

Volver al futuro, una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia

Paola Martinez

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

10.14409/culturas.2023.17.e0025

Resumen

Los audiovisuales han aportado durante estos 40 años a la construcción de una memoria compartida, este proceso posee las marcas de las diferentes tensiones, contradicciones y puntos ciegos del devenir de estos años en democracia. La vigilancia conmemorativa sobre los años previos a la dictadura, exige una mirada que se detenga en los diferentes presentes que la enmarcan. En este artículo analizaremos el documental *Regreso a Fortín Olmos* (Coll y Goldenberg, 2008) atendiendo a los modos de representación del pasado que nos propone y a su vinculación con el proceso democrático.

Palabras clave:

documentales, memoria compartida, democracia, vigilancia conmemorativa.

Abstract

The audiovisuals have contributed during these 40 years to the construction of a shared memory, this process bears the marks of the different tensions, contradictions and blind spots of the evolution of these years

Volver al futuro, una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia
Paola Martinez
Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral

in democracy. The commemorative surveillance of the years prior to the dictatorship requires a look that stops at the different presents that frame it. In this article we will analyze the documentary *Regreso a Fortín Olmos* (Coll y Goldenberg, 2008) taking into account the modes of representation of the past that it proposes and its connection with the democratic process.

Resumo

Os audiovisuais contribuíram nestes 40 anos para a construção de uma memória compartilhada, este processo carrega as marcas das diferentes tensões, contradições e pontos cegos da evolução destes anos em democracia. A vigilância comemorativa dos anos anteriores à ditadura exige um olhar que se detenha nos diferentes presentes que a enquadram. Neste artigo analisaremos o documentário *Regreso a Fortín Olmos* (Coll & Goldenberg, 2008) tendo em conta os modos de representação do passado que propõe e a sua ligação com o processo democrático.

Keywords:

documentaries, shared memory, democracy, commemorative surveillance.

Palavras-chave:

documentários, memória compartilhada, democracia, relógio memorial.

En el inicio de la transición democrática, la consigna «nunca más» proponía de manera implícita una mirada hacia el futuro anclada en un primer «deber de memoria». La idea fundacional de *recordar para no repetir* abría múltiples escenarios de disputas alrededor de la pregunta sobre qué es lo que hay que recordar e investía a los trabajos de memoria como garantes de la democracia futura (Jelin, 2013). Las producciones audiovisuales, entre un variado abanico de artefactos culturales, son soportes de representaciones sociales y cumplen un rol activo como constructores

de memorias e identidades colectivas; además, son un ámbito de confrontación y reflexión sobre la vida social (Aprea, 2008).

En esta oportunidad, proponemos una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* (Coll y Goldenberg, 2008) como un «lugar de memoria» y un acto de vigilancia conmemorativa sobre el pasado santafesino previo al golpe de 1976. Según Pierre Nora (1984), los

lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay

que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales (...) Sin vigilancia conmemorativa, la historia los barrería rápidamente».

El estudio de los procesos de construcción de memorias sobre el pasado exige analizar las condiciones de producción de sentidos (Verón, 1993) de los diferentes presentes que dan lugar a la vigilancia conmemorativa. Es decir, cómo tensionan en diversos contextos agentes sociales y grupos que luchan por imponer, conservar o modificar las significaciones sobre el pasado. La pregunta sobre los sentidos de determinados artefactos culturales —en este caso la película— supone un trabajo de identificación de las marcas que diferentes discursos —en específicas condiciones de producción— han dejado en ellos (Verón, 1993). En el film que presentamos, el movimiento espacio/temporal *regreso* permite visitar ciertas narrativas construidas, por un lado, porque retoma una problemática que sus directores habían abordado en su juventud (1966), y por otro, porque evidencia cambios de perspectiva dentro del mundo cinematográfico documental con respecto al abordaje del mundo social.

Los realizadores del film son considerados, en este artículo, como agentes sociales emprendedores de memoria, es decir, sujetos activos que ligan en su accionar el pasado con el futuro (Jelin, 2017) en función de la construcción de una memoria común (Assmann, 2012), entre otras cosas, porque su trabajo de selección y montaje de voces individuales provoca un fuerte ordenamiento y encuadramiento de las experiencias sobre el pasado¹.

