

Narrativas fílmicas documentales y dilemas de subjetivación de la experiencia. Estudios de casos argentinos

Mariné Nicola

CIECEHC – Centro de Investigaciones
en Estudios Culturales, Educativos, Históricos
y Comunicacionales.
FHUC–FBCB, UNL

Resumen

En este artículo nos abocamos al análisis de la producción fílmica documental cuyas narrativas se centran en la última dictadura cívico–militar argentina (1976–1983) y sus consecuencias a instancias de los juicios orales por delitos de lesa humanidad que se reactivaron en todo el territorio nacional a partir de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final en el año 2003.

En este texto trabajamos sobre la representación de los juicios orales por delitos de lesa humanidad desarrollados en los juzgados federales de la provincia de Santa Fe entre 2009 y 2010, instancias donde se colocaron frente a frente a «víctimas y victimarios». Ello nos lleva a examinar los elementos constitutivos de la imagen y repensar el tema de la subjetivación de la experiencia que se construye en estos audiovisuales.

Palabras clave:

documental, subjetivación de la experiencia, juicios por delitos de lesa humanidad

Abstract

Documentary Film Narratives and Dilemmas of the Subjectivization of Experience. Argentine Case Studies

In this article we focus on the analysis of documentary film productions whose narratives center around the last military dictatorship in Argentina (1976–1983), and its consequences resulting from the Oral Proceedings for Crimes against Humanity that were reactivated in the country after the nullity of the Law of Due Obedience (*Ley de Obediencia Debida y Punto Final*) in 2003.

In this text we analyze the representation of the Oral Proceedings for Crimes against Humanity that were implemented in the federal courts of the province of Santa Fe in 2009 and 2010. In those instances, «victims and perpetrators» were placed face to face. This leads us to examine the constituent elements of the image and to rethink the subjectivization of experience that is construed in these audiovisuals.

Keywords:

documentary, subjectivization of experience, trials for crimes against humanity

Presentación

El presente trabajo constituye un primer acercamiento al análisis de la producción fílmica documental cuyas narrativas se centran en las dictaduras cívico–militares que se erigieron en la mayoría de los países de América del Sur en el transcurso de la década del '70,¹ estudiando principalmente el caso de Argentina con la implantación del Estado burocráti-

co–autoritario² y los procesos históricos posteriores. Nos planteamos analizar la representación fílmica del pasado y el presente, las narrativas que convergen, mutan, se construyen, entran en conflicto y habilitan memorias en disputa a través de la representación audiovisual.

Como puntapié inicial y recorte en esta investigación nos abocamos al análisis del caso argentino y su producción fílmica

1. Tal es el caso de Paraguay 1954–1989; Perú 1968–1975; Brasil 1964–1985; Chile 1973–1990; Uruguay 1973–1984; Bolivia 1971–1978; Argentina, 1976–1983, entre otros.

2. Al respecto véase Guillermo O'Donnell (1982; 1985).

documental realizada durante las primeras décadas del presente siglo con relación al pasado reciente —más concretamente a la última dictadura cívico-militar argentina (1976–1983)— y sus consecuencias a instancias de los juicios orales por delitos de lesa humanidad que se reactivaron en todo el territorio nacional a partir de la nulidad de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final en el año 2003.³

En este texto trabajamos en torno a la representación de los juicios orales por delitos de lesa humanidad, instancias donde se colocan frente a frente a «víctimas y victimarios». Ello nos lleva a examinar los elementos constitutivos de la imagen y repensar el tema de la subjetivación de la experiencia que se construye en estos audiovisuales: ¿Qué relación entre víctima y victimario se representa? ¿Cómo se configuran y construyen las identidades

de los actores sociales involucrados en los juicios? ¿Cómo se sostienen o derriban los procesos de autovictimización/estigmatización? ¿Se promueven y difunden ciertos estereotipos de la víctima o se refuerza la condena social fortaleciendo la dualidad víctima/victimario? ¿Qué ideas, imágenes, recuerdos, sensaciones de la militancia de los '70 se proyectan? ¿Los juicios son presentados como instancias reparadoras de actos de sometimiento e injusticia apelando a la condena como forma de resarcimiento del dolor?

Para ello relevamos y analizamos un corpus de fuentes audiovisuales que está constituido por dos series de capítulos dirigidos por cineastas santafesinos y rosarinos a instancias de los procesos judiciales que se desarrollan en la provincia de Santa Fe.⁴ La primera serie de documentales denominada *Los días del juicio* está com-

3. Desde 1998 se vienen desarrollando los Juicios por la Verdad en la Cámara Federal de La Plata, provincia de Buenos Aires, en sus comienzos eran procedimientos de investigación sin efectos penales y se realizaban para averiguar qué pasó con los desaparecidos de esta provincia durante la última dictadura cívico-militar y descubrir quiénes fueron los responsables del genocidio durante esa época. Con el transcurso del tiempo varios fiscales federales argentinos adoptaron esta estrategia para reanudar investigaciones sobre el terror de Estado cuando ya se había cerrado la vía judicial con las leyes exculpatorias de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987). En el año 2003, el Congreso de la Nación aprueba la Ley 25779 que anula las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final. En 2005 un fallo judicial declaró ambas normas insanablemente nulas, dando así lugar al encausamiento de los acusados de delitos aún no prescriptos, lo que comprende todos los crímenes de lesa humanidad, reactivando causas y juicios por delitos de lesa humanidad en todo el territorio nacional.

