron a un pozo a los padres y hermanos de Pujadas, mientras un *travelling* descriptivo muestra la casa en la cual vivieron.

La última imagen, es la misma que abre el film: Mariano Pujadas y un grupo de la UES en conferencia de prensa y la voz de Schmucler en *off*.

³⁰ Aquí “cantar” se refiere a delatar.

"A alguno de nosotros a veces se nos hace difícil creer que todo aquello haya sucedido y ver estas imágenes filmadas el día que nació la UES en Córdoba y escuchar la canción de Mariano nos ayudan a tener la sensación de que esas cosas que nos pasaron, que hicimos, no fueron un sueño"

Palabras³¹

Esta película puede verse como una variante de la especie de "documental de sí".³² Su protagonista, la documentalista Ana Mohaded, hace suyas las herramientas de la autobiografía documental y en un monólogo de veinte minutos relata su propia experiencia re-instalada en la antesala de una próxima declaración como testigo en el juicio a Luciano Benjamín Menéndez.

La película articula en el dispositivo del soliloquio y la voz *over*, las preocupaciones, los recuerdos traumáticos, la culpa por lo mundano y las instancias previas a la que será, tal vez, la última declaración. El testimonio impacta por lo simple y profundo a la vez. Personas del pasado y del presente se alternan en el relato.

Hay además una insistencia: "Los testimonios de los sobrevivientes de los campos de exterminio y de las cárceles del terrorismo de Estado, se sostienen con la piel y los huesos, y se escriben con el corazón", desde esa "memoria de secuestrada"³³

Hay un dolor expresado y un recuerdo renegado: "Esto de traer el pasado al presente en un primer plano es una cagada, porque a mí me gusta andar en este tiempo, aquí y ahora. Es más, me gusta mirar el futuro"³⁴. Se mezclan en su relato los pasados y los presentes de manera indisoluble y confusa, en imágenes el plano medio de la protagonista que mira fuera de cámara y lee sus propios recuerdos y reflexiones. El relato es casi ininterrumpido, una película hecha casi solamente con palabras. Las palabras dichas y un plano de ella en semipenumbra.

"En Semana Santa del 77 Me llevaron a la D2, con las manos atadas atrás me sentaron en un banquito de cemento, escuchaba las misas de la catedral y escuchaba los tacos de una policía que había tenido un bebé. Cuando se acercaba yo sostenía la respiración .Tac, tac, tac está al lado, tac, tac, tac, está aquí, adelante. Ella tensaba sus manos garras, me buscaba los pezones y apretaba, apretaba y retorció. Retorcía y apretaba. La sangre se me pegaba a la ropa y el dolor partía de una escala más alta cada vez. En un momento dijo, "¡Uy, se me hace tarde! Me voy, tengo que darle la teta al bebé. Cuidado con las madres."³⁵

³¹ Directora: Ana Mohaded. Fotografía y Cámara: Juan Pablo Antón. Edición: Juan Pablo Antón y Juan Avaltroni. Duración 21: minutos. Córdoba, 2008.

³² La dimensión subjetiva del documental moderno es un fenómeno de particular interés. Una interesante reflexión y profundización sobre el tema puede leerse en Renov, M., 'Estudiando al sujeto. Una introducción', en Labaki A. y Mourao M.D. (comp.) (2011) *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue, pp. 192-212.

³³ Mohaded, A. *Monólogo a cámara*, minuto: 3:33. Ana Mohaded es Ex secuestrada, y fue torturada y cautiva en los Campos de La Perla, Campo de la Ribera, la D2, la Cárcel de Córdoba y La Escuelita.

³⁴ Mohaded, A. *Monólogo a cámara*, minuto: 5:51

³⁵ Mohaded, A. *Monólogo a cámara*, minuto: 14:05.

Nombres, datos, cifras, horrores son revelados a partir de la palabra de la "ex víctima", en la evidencia de la vivencia padecida, de la mirada recobrada.