Cine documental y democracia

Este tipo de film puede ser entendido, según Javier Campo (2015), como uno de los vehículos principales del discurso y la retórica política, expresando conceptos, problemáticas y diversos posicionamientos con respecto a la vida en sociedad. Su interés, no pasa por la transferencia de información sino por persuadir sobre ciertas cuestiones (Nichols, 1997), su trabajo es procesar la información mediante diferentes recursos para la elaboración de un relato sobre lo real (Campo, 2015). Durante estos 40 años, el cine ha sido un activo constructor y destructor de identidades, adquiriendo —sostiene Gustavo Aprea (2008)—, incluso más allá de las intenciones de sus autores,

¹ El filósofo Avishai Margalit (2002) diferencia entre *memoria común*, una de tipo agregativo que remite al recuerdo de un evento específico que varias personas experimentan individualmente, y una *memoria compartida*, que es el resultado de todo un proceso comunicativo de construcción que se da en diferentes espacios y en el que intervienen distintos agentes.

una dimensión política que la distanció de la de otros momentos históricos y la distinguió de otras cinematografías contemporáneas. Repasaremos brevemente algunas de sus trayectorias.

En los años ochenta, aparecen una serie de documentales políticos que lograron una gran afluencia de público, estructurados con base en metraje de archivo como *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984); *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986); *El misterio Eva Perón* (Tulio Demicheli, 1987), y más tarde, *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1986–1988) y *DNI (caminar desde la memoria)* (Luis Brunati, 1989). Se trata de un grupo heterogéneo de films —sostiene Paola Margulis (2010)— por sus temáticas, perspectivas de abordaje, modalidad de producción y también por su orientación política, pero más allá de las diferencias, se vuelve manifiesta la voluntad de presentar otras versiones de la historia del país. Estos films, se caracterizan por modos de representación con una narración regulada, la cual intentará revisar en forma moderada los acontecimientos históricos. En estos casos, la innovación formal tenderá a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso apoyado en un punto de vista tolerante de enunciador (Lusnich y Kriger, 1994; Margulis, 2012).

En los documentales del período 1984 y 1989, Javier Campo subraya un pasaje

de la perspectiva y narrativa revolucionaria (característica de las producciones de los setenta) a un enfoque de carácter humanitario, el autor señala dos grandes bloques que tienen como punto de *no retorno* el bienio 1978/1979 (Campo, 2018). Este cambio, que había comenzado en el exilio, se fue consolidando durante los primeros años de gobierno democrático, asentado en discursos anclados a lo legal que demandaban al Estado por violación a los derechos humanos, cualquiera fuese la trayectoria de los desaparecidos —que ya no eran interpelados como militantes o compañeros, sino como víctimas— (Campo, 2018; Crenzel, 2008).

Estos cambios pueden observarse en los modos de abordaje y de construcción del film, se dejan de lado los discursos con una fuerte carga de certezas, por otros que introducen dudas en sus planteos. La incorporación de testimonios de sobrevivientes es central para explicar estas modificaciones, sus voces van reemplazando la expresión directa de la palabra de los realizadores, y, en paralelo, el montaje permite ensamblar intervenciones de diferentes procedencias, que en algunos casos discuten entre sí sobre los motivos de la violencia represiva o las consignas de la lucha por la justicia (Campo, 2018; Aprea, 2008; Margulis, 2012). A lo largo del período, se consolidaron productoras como *Cine Ojo* de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (fundada en 1986), que aportaron a la construcción de una

mirada política, pero no militante, sobre la vida social argentina (Aprea, 2008), desde trabajos como *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1986) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988) se sentaron las bases para una línea de producción que se profundizó en la década siguiente con cuestiones como la lucha por los derechos humanos con *Jaime de Nevares: último viaje* (1995) o *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002) o la denuncia frente a la disolución del mundo del trabajo, asociada con la marginalización y el empobrecimiento (Aprea, 2008).