4. Santa Fe es una provincia ubicada en la zona litoral de Argentina, se halla en una región agrícola-ganadera por excelencia y cuenta con un elevado desarrollo industrial. Sus principales centros urbanos son la ciudad de Rosario y Santa Fe, ciudad capital de la provincia. Según datos censales de 2010, tiene un poco más de 3 millones de habitantes y es la tercera economía provincial —junto con Córdoba y Buenos Aires— que más aporta a la economía nacional. Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Censos (<http://www.indec.mecon.ar/>). Consultado el 2 de marzo de 2015.

puesta por cuatro capítulos de 50 minutos (mediometrajes) que narran el desarrollo y el contexto del primer juicio oral y público por delitos de lesa humanidad que se realizó entre el 31 de agosto de 2009 y el 15 de abril de 2010 en la ciudad de Rosario y que condenó a cinco represores a cadena perpetua.⁵ La segunda serie se titula *Proyecciones de la memoria* y está conformada por tres capítulos de 50 minutos (mediometrajes), cada uno reúne imágenes y testimonios de la llamada «Causa Brusa», primer juicio oral y público de lesa humanidad que se tramitó en la ciudad de Santa Fe entre septiembre y diciembre del año 2009.⁶ En este sentido, la experiencia de Santa Fe es emblemática porque hasta el momento es el único lugar —en el marco de las diferentes jurisdicciones de todo el país en las cuales se están desarrollando los juicios por delitos de lesa humanidad— donde se ha emprendido la producción y difusión de narrativas documentales audiovisuales utilizando el material que se genera a instancias del desarrollo de los procesos judiciales.

Es necesario considerar las múltiples aristas que convergen en el marco de los juicios y en las audiencias, salas de sesiones, alegatos, testigos y condenas. Para ello hay que bucear en lo profundo de la historia, los imaginarios colectivos que cargan de sentido esta parte de nuestro pasado y del presente. Superar la idea maniquea de buenos y malos, víctimas y verdugos y comenzar a hacernos responsables de la parte de la historia que a cada uno nos quepa.

El filme documental en tanto representación de lo real

Antes de emprender la tarea del análisis de las narraciones fílmicas relevadas consideramos necesario realizar algunas disquisiciones conceptuales en relación al andamiaje teórico que orientan nuestras reflexiones.

Cuando hablamos de documental, hay que hacer la salvedad de que es una noción un poco imprecisa y borrosa y que ninguna definición la agota o abarca totalmente. Según el teórico y estudioso sobre cine Jean Breschand (2004), es al-

5. Ficha técnica: Serie Documental: Los días del juicio. Dirección: Pablo Romano. Guión: Pablo Romano y Federico Actis. Una realización integral del Programa Señal Santa Fe. Secretaría de Producciones e Industrias Culturales. Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe. 2010. Consultado el 20 de diciembre de 2011 en Relevamiento de Documentales de Rosario 1969–2011 (www.asociacionrosarinadocumentalistas.blogspot.com).

6. Ficha técnica: Serie Documental televisivo. Dirección: Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto. Guión: Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto. Una realización integral del Programa Señal Santa Fe. Secretaría de Producciones e Industrias Culturales. Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe. 2011. Consultado el 20 de febrero de 2012 (<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/10/18/escenariosysociedad/SOCI-03.html>).

rededor de 1930 cuando se populariza el uso del término «documental» para hacer referencia a un tipo particular de cine.

Complementando esta idea podemos decir que históricamente se diferenciaron dos grandes tendencias en relación al cine: la ficción y la documental. Aunque si separamos al cine en estos «tipos» o «géneros» sólo podemos enunciar diferencias de forma y no de naturaleza: o sea en cómo se filma y/o utiliza el registro; la elección de un encuadre; la duración de una toma; una ubicación dentro de un montaje y un relato. Porque ambas tendencias son representaciones, relatos contruidos en torno al mundo, narraciones sobre el mundo, sólo que el realizador de documentales tiene como objetivo, escogido por voluntad propia, representar el mundo histórico en lugar de mundos imaginarios.