"En minutos entraré. Cuántas horas esperamos... mi granito de arena, cuánta gente aportó para llegar a esto. Caminaré hasta verles la cara en la jaula blindada. Cuántas marchas, rondas, vigiliass me precedieron. Juraré decir la verdad. Cuántos cantaron, gritaron, rezaron, putearon para que la palabra sea escuchada. Juicio y Castigo." (Mohaded)

Es una puesta mínima, casi vacía, que ubica las palabras en el espacio de la toma. Y conviene con el espectador en que será solo ella y su recuerdo mediado por algunos efectos visuales que diferencian el relato de los malos y de los peores momentos. Se trata de un dispositivo autobiográfico completo en el que su palabra y la de otros mediada por ella - en tanto cita oral directa e indirecta- se presentan hegemoníicamente. Sólo en el final, aparecen otras voces: la del locutor del Juzgado y la de Paco Ibáñez.

Se escucha la sentencia a Menéndez leída en voz en *off* e imágenes de los festejos de varios grupos de personas con pancartas y carteles que se funden con la voz de Paco Ibáñez cantando la canción de Blas de Otero: "Palabras"³⁶ e imágenes fotográficas de Madres de Plaza de Mayo y de las Madres de Córdoba, en plena protesta.

Vemos aquí el emplazamiento de la vivencia privada, la experiencia personalísima puesta en discurso y visibilizada. Los miedos, los tormentos pasados, las inseguridades actuales y la esperanza en un futuro mejor, refuerzan la idea de "deber cumplido", de tarea realizada, de testimonio dado. Hablar ante la cámara operaría, para la testigo, como una metonimia de lo que será su declaración. Una parte de todo lo mucho que el horror dejó en esta mujer, Ana.

El antropólogo médico Arthur Kleinman y la Psiquiatra Jian Klinman sostienen que: "El sufrimiento es una de las bases existenciales de la experiencia humana: es una cualidad definitoria, una experiencia de los límites de la condición humana. También es el tema principal de nuestros tiempos mediatizados".³⁷

Para Griselda Pollock la mediatización del sufrimiento se corresponde con un viraje cultural que pone al descubierto la experiencia de las muertes, las hambrunas y las tristezas humanas.

El soliloquio de Mohaded verbaliza el tormento, en primera persona, al tiempo que se vuelve representación de lo que para la víctima significa hablar por ella y por los que no pueden ya hablar.

³⁶ Si he perdido la vida, el tiempo, todo/lo que tiré, como un anillo, al agua./

Si he perdido la voz en la maleza,/me queda la palabra.

Si he sufrido la sed, el hambre, todo/lo que era mío y resultó ser nada,

si he segado las sombras en silencio,/me queda la palabra.

Si abrí los labios para ver el rostro/puro y terrible de mi patria,/

si abrí los labios hasta desgarrármelos,/me queda la palabra. *Blas de Otero.*

³⁷ En Pollock, G. (2008) 'Sin olvidar África: dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar', en *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 100.

VI

Cine de la Imagen. Acerca del ícono.

Para la documentalista Carmen Guarini: "Mostrar no es sólo mostrar, no hay ingenuidad posible en este gesto. Filmar un documental es poner en riesgo la propia práctica y las propias creencias"³⁸

La representación de la guerra a partir de las imágenes que claramente reflejan el cuerpo de las víctimas, la muerte, las huellas del horror, ha sido y continúa siendo un tema de debate teórico.

En relación a las imágenes de las víctimas del Holocausto, han entrado en debate las opciones formales del cineasta Claude Lanzmann y la de otros intelectuales como Gerard Wajcman para quienes bajo una especie de "estética negativa", Auschwitz es un "desastre absoluto totalmente desprovisto de mirada" y por su parte, la tesis que desarrolla George Didi-Huberman sobre una serie de cuatro fotografías registradas en la cámara de gas en el crematorio V en agosto de 1944 y que se constituyen poderosamente en "imágenes pese a todo" y respondiendo a numerosas críticas sobre la "fetichización" de estas imágenes diciendo: "Ante las cuatro fotografías de Auschwitz simplemente he tratado *de ver para saber mejor*"³⁹

Para el autor "estudiar una imagen de la Shoah (...) es persistir en el acercamiento pese a todo, pese a la inaccesibilidad del fenómeno. No es consolarse en la abstracción, es querer comprender pese a todo, pese a la complejidad del fenómeno. Es plantear incansablemente la cuestión del cómo."⁴⁰ Cita a continuación a Wolfgang Sofsky para quien "De tanto considerar los crímenes nazis como irrepresentables y la masacre de millones de inocentes como definitivamente ininteligible, se ha acabado por no preguntar más cómo funcionaban los campos".