La crisis del 2001 multiplicó este impulso entre sus múltiples variantes surge un cine que se denominó «cine piquetero», heredero —según Carmen Guarini— del cine político y militante de los años setenta como fueron Cine de la Base, Cine Liberación o Grupo de realizadores de Mayo (Guarini, 2021). Ese «cine piquetero» estuvo conformado por varios grupos, entre ellos Argentina Arde, Grupo Alavío, Cine Insurgente, Grupo Boedo, Grupo Primero de Mayo, que pusieron en pantalla lo que los medios de comunicación tradicionales pretendieron ocultar. Los realizadores salieron a las calles con sus cámaras a acompañar y a registrar a todas las víctimas y luchadores contra el modelo neoliberal. En el interior del país se consolidan directores

como: Mario Piazza desde Rosario con *La escuela de la señorita Olga* (1991) o el colectivo santafesino *Matecosido*; la obra de la realizadora misionera Ana Zanotti, que desarrolla una serie de documentales financiados por un ente educativo provincial; los realizadores cordobeses del programa documental *El Cuarto patio* (iniciado en 1997), entre otros².

En cuanto al abordaje del pasado reciente, comienza a cristalizar el documental en primera persona, un tipo de relato que incluye aspectos subjetivos que tienden a romper con el discurso de autoridad del documental expositivo. Aparecen las producciones documentales de los «hijos de la dictadura», en ellas surgen múltiples referencias a espacios cotidianos y a lo familiar. Gustavo Aprea (2012), señala los conflictos que se producen entre los recuerdos individuales y las memorias colectivas, o entre las diferentes versiones o interpretaciones de los acontecimientos del pasado (Aprea, 2012), conviven así, documentales de formas expositivas tradicionales como *Una larga noche* (Carlos de Elía, 2006) con obras que construyen una subjetividad colectiva como *Trelew* (Mariana Arruti, 2003) u otros de una modalidad performativa como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007) (Aprea, 2012). Por su parte, Paulo

2 <http://www.docacine.com.ar/histar.htm>

Antonio Paranaguá (2009) sostiene que estos cambios, pueden caracterizarse por una marcada desideologización pero que, sin embargo, no se han traducido en una indiferencia hacia lo social, sino en enfoques matizados y creativos, donde la visión personal del cineasta establece un diálogo de nuevo tipo con el público (Paranaguá, 2009).

Volver al futuro

El film *Regreso a Fortín Olmos* (2008) de Patricio Coll y Jorge Goldenberg (guion y realización) contó con la producción ejecutiva de Marcelo Céspedes, Carmen Guarini³ y la productora M.C. Producciones S.R.L. La idea inicial de la película surge en 2002 cuando Jorge Goldenberg⁴ se reencuentra con Iván Bertolucci quien fuera uno de los miembros de la cooperativa de Fortín Olmos (Santa Fe) entre los años 1960–1975 y el nexo que permitió

filmar *...hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger) en 1966⁵ (Russo, 2009). La pregunta inicial que guía el proyecto, dice Eduardo A. Russo (2009), era sencilla «¿qué había sido de aquella experiencia?», sin embargo, el intento por responderla planteaba complejidades.

Regreso a Fortín Olmos (2008) comienza con la proyección de *...hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966) en un pequeño cuadro colocado sobre fondo negro y el acompañamiento sonoro de la canción *Chaco Santafesino* que también se había utilizado en la película de 1966. A este recuadro se le superponen subtítulos donde se puede leer

En 1966, integramos el equipo que realizó el documental «Hachero nomás» en el Chaco Santafesino, 800 km. al norte de Buenos Aires. Su tema era la explotación de los trabajadores del monte por parte de

3 Guion y realización: Patricio Coll y Jorge Goldenberg. Producción ejecutiva: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. Producción: Marcelo Céspedes, Jorge Goldenberg y Patricio Coll. Empresas productoras: MC Producciones SRL. Cámaras auxiliares: Segundo Cerrato, Alejandro Fernández Mouján y Alberto Yacellini. Montajes: Jorge Goldenberg, Patricio Coll y Diego Arévalo Rosconi Edición on line – Color – Tape to tape: Hernán Buffa. Postproducción de sonido: Lena Esquenazi. Estudio de Mezcla: Sound Rec. 104' <https://www.malba.org.ar/regreso-a-fortin-olmos/>

4 Durante la presentación de la película *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg en el Instituto Cervantes de París (Russo, 2009).