De esta forma, a fines de la década del '20 y principios de los años 30 surge la idea de que se puede conciliar el arte y el documento. Por ese entonces comienzan a primar ciertas características que serán —a partir de allí— propias del cine documental: reivindicación del realismo, captar «las cosas tal cual son», registros de experiencias de catástrofes, una decidida actitud moral y una conciencia de la especificidad que conlleva la producción filmica documental. Lo que identifica a una narración documental, más que una estética en sí, es su relación con el mundo histórico, la forma de «mirar» y «contar»

la realidad (Nichols, 1997). Es por ello que las imágenes audiovisuales y el cine, particularmente en nuestro caso, se inscriben en ese espacio de confluencia, cruce, encuentro y mezcla de ser, al mismo tiempo, construcción —del realizador— y documento de una época; el cine documental se encuentra en la intersección de ser un mecanismo fabricado y una manifestación de la realidad. De allí la posibilidad de analizar los filmes en tanto documento que puede ser leído e interpretado por lo que plantea explícitamente y al mismo tiempo por lo que intenta ocultar, dejar fuera del encuadre de la cámara o suprimir del argumento textual.

Por consiguiente, consideramos como cine documental a todos aquellos filmes que dan cuenta, representan diversas facetas de la realidad cotidiana de individuos y grupos sociales. Por lo general se basan en historias de vida de grupos o personas en una determinada fracción de tiempo y espacio, puede presentarse en sus narraciones imágenes ficcionales, fotografías y fragmentos de noticieros de época. En definitiva, el cine documental es una representación de lo real, de una parte del mundo histórico. Parafraseando a Javier Campo (2012), el documental es un tipo de cine que se denomina «de lo real» y más allá de las diferencias conceptuales que existen entre los teóricos para definirlo, es innegable que el cine documental posee un vínculo indicial con la realidad.

Asimismo, se debe tener presente que cuando nos referimos a documentales la cámara es utilizada para registrar y dar cuenta de la realidad, a la vez que genera cierta distancia con aquello que se filma. El documentalista social utiliza la cámara como herramienta para involucrarse con la realidad de las personas protagonistas de las luchas o acontecimientos que quiere registrar.⁷ En consecuencia, podemos basar este escrito en función a una doble certeza: por un lado, que el *cine documental* puede ser utilizado como documento, como *fuentes de la historia*, es decir, usado para escribir la historia de nuestra época; cada vez abundan más los reportajes basados en la memoria, en el testimonio oral, además de brindarnos también información sobre su época de realización por las imágenes, la trama narrativa, los recursos, el estilo, los efectos de montaje, entre otros múltiples recursos. Por otro lado, puede considerarse al cine como un *agente de la historia* porque contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de los archivos escritos que muchas veces son la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo, contrapuesto a la *historia oficial* el cine se convierte en un agente de la historia y puede motivar una toma de

conciencia en el espectador (Ferro, 1995).

Constatamos de esta manera a través de lo expuesto y trabajado por Marc Ferro las estrechas relaciones existentes entre el cine documental y la historia. Por ello la imperiosa necesidad de relevar la producción cinematográfica documental latinoamericana y argentina para analizar su contribución en cuanto a la configuración y reconfiguración del pasado, de la memoria e identidad de nuestras sociedades. Coincidimos con los planteos de Leticia Prislei (2002) cuando retoma los aportes de M. Ferro, remarcando la necesidad de que hay que comprender la obra y la realidad que representa, a la vez que con la cámara, el realizador registra voluntariamente muchos aspectos de su realidad, convirtiendo el filme en producto cultural de su época de realización y producción. El filme, más allá de ser considerado una obra de arte, es un producto situado en un contexto socio-histórico, imagen/objeto que no cuenta sólo aquello que atestigua sino también el acercamiento histórico que permite a su contexto de producción.⁸

Según el teórico Bill Nichols:

los filmes documentales representan parte del mundo histórico (...) sus imágenes

7. Para profundizar en torno a estas ideas sobre el documental y el papel de la cámara en el proceso de filmación se recomienda la lectura del libro escrito por Maximiliano de la Puente y Pablo Russo (2007).

8. Para profundizar sobre el carácter del cine como fuente y agente de la historia ver Acuña, Nicola y González (2005:147-161) y Nicola y Acuña (2009:1-14).

representan lo que cualquier testigo de esos acontecimientos históricos podría haber observado. Como espectadores confiamos que lo ocurrido frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. (1997:58)

Para analizar un filme documental hay que tener presente diversos aspectos o dimensiones que se relacionan y entrecruzan continuamente: el autor/ contexto de producción; la obra/representación; el espectador/contexto de recepción. Elementos que confluyen en el contexto de producción y circulación del filme como obra de arte, producto cultural de una época.

Actualmente en el documental contemporáneo encontramos la convergencia de múltiples y nuevas formas en los procesos de enunciación, estructuras formales que recurren a diversas estrategias narrativas y estéticas. Las instancias narrativas pasan desde la clásica voz en off (voice over), hasta la mostración del cine observacional, pasando por numerosas estrategias intermedias donde diversas instancias —ya sea director/ narrador/ personajes— se erigen como portadores del discurso.