Señor Presidente⁴¹

1976. Los empleados de la Morgue Judicial de Córdoba reclamaban la aplicación de la ley de insalubridad en sus tareas. El reclamo se hacía, mediante cartas tipografiadas dirigidas al entonces presidente de la Nación, Jorge Rafael Videla.

La película relata las peripecias de los muertos que luego de descomponerse en la morgue, eran trasladados al cementerio San Vicente en la ciudad de Córdoba. Las excavaciones que se hicieron en 1994 destruyeron gran parte de las pruebas, pero el posterior trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense, permitió rearmar los restos e identificar –hasta el momento de la película- 14 cuerpos.

³⁸ Guarini, C. (2004) 'Un saber desconocido. Apuntes sobre el lenguaje documental antiglobalizador', en www.otrocampo.com

³⁹ Didi- Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁴¹ Dirección: Liliana Arraya y Eugenia Monti. Productora: C & C Producciones. Distribuidora: C & C Producciones. Guión: Liliana Arraya, Eugenia Monti, Mario Mercuri. Producción: Liliana Arraya, Eugenia Monti. Fotografía: César Boretti. Edición: Dimas Games. Música: Guillermo Ceballos. Sonido: Guillermo Ceballos, Marcelo Brizuela. Duración: 55 min. Córdoba, 2006. Las dos directoras son periodistas de medios televisivos de la ciudad de Córdoba. En el caso de Eugenia Monti se reconoce además como ex militante política.

El documental da cuenta de los testimonios de la fiscal federal Graciela López de Filoniuk, familiares y testigos detenidos en La Perla que junto con ex empleados de la Morgue relatan el rumbo seguido desde la detención de algunos militantes, su asesinato, estadía del cuerpo en la morgue y posterior enterramiento en las fosas comunes del cementerio. Un calvario *post mortem*.

Uno de los testimonios es de Sara Castro, la hija de Liliana Sofía Castro. Sara tenía 4 años cuando se llevaron a su mamá en 1976. El 31 de julio de 2003, le restituyeron los restos "en una pequeña caja", después de que la justicia y los forenses confirmaran la coincidencia de los datos genéticos. Hay documentos y datos históricos que van confirmando las versiones orales. La visión de los cadáveres en las fosas comunes irrumpe como imagen del horror. Se trata de fosas que contienen hasta "tres niveles de cadáveres" y donde los antropólogos desarrollan su trabajo con meticulosidad. La secuencia del osario impacta y perturba al tiempo que discute su potencialidad con el resto de la imaginaria del horror y de la guerra.

Hugo Vezzetti, sostiene que: "En la experiencia argentina, el pasado reciente irrumpe por la vía de los crímenes y los muertos, en particular los desaparecidos, muertos sin sepultura, que se han convertido en un símbolo doloroso del carácter a la vez trágico e imperioso de la acción sobre el pasado"⁴². De allí la importancia y la plenitud de esta imagen.

Hannah Arendt asegura que durante el proceso de Auschwitz: "A falta de la verdad, nosotros encontraremos, sin embargo, instantes de verdad, y esos instantes, son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden en este caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas y en su brevedad revelan de qué se trata"⁴³.

Las imágenes de *Señor Presidente* estarían funcionando como "instantes de verdad", en la aparición y presencia de una serie de cuerpos anónimos que reconfiguran la escena del horror y que vienen a impactar en el universo de lo visibilizado.

En relación al eje referente/representación, se abre una dimensión interesante. Esta película se ubica entre los documentales del horror, el tormento y la muerte. El tema es la imagen y un encuentro entre el arte de la palabra y el arte de la imagen. O tal vez, podríamos decir, las tecnologías de la palabra (en sus dispositivos testimoniales) y las tecnologías de la imagen (en sus dispositivos testificantes de no-ficción).

El debate en torno a lo que se puede y se debe mostrar de las guerras se reaviva nuevamente. La imagen- prueba, la imagen de las fosas, confirma la ausencia. O mejor aún, constituye la ausencia definitiva del cuerpo vivo. La operación es bastante compleja, ya que la foto opera de manera reconstituyente, allí donde hubo desaparecidos, hoy hay muertos.⁴⁴

Las imágenes que exhiben con precisión casi científica los cuerpos y los huesos hallados en las fosas del cementerio y el *zoom in* sobre el cráneo perforado son particularmente inquietantes. La secuencia está acompañada por una música instrumental sombría.