5 *...hachero nomas* (1966) de Jorge Goldemberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, fue una producción documental realizada en el marco de la Escuela de Cine de Santa Fe (Instituto de Cine–Universidad Nacional del Litoral). El documental aborda las condiciones de vida de los hacheros en Fortín Olmos luego de culminado el ciclo de La Forestal. En su estructura encontramos elementos de carácter expositivos al rededor del uso de la voz over y de las imágenes de archivo, y otros de tipo interactivos construidos alrededor de entrevistas situadas (Martinez, 2021).

los Contratistas de obraje de la compañía La Forestal Argentina. En la región conocimos a un grupo de militantes que se había radicado en el poblado de Fortín Olmos. La imagen de su compromiso solidario con la gente de esa zona, nos acompañó durante todos estos años e impulsó esta otra película. La experiencia que se narra tuvo lugar entre 1960 y 1975. Durante ese período, Argentina padeció dictaduras militares desde 1966 hasta 1973. (Coll y Goldenberg, 2008)

Luego de esta citación y con el eje narrativo de Iván Bertolucci volviendo al pueblo —junto a Patricio Coll y Jorge Goldenberg—el montaje hilvana de forma alterna los testimonios de varios integrantes de la cooperativa quienes van reconstruyendo esa experiencia (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008). En varias oportunidades vemos aparecer en cámara a los realizadores del film quienes conversan o saludan a los vecinos que se acercan a Iván. Frente a esta presencia, Patricio Coll defiende lo espontáneo de estas situaciones y niega la «puesta en escena» (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008).

Por otro lado, el recurso de reencuadrar fragmentos del antiguo film busca salvar la escasez de archivos o registros fotográficos de la cooperativa. Sin embargo, consideramos que este vacío se salda parcialmente, en tanto, el documental de 1966 tiene su foco en la denuncia de la realidad social que vivían los hacheros y

no en la presencia en Fortín Olmos de un grupo de sacerdotes y militantes sociales. Al recontextualizarlo se refuerza el valor indicial de estas imágenes que remiten a personas, lugares y situaciones particulares a las que los testimonios de la segunda película otorgarán sentidos renovados. Toda la película de 2008 es el lado B de la anterior, solo las dedicatorias finales de *...hacheros nomás* (1966) nos dan una pista cuando leemos: «a Juan, Mirta, Rubén, Ana María y Manuel que se fueron al monte, se quedaron allí y trabajan para que las cosas cambien» (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966) recién en 2008 podemos saber como espectadores quiénes fueron esas personas y el por qué de esas palabras.

La estructura polifónica del film da cuenta de aquella experiencia desde las subjetividades de cada protagonista. En una de las secuencias vemos al Sacerdote Arturo Paoli, fundador de la *Fraternidad Hermanos de Foucauld*, observar en un televisor la proyección de *...hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966). Luego, afirma que Fortín Olmos fue el lugar más conflictivo donde estuvo, que las personas se encontraban en total esclavitud, en una situación social injusta y que debieron tomar partido a favor de los trabajadores. La cooperativa surge, según el sacerdote, a partir de una donación económica del Papa Pablo VI que permite comprar y escriturar tierras para una explotación común.

Los testimonios de Ana María Seghezo (Educatora Popular) y Rubén D'Urbano (médico) son centrales en la película y permiten tensionar los sentidos sobre la problemática social de esos años desde diferentes aspectos: el lugar de las mujeres, los vínculos intersubjetivos, las miradas de clase, las disputas políticas, etc. El matrimonio se traslada a Fortín Olmos, a pedido de Paoli, para cubrir la faltante de médicos, Rubén D'Urbano ocupa esta función y es miembro activo en la cooperativa. Ana María se reconoce como una antigua militante del movimiento interno de la iglesia católica que hizo una opción por los pobres y, en particular ella, por la no violencia. A partir de los relatos de diferentes vecinas del pueblo, podemos ir armando los itinerarios del trabajo específicamente con mujeres que ella realizó, si bien la película no pone el foco allí, se puede escuchar en esas voces una trayectoria de trabajo en cooperativas de tejedoras muy interesante que perduró en el tiempo mucho más que la de los hacheros.