Ante ello es necesario situar los filmes documentales seleccionados para este escrito e inscribirlos en su contexto de producción, como realizaciones fílmicas representativas de la *narración documental*

humanitarista basada, en este caso, en temas vinculados con los derechos humanos y la necesidad de justicia.

Consideramos que un texto fílmico documental es una producción cultural sometida a la historia de los hechos y de las ideas, una imagen que se construye desde lo real y no sustituye lo real sino que nos trae la experiencia de otros, autores y personajes en el proceso de filmar; un campo audiovisual que elige trabajar sobre la realidad y desde allí dar estructura a una determinada narrativa. Así, interrogamos al documental como vehículo de la memoria y como una forma de mirar la realidad.⁹

El documental como medio a través del cual se construye, discurre y se transforma la memoria. Entendiéndola a ésta como una reconstrucción actualizada del pasado que actúa como un conjunto de estrategias que nos ayudan a definirnos ante el mundo configurando y reafirmando una identidad común y compartida....

Necesidad de conceptualizar y caracterizar las narraciones fílmicas documentales

Si centramos la atención en los estilos de la narrativa documental podríamos arriesgarnos a proponer una primera aproximación a una cierta periodización y caracterización para el cine documental

9. Ideas desarrolladas por Lidia Acuña y Mariné Nicola (2009:130–150).

argentino a partir de la segunda mitad del siglo xx¹⁰ enfatizando principalmente las temáticas abordadas y la estructura narrativa. Hacia fines de la década de los '50 y en el transcurso de los '60 comienza una prolífera producción de documentales de carácter social y político con marcada influencia del neorrealismo italiano, ello se concreta a partir de los cursos dictados por Fernando Birri en 1956 en el marco de la Universidad Nacional del Litoral y con la creación del Instituto de Cinematografía de esta Universidad¹¹ a fines de esa década. Paralelamente, ya entrada la década de los '60 se desarrolla la producción cinematográfica de los grupos de, por un lado, Cine de la Base junto a Raymundo Gleyzer y, por otro, Cine Liberación con Fernando Pino Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo. Estos dos últimos grupos realizan un tipo de documental con narrativas revolucionarias, estrechamente relacionados a los grupos armados de las décadas del '60 y '70, profundizando la polarización social en burguesía–proletariado; ricos–pobres; peronistas–antiperonistas.

Hacia fines de los '60 y en el transcurso de los '70 en Argentina, la militarización de la política por los militares no resultará

un elemento novedoso ya que la intervención de las Fuerzas Armadas en el seno del Estado es una constante desde 1930, sino que la novedad o el rasgo inédito en esta época será la militarización de la resistencia que llevará a varias organizaciones sociales y políticas a constituirse como organizaciones armadas (Alain Rouquié, 1994; Hugo Quiroga, 2004). Los distintos grupos de cineastas–realizadores tienen y/o comparten directamente el ideario político ideológico con alguno de los grupos radicalizados de la época. Se convierten en el brazo artístico–cultural de las organizaciones políticas radicalizadas o grupos civiles armados. El Grupo Cine de la Base —fundado por Raymundo Gleyzer— produjo varios cortos para el Partido Revolucionario de los Trabajadores – ERP. A manera de ejemplo se mencionan: *Swift* (Gleyzer, 1971); *Ni olvido ni perdón* (Gleyzer y Cine de la Base, 1972); *Las AAA son las tres armas* (Gleyzer y Cine de la Base, 1977); *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Gleyzer y Cine de la Base, 1974).

En tanto el Grupo Cine Liberación —encabezado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo como

10. En cada tipo de narrativa fílmica documental se hará mención a títulos de diversos films argentinos sólo de forma ilustrativa y a manera de ejemplo, ello no supone un relevo exhaustivo de las películas producidas en el país desde 1950 a nuestros días, tarea que está en proceso de ejecución, relevo y catalogación.

11. También conocido con el nombre de Escuela de Cine de Santa Fe. Al respecto puede consultarse Neil, C; Peralta; S. y otros (2007).

sus figuras más importantes— estaba ampliamente relacionado con el Movimiento Justicialista e incluso recibía financiación de este partido político para alguno de sus proyectos cinematográficos. Algunos filmes son: *La Hora de los Hornos* (Solanas–Getino–Vallejo, 1968–1973); *La Revolución Justicialista* (Solanas–Getino–Vallejo, 1971); *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Solanas–Getino–Vallejo, 1971).