Contemplar las imágenes de los cadáveres, de los individuos allí muertos, es corroborar una certeza e implantar una duda: están muertos, pero ¿quiénes son?

⁴² Vezzetti, H. *op. cit.*, p. 53.

⁴³ Arendt, H. (1966), 'El Proceso de Auschwitz'. Trad. S. Courtine. Deanaamu (1991), *Auschwitz et Jérusalem*. Paris: Deuxieme Tierce, en Didi- Huberman, G. (2001) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós, p. 57.

⁴⁴ Muy distinto es el objetivo del ensayo fotográfico de la artista Lucila Quieto "Antropología de la Ausencia", en la que construye fotografías montadas sobre diapositivas proyectadas de personas desaparecidas y la figura de sus hijos posando "como si" estuvieran en un mismo tiempo. Una interesante reflexión sobre este trabajo puede leerse en Durán V. 'Representaciones de la ausencia: Memoria e Identidad en las Artes Visuales', en Archuf, L. y Catanzaro, G. (comps) (2008), *Pretérito Imperfecto, Lecturas Críticas del Acontecer*. Buenos Aires: Prometeo.

La contundencia de la imagen, no es menos fuerte que la contundencia de la duda basada efectivamente en el poder aseverativo de la imagen. La imagen es. El cuerpo era.

Jean-Marie Schaeffer, considera la posibilidad de la fotografía de volverse memoria y rememoración⁴⁵. En este caso hay dos operaciones que conviven simultáneamente, por un lado la del hecho de la muerte violenta, de la cual el balazo es huella, por otro lado, la pesquisa que señala el cuerpo enterrado allí como el de un N.N. bajo custodia del Estado.

De allí que la imagen de los cadáveres es movilizadora en varios sentidos. Por un lado, testimonia el hallazgo. Estos son los descubrimientos y el producto del trabajo del equipo de forenses. Aquí la imagen es testigo del descubrimiento y pone en juego la "tesis de existencia", al decir de Schaeffer. Por otro lado, la fosa común, la sepultura masiva, clandestina, ilegítima, evidencia en sí misma del crimen. La prueba del poder ejercido ilegalmente y ocultado. Aquí la imagen es testigo de la existencia de estas fosas. En tercer lugar, una cercanía con la noción de vidas precarias. La noción moderna de la precariedad de las vidas destinadas a la muerte⁴⁶, de lo cual es índice la misma imagen.

Cuando el esquema del testimonio pareciera perder cierta fuerza o al menos ya haber agotado algunas, la imagen se emplaza como recambio. Es imagen testigo.

VII

Conclusiones

El apriori histórico es entendido aquí como el marco, el límite móvil desde el cual es posible considerar estas películas como enunciados, parte de una formación discursiva mayor y compleja. Dice Michel Foucault: "El dominio de los enunciados articulados así según apriori históricos, caracterizado por diferentes tipos de positividad y escandido por formaciones discursivas, no tienen ya ese aspecto de llanura monótona e indefinida (...) Se trata de un volumen complejo, en el que se diferencian regiones heterogéneas, y en el que se despliegan, según unas reglas específicas, unas prácticas que no pueden superponerse"⁴⁷

Entendemos que estas películas, en tanto que enunciados, se desenvuelven en un espesor de prácticas discursivas que las instauran como acontecimientos y que, por eso, vienen a configurar sistemas de enunciados llamados "archivos", en los términos que Foucault denomina "archivo"⁴⁸, es decir, "el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados".

La representación de la memoria en la materialidad del cine documental tanto nacional como cordobés, es heterogénea. Los testimonios documentales son palabras que reconstruyen lo que ya no es, lo que hoy está ausente pero que alumbrada por esta *représentance* de la que habla Paul Ricoeur, hace posible la creencia y la confianza.⁴⁹

⁴⁵ Schaeffer, J-M (1987) *La imagen Precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

⁴⁶ En referencia a la noción de "vidas precarias" que desarrolla Judith Butler, en Butler, J. (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

⁴⁷ Foucault, M. ([1977] 1995), *La Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, p. 218.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

La imagen documental, por su parte, esgrime su valor indicial y agita su peso representacional.