Otro testimonio es el de Amadea Velazco de Bártolo (nacida en Paso de los Libres, Corrientes, el 14 de diciembre de 1913), una anciana ex docente que está postrada en una cama y apenas puede mirar a cámara. Ella, llegó a Fortín Olmos a trabajar como maestra en 1940 y se transformó en la directora de la escuela. La anciana, que se define como peronista, adjudica a los sacerdotes que trabajaban con Paoli, que «ejercían su

acción marxista, y estaban desgastando la educación nacionalista que teníamos» (Coll y Goldenberg, 2008). El resto de los testimonios la señalan a ella como la peor enemiga que tuvo la cooperativa.

Por otro lado, es interesante también la entrevista a Ramón Cirilo Monzón (trabajador rural), hijo de uno de los hermanos Monzón del corto ...*hachero nomás* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966), sus relatos se ilustran con capturas fotográficas de su padre en el film, él sostiene que «la cooperativa los jodió a todos, (...) yo iba a la escuela, y ahí él [su padre] me sacó de la escuela y me compró un hacha nuevita, y me llevó a terminar sexto a un campo de la cooperativa...» (Coll y Goldenberg, 2008).

Por último, otro de los problemas que aborda el film es la trayectoria de personajes verdaderamente ausentes como: Juan y Mirta Beláustegui. El relato de todos, hace presente a Juan, quien deja la abogacía «para adoptar la lógica de ser hachero entre los hacheros» (Coll y Goldenberg, 2008). Su historia se complementa con un bonus track posterior a los títulos de agradecimientos, con la presencia de Rafael Beláustegui, sobrino de Juan, quien completa la información sobre sus tíos (Russo, 2009).

Los diferentes relatos sobre la figura de Juan, establecen una toma de posición con respecto al accionar de los diferentes grupos militantes que se encontraban en la zona, el que aparece mayoritariamente

referenciado es Montoneros, por un lado, debido a que Juan luego de la experiencia en la cooperativa ingresa a la organización y es un miembro activo dentro de ella, y por otro, en referencia al sacerdote Rafael Yacuzzi, nacido en Villa Ocampo, y radicado en Villa Ana, quien fue uno de los organizadores y principales referentes del Ocampazo. La mirada retrospectiva de Ana María, con respecto al accionar de Montoneros, la lleva a sostener que fue «una catástrofe, cuántos muertos inútiles. Qué guerra sucia fue Montoneros también» (Coll y Goldenberg, 2008).

En cuanto a la construcción documental alrededor de los testimonios, estos poseen un peso sustancial incluso teniendo un rol relativo como protagonistas en la experiencia, el ejemplo clave es el registro de la anciana, sobre ella dice Bernini:

al verla casi en su lecho de muerte, nos damos cuenta de que el poder de estas palabras reside en que, en el futuro, esas palabras no estarán más, que ciertas experiencias, históricas, políticas, sociales, se conservan con los cuerpos de sus actores. Cuando ya no tengamos la palabra de quienes tuvieron esa experiencia, la experiencia se perdería. (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008:28).

Hacemos extensivo el análisis de Bernini a todo el film, y lo colocamos como un lugar de memoria (Nora, 1984), en la medida, en que existe en su realización una

fuerte consciencia conmemorativa que presentifica aquella experiencia no solo porque se la ignora, sino porque existe el peligro real de perderla.

Memorias y expresiones afectivas en el cine documental

En relación a las transformaciones en los modos de representación que señalamos más arriba, es interesante el proceso de reflexión sobre sus prácticas que realizan los directores. En una nota realizada por Eduardo Russo (2009) para la revista especializada *El Amante*, Jorge Goldenberg, al ser interrogado sobre posibles cambios en su mirada del *hacer* cine, responde que en aquel momento «pese a que ya teníamos sentido crítico, yo todavía tenía una visión instrumental del cine, como una herramienta más para la lucha política» (Russo, 2009).