En tanto, el caso del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral tiene algo de esta producción con narrativas revolucionarias desde la vinculación de algunos de sus miembros con el ideario del movimiento peronista, aunque se desconoce si hubo vinculaciones directas con la parte más radicalizada del peronismo. En mayor medida su filmografía es un tipo de documental social, de denuncia social de las condiciones de vida de los sectores más vulnerables de la población, donde se representan temas y problemas socialmente significativos a través de entrevistas, testimonios y observación de acontecimientos políticos y sociales. Ejemplos de estas producciones de realización colectiva ya sea en el guiñado, filmación y apoyo técnico son: *Los cuarenta cuartos* (Juan Fernando Oliva, 1962); *Tire Dié* (Fernando Birri, 1958); *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965); *Los inundados* (Fernando Birri, 1962); *La Pampa Gringa* (Fernando Birri, 1963); *Monopolios* (Miguel Monte, 1973).

Esta narrativa de documental social será retomada y primará en los últimos años de la década de los '80, cuando comenzará a revitalizarse la realización de documentales influidos por el contexto sociocultural e histórico particular signado por la paulatina pérdida de legitimidad de las Fuerzas Armadas al frente del Estado y la recuperación democrática. Cabe aclarar que durante los '80 la producción filmica documental en el territorio argentino es casi inexistente y los filmes que se producen abordando la temática de la última dictadura militar son, en su mayoría, producidos en el exterior por realizadores e intelectuales exiliados. A modo ilustrativo podemos mencionar filmes como: *Esta voz... entre muchas* (Ríos, 1979); *Tango* (Cedrón, 1979); *Todo es ausencia* (Kuhn, 1983); *La república perdida I y II* (Pérez, Walsh, 1983 y 1986); *Cuarentena, exilio y regreso* (Echeverría, 1983); *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987).

La década de los '80 en Argentina se caracteriza por ser el período de transición y consolidación democrática, en el que se suceden y superponen múltiples hechos y procesos que abonan este estado de cosas; a saber: la aventura bélica en la Guerra de Malvinas contra Gran Bretaña (1982); pérdida en la guerra y presión externa e interna por una salida de los militares del poder con la paulatina reorganización de los tradicionales partidos políticos en el país (Unión Cívica Radical y Partido

Justicialista) y el desarrollo de elecciones; recuperación democrática (1983); creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP, 1983); Informe de la CONADEP «Nunca Más» (1984); desarrollo de los juicios a la Junta de Comandantes que dicta sentencia en 1985;¹² promulgación de la Ley de Punto Final (1986)¹³ y de Obediencia Debida (1987);¹⁴ sublevaciones de distintos grupos del ejército, movimientos conocidos como Levantamientos Carpintada (1987) y la promulgación de los indultos en 1989–1990¹⁵ que absolvieron mediante decretos presidenciales a todos los integrantes de las Juntas Militares y miembros y líderes de grupos de civiles

armados y otras personas acusadas de subversión —entre ellos, a líderes de la organización guerrillera Montoneros— procesados y condenados en 1985, donde se los dispensa del cumplimiento de la pena a la que habían sido condenados en el «Juicio a las Juntas».

Un nuevo auge en la producción y realización de filmes documentales en Argentina comienza en los '90 y se consolida luego de los hechos de diciembre de 2001, con el estallido social y la agudización de una crisis de legitimidad política asociada a importantes problemas económicos y financieros. Estos hechos de movilización social, crisis, cortes de rutas, asambleas barriales, incertidumbre polí-

12. «Juicio a las Juntas» es el nombre con el que se denomina y conoce comúnmente al proceso judicial realizado por la justicia civil (en oposición a la justicia militar) en la Argentina en 1985 contra las juntas militares que ocuparon el poder del Estado entre 1976–1983 por las graves y masivas violaciones de los derechos humanos en ese periodo.

13. Ley que estableció la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados como autores penales responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas (que involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos) que tuvieron lugar durante la dictadura cívico–militar que no hubieran sido llamados a declarar «antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley», promulgada el 24 de diciembre de 1986.

14. Fue una disposición legal dictada en Argentina en junio de 1987, que estableció una presunción (es decir, que no admitía prueba en contrario, aunque si habilitaba un recurso de apelación a la Corte Suprema respecto a los alcances de la ley) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo de coronel (en tanto y en cuanto no se hubiesen apropiado de menores y/o de inmuebles de desaparecidos), durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada «obediencia debida» (concepto militar según el cual los subordinados se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores).

15. Se conoce como «los indultos de Menem» a una serie de decretos sancionados en octubre de 1989 y diciembre de 1990 por el entonces presidente de Argentina desde 1989–1999, Carlos Saul Menem, indultando civiles y militares que cometieron delitos durante la dictadura, incluyendo a los miembros de las juntas condenados en el Juicio a las Juntas de 1985.

tica, promueven y motivan la necesidad del registro «en urgencia» de lo que estaba aconteciendo y tiene como resultado una eclosión de grupos y realizadores independientes que cámara en mano llevan adelante la producción y realización de múltiples documentales que representan el actual estado de la situación en el país desde las líneas temáticas más diversas: el movimiento piquetero, la recuperación de fábricas, los nietos recuperados, la luchas por los Derechos Humanos, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, el deterioro del medio ambiente, el modelo económico basado en la producción sojera, la explotación minera, entre otros.