Como planteamos en un el comienzo, en Argentina, cada década se configuró como un apriori desde el que pensar qué tipo de memoria ejercitar. Cierta tónica de lo decible y de lo recordable compuso un modelo acerca del pasado que influyó en los temas y en los relatos del cine documental nacional.

A riesgo de reducir la complejidad del tema, podemos sintetizar esos paradigmas de la siguiente manera: en un primer momento (1983-1990) la versión dicotómica: víctimas inocentes / Estado victimario; en un segundo momento (1990-2000): militantes-héroes-mártires / Estado victimario y en un tercer momento (2000 en adelante) militantes-políticos-violentos / Estado victimario.

Estos paradigmas de memoria, aparecen también en los documentales cordobeses y aunque todas las películas son posteriores al año 2000, no todas se configuran discursivamente en relación al tercer esquema sino que asumen pertenencias a los tres paradigmas de manera ensamblada e intrincada.

Canción de Mariano, por momentos apela al romanticismo de los jóvenes militantes y canta con emoción la canción a Mariano Pujadas, pero expone el testimonio de ex militantes que describen las "tensiones y los aprietes" dentro de la organización misma.

"Yo no quise tomar las armas"; "yo me abrí"; "el negro cayó con un cuestionario/cuestionamiento"; "íbamos a practicar tiro...cosas que no resisten el menor análisis". Testimonios propios de un paradigma propio de la última década.

Palabras recupera la primera persona para dejar en claro que el sufrimiento y el dolor de la víctima son –prácticamente– intransferibles. Ejercicio autobiográfico de la memoria "de secuestrada" que asume las ventajas y los riesgos de la reflexión sin revanchismo. En el 2008 Mohaded recupera el paradigma de los años noventa, pero con la esperanza de que la reanudación de los Juicios calme la sed de justicia y redima algo de tanto dolor.

Señor Presidente apela también a los testimonios, pero las imágenes del cementerio describen con tanta fuerza la brutalidad del sistema represivo que opaca cualquier otro ejercicio de la memoria, instalándose nuevamente, en el primer paradigma, en el que en primer lugar, allí hubo víctimas. Desafía los calificativos posibles de "show del horror", o de "imagen abyecta" y toma partido por el paradigma que sostiene que son imágenes -pese a todo-, que de tanto no querer o no poder mostrarlas podemos terminar por olvidarlas.

Las políticas de la memoria y los mecanismos de visibilidad de la historia, se despliegan en la encrucijada siempre actual entre el testimonio y el ícono, entre el verbo y la imagen, entre la imaginación que debe suscitar la palabra y la evidencia con la que horroriza la imagen.

Si bien las imágenes de los restos humanos componen un cuadro distinto que diversifica la referencia al pasado y reinstala políticamente la iconografía del horror y la potencia de la mirada como organización de lo representable, estas películas documentales configuran un ejercicio de visibilidad de los recuerdos que, más allá de la preocupación por los olvidos necesarios y las memorias convocadas, libra una batalla aún intensa: la que pone en ejecución el conjuro de clarificar también que el testimonio contiene en su centro lo intestimoniado -el recuerdo, la historia, el rostro del "verdadero testigo" o "testigo integral" al decir de Agamben, aquel al que la muerte le arrancó no sólo la vida, sino la palabra.

⁴⁹ Ricoeur, P. ([2000] 2008) *La memoria, la historia y el olvido*. México: Siglo XXI.

DOSSIERS

“Cine y política”

Según Derrida “el archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el porvenir, preocupa el porvenir; confisca el pasado, el presente y el porvenir. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes”.⁵⁰

La memoria documental sobre la dictadura en Argentina, seguirá construyéndose seguramente y nuevos regímenes de la memoria, se plegarán unos sobre otros. Otras re-visiones, ya sean desde el orgullo militante, desde la búsqueda de precisión histórica, desde la memoria personal, desde una explicación para el perdón, serán ejercicios necesarios, miradas políticas al fin, para no olvidar la muerte, la violencia ni el horror. Es de esperar entonces, que ese archivo consciente, esquive los clichés, los ocultamientos y las resistencias y, en tanto “ciudadanos”, podamos enriquecernos tanto del voto de fidelidad de la memoria como del pacto de verdad de la historia.

⁵⁰ Derridá, J., *op. cit.*