Recordemos brevemente, que en el marco institucional de producción de la Escuela de Cine de Santa Fe (IC, UNL) creada por Fernando Birri en 1956, el cine era concebido como una herramienta fundamental para investigar el campo social, en el desarrollo de la praxis artística de hacer cine podían ser abordados los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo la imagen compacta, «falsa, reduccionista y reaccionaria», que a juicio de Birri existía sobre la realidad popular argentina (Carril, 2018; Aimaretti y Bordigon, 2009; Neil

y Peralta, 2007). Allí, se realizaron los films de Fernando Birri, *Tire die* (1960) —un modelo del llamado documental— encuesta— y *Los inundados* (1961) —un documental ficcionalizado—, ambos films, funcionaban como la materialización de la concepción política y teórica que Birri tenía sobre el cine. En su obra *El documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá, sostiene que Birri nos *apunta* con la imagen porque cree que la función del documental social en Latinoamérica es la de denunciar, enjuiciar, criticar y desmontar la realidad que documenta. Es uno de los primeros cineastas en proponer un cine que fortalezca la identidad de los pueblos del continente «un cine que le dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tengan; que los ferverice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite a los que tienen «mala conciencia», conciencia reaccionaria» (Paranaguá, 2003:289).

En este contexto, al que podemos pensar como una *estructura de sentimiento* (Williams, 1997) propia de la época —con percepciones y valores compartidos—, surge ...*hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966). Eduardo Bernini, considera a este tiempo un «momento clásico» de producción cinematográfica en que los propios cineastas creían en la objetividad de la imagen y en la posibilidad de registrar el mundo

a partir de la fidelidad indicial de la imagen (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008). Estas concepciones entran en crisis paulatinamente hasta llegar a considerar a la misma idea de objetividad como ideológica. En este mismo sentido, Patricio Coll sostiene el fracaso de la categoría del documental de observación, en la medida que presenta a un realizador testigo, observador, frente a una realidad que circularía tal cual es, sin que sea intervenida por el hecho filmico, lo cual es «absolutamente imposible» (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008).

En el documental contemporáneo, hay un corrimiento del rol pedagógico y concientizador de los modos expositivos, hacia otro al que le interesan las expresividades afectivas y sensibles de la política y lo político (Nichols, 1997). La indagación sobre el pasado, se transforma en una mirada sobre el devenir de una biografía que es acontecimiento, dice Gustavo Aprea, agregando, que quienes son puestos en el lugar de la palabra exponen la sensibilidad de sus experiencias sobre los acontecimientos y que este posicionamiento encuadra el film y resigna una mirada totalizadora sobre los hechos (Aprea, 2008). En este sentido, Jorge Goldenberg afirma sobre *Regreso a Fortín Olmos* (2008) «nosotros no pretendimos dar la totalidad exhaustiva de un proceso (...) Esta gente nos puede dar, y de hecho nos da, una síntesis, que es su síntesis, que además se diferencia de

las demás.» (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008).

Siguiendo los estudios sobre los modos de la representación documental⁶ de Bill Nichols (1997), en las realizaciones del nuevo milenio el foco está puesto en el *cómo* hablamos del mundo histórico. En este sentido, aparecen modos de representación documental más reflexivos, que son conscientes de sí mismos, dice el autor, no solo en su forma y estilo, sino también en la forma que adquiere su estrategia de abordaje, su estructura, las expectativas que abre y sus efectos (Nichols, 1997).

En este sentido, y comparando... *hachero no más* (1966) y *Regreso a Fortín Olmos* (2008) nos encontramos con diferencias que son propias de reposicionamientos en *el hacer* cine documental dentro del devenir del campo. Mientras en el primer ejemplo, el realismo parece proporcionar un acceso no problemático al mundo, subrayado

en la relación indicial de la imagen con la realidad; en el segundo, se abre un espacio de sospecha, en la medida que la única posibilidad de remitir a una experiencia del pasado es a partir del registro de experiencias múltiples, subjetivas y contradictorias. Por otro lado, la citación del film de 1966 nos permite conocer el revés de aquella vieja trama (Russo, 2009), y descubrir lo que había permanecido en las márgenes, lo que voluntariamente había sido corrido del foco de la cámara, este movimiento involucra un cambio de posición con respecto a los modos del hacer documental, en la medida en que da cuenta de otras concepciones sobre los *cómo* referir al mundo social propios de los modos reflexivos y contrapuestos a los del tipo expositivos o interactivos (Nichols, 1997).