En la década del '90 y primeros años del 2000 tiene gran desarrollo el documental político–militante, que encuadra aquellos filmes que persiguen un objetivo político respecto de la realidad extracineematográfica, signado por la ideología e intencionalidad política de sus realizadores, en la relación discurso fílmico–realidad–espectador prevalece la necesidad de representar ideológicamente el relato antes que los aspectos estético–artísticos del filme. Es el caso de los grupos Boedo Films, Cine Insurgente —o cine piquetero—, Ojo Obrero, entre otros. Podemos enunciar filmes tales como: *Control Obrero. De los trabajadores de Burkman* (Producción colectiva: Grupo de Boedo films + Contraimagen, 2002); *Grissinópolis. (El país de los grisines)* (Luis Camardella y Darío Doria,

2004); *El rostro de la dignidad. Memoria del MTD de Solano* (Grupo Alavío, 2001); *Crónicas de libertad (Organizando la resistencia)* (Grupo Alavío, 2002); *Asamblea: ocupar es resistir* (Cine Insurgente, 2004); *Piqueteros Carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)* (Ojo Obrero, 2002).

Ya desde la década anterior y avanzada la primera década del siglo XXI se fortalece el documental con narrativas humanitarias que aborda la resignificación, análisis y denuncia de diversas situaciones en las que se violan los derechos humanos (relatos, testimonios e historias de vida como centrales en estas narraciones). Podemos mencionar algunos filmes como: *La voz de los pañuelos* (Guarini, Céspedes, 1992); *Malajunta* (Aliverti, 1996); *Botín de guerra* (Blaustein, 1999); *Historias Cotidianas (h.)* (Habegger, 2000); *Sol de noche* (Milteins, 2001); *Hijos el alma en dos* (Guarini, Céspedes, 2002); *Raymundo* (Molina, Ardito, 2002); *Los rubios* (Carri, 2003); *Nietos, identidad y memori* (Ávila, 2004); *M* (Prividera, 2007).

En estas narrativas se desafían abiertamente las formas del documental clásico haciéndose presente la mirada del autor, ya sea que se hace explícita la presencia del autor/realizador como narrador del relato creando la ilusión de observación directa o escondiendo su discurso a través de la voz de sus personajes/testigos.

No queremos ni podemos agotar en este breve escrito la caracterización de las formas o tipos de narrativas fílmicas

predominantes en la producción cinematográfica documental argentina de la segunda mitad del siglo xx e inicios de este nuevo siglo, pero nos proponemos enunciar brevemente cada tipo para poder analizar las producciones fílmicas objetos en este estudio. También es necesario hacer la salvedad que los tipos de narraciones no tienen una progresión lineal, lógica y pura ya sea estética y narrativamente, ni temporalmente; sólo nos sirve para hablar de ciertas formas predominantes de representación fílmica en diferentes etapas de la historia Argentina, estrechamente ligadas a los cambios en el contexto sociohistórico, político y cultural, en el devenir, desarrollo y consolidación del sistema democrático y el Estado de derecho.

Para complejizar el estudio de los filmes a partir de esta tipificación en las formas que adoptan los documentales en cuanto a sus temáticas narrativas y a la estructura, problematizaremos e indagaremos en torno a la representación audiovisual, el proceso de paso de la oralidad a la escritura y a la captura de la imagen en movimiento que, no sólo nos acerca la voz, el sonido ambiente, los gestos, las miradas, las posiciones corporales, los ritos, hasta podemos imaginar —de alguna manera— los olores y las sensaciones al tacto a medida que el relato nos adentra en las experiencias personales, íntimas, subjetivas... pero sin dejar de contemplar que son representaciones de la realidad,

que no sustituyen a la realidad sino que suponen una mediación o reconstrucción del pasado y el presente. Para ello recurriremos a los aportes brindados por Bill Nichols y sus modalidades de representación de la realidad en el cine documental.

Es necesario analizar las opciones disponibles y utilizadas para la representación de cualquier situación o acontecimiento en los documentales, opciones que implican comentarios y entrevistas, observación y montaje, contextualización y yuxtaposición de escenas como características propias de los filmes. De acuerdo con lo propuesto por Bill Nichols (1997), quien caracteriza diferentes tipos de modalidades de representación utilizados en los filmes documentales, éstas pueden diferenciarse en: *modalidad de representación expositiva*, que son los textos que se dirigen directamente al espectador con intertítulos o voces que exponen una argumentación sobre el mundo histórico. Las imágenes sirven como ilustración o contrapunto del comentario —en voz en off— dirigido al espectador. El relato avanza en función de la argumentación del comentarista que es la autoridad dominante, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. La exposición puede dar lugar a la entrevista pero los testimonios siempre quedan subordinados a la argumentación ofrecida por la propia película. Los testimonios sólo son utilizados para respaldar o aportar pruebas o justificación

de aquello a lo que hace referencia la voz de autoridad. La narrativa en estos filmes, generalmente, sigue el modelo clásico, se presenta un tema/problema, hay una parte central de desarrollo y un desenlace hacia el final de la película, el desarrollo es unilineal. Puede darse también la *modalidad de observación*, y aquí se hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. Este tipo de películas ceden el «control» a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara, el comentario en voz en off, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan casi completamente descartadas. Los sonidos e imágenes utilizados se registran en el momento de la filmación de observación. Este tipo de representación es utilizado con frecuencia como herramienta etnográfica, permitiendo observar las actividades de otros con una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. Son generalmente las películas de tipo observacional características del cine etnográfico y antropológico. Otra variante de representación audiovisual la constituye la *modalidad interactiva*, y en estas representaciones el realizador no tiene por qué limitarse a ser un «ojo de registro cinematográfico», puede actuar como mentor, participante, acusador o

provocador en relación con los otros actores sociales. Este tipo de documentales se centra en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en imágenes de demostración, que muestran la validez o contradicción de lo que afirman los personajes/testigos y sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Generalmente la interacción entre actores sociales y realizador gira en torno a la entrevista, utilizando sus diferentes variantes pero respetando su estructura básica donde se mantiene la jerarquía mientras la información pasa de un agente social a otro. A veces podemos ver y oír al realizador que se hace presente en el filme —ya sea su figura delante de la cámara, por voz en off, por intertítulos— pero la mayoría de las veces no aparece, otorgando a este tipo de entrevista la apariencia de «pseudodiálogo» o «pseudomonólogo». Sin embargo, el espectador sabe que el realizador está ahí porque la argumentación es suya y surge de la selección y edición de las pruebas extraídas de los testimonios. En estos documentales se sitúa al espectador en relación directa con la persona entrevistada. También hay que considerar a la *modalidad de representación reflexiva*, en este tipo de filmes la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica. En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo con otros actores sociales, ahora

oímos o vemos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico y centrándose en el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico. Esta modalidad lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. Este tipo de representaciones ha tenido un desarrollo importante en la primera década del siglo XXI en Argentina, siendo la película de Albertina Carri, *Los rubios* (2003), el filme que ha marcado un punto de inflexión y erigido esta forma de representación como posible en las narrativas documentales y propiciando el desarrollo posterior del llamado «cine subjetivo» o «en primera persona».¹⁶

Es necesario remarcar que es difícil encontrar estas modalidades en estado puro, generalmente se encuentra una combinación de modalidades con el predominio de una de ellas dentro de los filmes. Nuestra intención es valernos de estos aportes teóricos para enriquecer el estudio e interpretación de los filmes, objeto de nuestra investigación.

Representación y narrativas en torno al pasado reciente

Las narrativas documentales relevadas y analizadas se organizan en una serie de capítulos para televisión (mediometrajes), a los efectos de este trabajo analizaremos las producciones en su totalidad, aunque haremos algunas referencias y especificaciones en cuanto a cada capítulo de las series.

La primera serie de documentales examinada es *Los días del juicio*, la cual exhibe imágenes de la sala de audiencias, el relato de los testigos y el trabajo de jueces, abogados y fiscales. Al mismo tiempo que refleja el acompañamiento que los familiares y sobrevivientes hicieron durante todo el juicio en la puerta del Tribunal. La segunda serie, titulada *Proyecciones de la memoria*, nos acerca imágenes y testimonios de la llamada «Causa Brusa», que —después de más de 30 años de espera— se llevó a juicio y logró sentenciar a los imputados al demostrarse la ilegalidad de los actos cometidos en el marco de un plan sistemático y generalizado de represión por parte del Estado. Además, registra la historia de cinco mujeres que lograron cerrar un ciclo de impunidad con una condena que marca una nueva etapa en materia de memoria, verdad y justicia en la sociedad argentina. Se contempla también, el contexto histórico

16. En este texto no nos adentraremos en detalles sobre cine subjetivo, para un desarrollo de la temática se pueden consultar Clara Kriger (2007); Lidia Acuña (2012).

y las características del juicio a través de las figuras de testigos, los abogados de la querrela, los fiscales, el Tribunal y los abogados defensores.