Otra cuestión interesante, aportada por Gustavo Aprea, remite a la forma en que la política aparece en los films, el autor

⁶ Los modos de representación expositivos se estructuran en torno al relato de una voz over, que dirige sus argumentos al espectador con una marcada impronta didáctica e intentando persuadirlo; las imágenes ilustran o son el contrapunto del relato, y los testimonios o entrevistas quedan subsumidos a la línea de la voz de autoridad del film. La modalidad de observación es un modo de representación de corte etnográfico, que permite al realizador intentar registrar el mundo sin interferir con él. En la modalidad interactiva, los realizadores entran en contacto con los actores sociales a partir de nuevos estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, y se utilizan las imágenes como demostración ya sea de la validez o de lo discutible de lo que estos sostienen. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales que aparecen ante la cámara y que ofrecen lo esencial de la argumentación de la película. Se introduce una sensación de parcialidad, «de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real» (Nichols, 1997:79) entre el realizador y esos actores sociales. Por último, el documental reflexivo surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían, tiene un marcado carácter introspectivo sobre la propia construcción documental.

señala que la vemos bajo las figuras de situación y de paradoja. De situación, en relación a que la política adquiere materialidad y sentido en el curso de las relaciones situacionales, es decir, en las prácticas sensibles de los individuos entre sus relaciones y experiencias. De paradoja, con referencia a que la política, en el marco de esas relaciones situacionales, solo puede hacerse presente como ausencia, es ese aparente vacío de posicionamiento político, lo que inaugura la «metástasis» de su presencia (Apra, 2008). En el caso del documental que hemos analizado, esto es muy claro, en la medida en que no adopta, e incluso reniega de, una actitud militante y, sin embargo, propone diversas posibilidades para una lectura crítica y política sobre el sentido de las experiencias narradas.

Cierres provisorios

Para finalizar, sostenemos, junto a Elizabeth Jelin (2017), la necesidad de reconocer que el pasado es una construcción cultural sujeta a los avatares de cada presente, la continuidad de imágenes, de representaciones y de sentidos o la posibilidad de nuevas interpretaciones, junto a su aceptación o rechazo sociales, producen efectos materiales, simbólicos y políticos, e influyen en las luchas por el poder. Se trata, dice la autora, de trayectorias históricas en las expresiones de memorias, lo que se hace en un escenario y un momento dado depende de trayectorias

previas, y estas condicionan sus desarrollos futuros, abriendo o cerrando posibilidades (Jelin, 2017). Luego del 24 de marzo de 2004, tras el acto del presidente Néstor Kirchner en la ex ESMA en ocasión de la conmemoración del golpe de estado de 1976, se profundiza un proceso —gestado desde la década anterior— que ancla en la construcción de memorias en torno a la dictadura militar y a los períodos de alta movilización social de los años sesenta y setenta. La vigilancia conmemorativa de ese pasado, reabrió discusiones en torno al papel jugado por la violencia política, las actitudes sociales frente a esta y la dictadura militar, y la identidad política de los desaparecidos, cuestiones que habían permanecido fuera de foco durante los años ochentas. Como hemos señalado, diferentes actores sociales y agentes culturales, entre ellos, la producción cinematográfica del país, han producido rupturas con respecto a sus propias trayectorias y han aportado en forma sustancial a la construcción de una memoria compartida.

El film *Regreso a Fortín Olmos* (2008) es un ejemplo de vigilancia conmemorativa con respecto al contexto de los años sesenta en la provincia de Santa Fe y es, a la vez, un dispositivo que nos permite estudiar el propio devenir en los modos de representación del cine documental. Todo film es documento de sí mismo y está inevitablemente inscrito en sus propias condiciones y circunstancias de producción. Es por ello, que —argumenta

Michael Chanan— el metraje histórico a veces nos dice más sobre el pasado del cine y su respectiva forma de ver, que sobre los eventos que representa (Chanan, 2007:256–257). Sobre estos dos elementos indisolubles, observamos el despliegue de un proceso cultural y político de múltiples trabajos por la memoria (Jelin, 2017). Es decir, intentar construir una memoria compartida que dentro de nuevos marcos de relaciones democráticas, nos permita tensionar sentidos sobre el pasado a partir de las trayectorias intersubjetivas de sus protagonistas, las que, además, son subsidiarias de narrativas con un marcado carácter democrático–humanitario (Campo, 2018). La película de Patricio Coll y Jorge Goldenberg, estructurada a partir del montaje de múltiples testimonios, es un mecanismo compositivo que trabaja con la apropiación, la superposición y la fragmentación, haciendo posible el despliegue de diferentes miradas que escapa del relato totalizador y cerrado.

Nos hemos permitido jugar con la idea de «volver al futuro» rememorando aquella clásica película de ciencia ficción⁷ donde los tiempos se entrecruzan, se alteran mutuamente y producen espejos infinitos. La lectura del film como lugar de memoria y el reencuadramiento que se hace de... *hachero no más* (1966) como archivo del pasado santafesino nos permite abordar y proponer una mirada atenta a las complejidades de la citación en el marco de cada presente. Es fundamental en términos de los estudios de memorias considerar lo que Elizabeth Jelin (2013) plantea tan lúcidamente, no existe acto de homenaje, o marca ligada al pasado, que no lleve inscrita en sí misma un horizonte de futuro, una idea de que lo que se inscribe hoy (en relación con el ayer) carga un mensaje para mañana, una intención de intervenir para que el futuro sea mejor, para que no repita los errores y horrores de ayer. Es por ello que cada viaje al pasado lleva implícito uno hacia el futuro.

Bibliografía

· Aimaretti, M., y Bordignon, L. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En A. L. Lusnich (ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896–1969)* (pp. 359–394). Buenos Aires: Nueva Librería.

⁷ *Volver al futuro* (1985) de Robert Zemeckis.

- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Los polvorines.
- Aprea, G. (2012). III Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. *Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado*. Universidad Nacional de Córdoba. Obtenido de Asaeca Org.: <http://www.asaeca.org/aactas/aprea.pdf>
- Campo, J. (2015). *Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad*. Cine Documental.
- Campo, J. (2017). *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976–1984)*. Buenos Aires: Ciccus.
- Campo, J. (2018). ¿Cine + sociedad? El caso del documental político entre las narrativas revolucionarias y las democrático humanitarias. *Revista Tempo e Argumento*, 10 (23), 333–357.
- Carril, A. C. (2018). La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe: diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas. *Culturas 12 - Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 197–217.
- Chanan, M. (2003). El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio). *Revista de Historia del Cine*, 18, 22–32.
- Coll, P. y Goldenberg, J. (dirs.). (2008). *Regreso a Fortín Olmos* [Película].
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goldenberg, J., Bonomo, H. L., Coll, P. y Zanger, L. (dirs.). (1966). *...hachero nomas* [Película].
- Guarini, C. (17 de Diciembre de 2021). *Ministerio de Cultura*. Obtenido de <https://www.argentina.gob.ar/noticias/homenajes-decadas-del-cine-documental-argentino>
- Jelin, E. (2013). Memoria y democracia. Una relación incierta. *Política. Revista de Ciencia Política*, vol. 51, n°2. Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile, 129–144.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la*

memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lusnich, A. L. y Kriger, C. (1994). El cine y la historia. En C. España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983–1993* (pp. 83–103). Buenos Aires: Fondo de las Artes.
- Margulis, P. (2010). Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura. VI *Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5719/ev.5719.pdf
- Margulis, P. (2012). El montaje de la transición argentina. Un análisis de los films *La República perdida*, *La República perdida II* y *Evita, quien quiera oír que oiga*. *Culturales*, 8 (16), 85–122.
- Neil, C. y Peralta, S. (2007). 1956–1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyro, R. et al. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós .
- Nora, P. (dir.) (1984). 1: La République. En *Les Lieux de Mémoire* (pp. XVII–XLIII). París: Gallimard. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. – Univ. Nacional del Comahue.
- Paranaguá, P. A. (2003). *El documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Paranaguá, P. A. (2009). *Metamorfosis del nuevo documental iberoamericano. En Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano 2000–2008*. SECC/Ministerio de Cultura .
- Piedras, P. (2018). Sobre Javier Campo. Revolución y democracia. *Imagofagia* (18), 610–616.
- Reyero, P., Coll, P., Goldenberg, J., Llinás, M., y Bernini, E. (2008). Films proyectados en el Encuentro Nacional de Cine Documental (2008). *Cuadernos de Cine Documental* 03, 03–39.
- Russo, E. A. (2009). La trama y el revés. *Revista El amante*, 18–20.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península..