En ambas series de audiovisuales santafesinos se presenta una apuesta estética que combina imágenes de las salas de audiencia, es decir el interior de los recintos donde se desarrollan los juicios y las repercusiones del desarrollo de estos juicios en la calle, los testigos, querellantes, fiscales y abogados fuera del recinto en entrevistas o charlas abiertas en el ámbito de sus oficinas o departamentos, la cobertura periodística y su transmisión en los medios de comunicación locales a través de canales de acceso abierto de las ciudades de Santa Fe y de Rosario. En tal sentido, el investigador Lior Zylberman trabaja la sensación de continuidad e implicación mutua entre los sucesos que se dan en la sala de audiencias y la vida cotidiana de los santafesinos que transcurre por fuera de ese espacio físico delimitado, «la relación entre el afuera y el adentro; entre lo que sucede durante el juicio en la sala y en su exterior, como también cómo las acciones del exterior repercuten en el interior».¹⁷ Uno de los rasgos identificatorios de estas producciones está dada por la forma de abordaje del tema y su representación, no se limitan a registrar lo que sucede en el marco de la sala de

audiencias de los juicios sino que hay un análisis en torno a las implicancias, al significado que tiene para la sociedad en su conjunto el desarrollo de estos procesos y la posibilidad efectiva de condena a los responsables. La estructura narrativa no es lineal, sino que coloca al espectador en un estado de implicación y problematización constante ante la necesidad de tener que poner en relación/tensión diversos elementos, imágenes y discursos que aparecen a lo largo de los filmes. Hay superposición de tiempos: pasado/presente/futuro; de territorios: sitios conocidos y familiares/centros clandestinos de detención/ identificación de lugares de tortura; de espacios: dentro de la sala de audiencias (recinto del juzgado)/lugares públicos (calle y plaza)/vida cotidiana de los actores sociales implicados en estos procesos judiciales.

Pablo Romano combina en *Los días del juicio* diferentes elementos en la composición filmica: superposición de imágenes con audio de voz en off que relata para el espectador; testimonios o entrevistas; intertítulos sobreimpresos en la pantalla que identifican quién está hablando (dotándolo de nombre, de identidad) y cuál es su situación en relación al juicio (querellante, acusado, fiscal, juez, abogado defensor o querellante) al mismo tiempo que marca la cantidad de

17. Zylberman: Imágenes de justicia (artículo en prensa), p. 19.

días transcurridos antes o después de la sentencia (como ubicación temporal, ya que la narración no es cronológicamente lineal); imágenes captadas por la cámara dentro y fuera del recinto de audiencias, fotografías, música y audio ambiente de marchas y testimonios; imágenes captadas por las cámaras dispuestas en la sala de audiencias. A partir de estos elementos Romano construye un texto fílmico, que por momentos da la sensación que la cámara es un mero testigo de los acontecimientos que se suceden delante de su lente, como un observador sin participación, propio de una representación de observación donde no hay intervención del realizador (Nichols, 1997). Este tipo de textos se caracteriza por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. Esta clase de películas cede el «control» a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara utilizando sonidos e imágenes que se registran en el mismo momento de la filmación, permite observar las actividades de otros con una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. Esto sucede en múltiples fragmentos de los distintos capítulos, ya sea cuando los querellantes hablan con sus abogados; o los militantes de HIJOS —agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio— organizan actividades como volantes y la kermes de vigilia la noche

antes de la sentencia; o los abogados preparando sus alegatos, coordinando por teléfono acciones; o en los momentos de reconocimiento de lugares de detención por parte de los querellantes; o acompañando a uno de los acusados en su casa en los preparativos para concurrir a las audiencias del juicio. Registros en tiempo real, con audio y sonido ambiente, captando conversaciones, diálogos casi como «oídos por casualidad». Pero en cada uno de los cuatro capítulos el director tiene una intención clara, existe un argumento en torno a lo representado, hay una voz de autoridad que estructura los filmes, utiliza entrevistas pero éstas quedan subordinadas a la argumentación ofrecida por la propia película, la representación es predominantemente expositiva y la voz de autoridad es la argumentación textual del filme (Nichols, 1997).

En el primer capítulo aborda el juicio, sus características inéditas al juzgarse delitos de lesa humanidad reconociendo la existencia de un Estado terrorista y se presenta a los actores sociales implicados en el juicio (acusados, querellantes, abogados, jueces, fiscales, militantes de los Organismos de Derechos Humanos, periodistas). El segundo capítulo se centra en la persona de Ramón Verón (querellante), quien fue detenido en 1978 junto a su compañera, quien sigue desaparecida. A lo largo de los 50 minutos de este capítulo la cámara acompaña a Verón en diferentes momentos: cuando

presta declaración, en su taller de soldadura trabajando, en su casa con sus recuerdos, en los viajes hacia el Tribunal, en marchas en conmemoración del 24 de marzo, con sus abogadas especulando en torno a las posibles condenas. El capítulo tres centra la mirada en Eduardo Rodolfo Constanzo (acusado), quien participó manejando los autos en los operativos que se desarrollaban desde el Destacamento de Inteligencia 121 del 2° Cuerpo del Ejército Argentino con base en la ciudad de Rosario, la particularidad es que Constanzo es el único en el «banquillo de los acusados» que admite participación y testifica en torno a las acciones y sucesos ocurridos entre 1976 y 1983, identifica a los otros acusados como responsables y que dictaban las órdenes, relata situaciones y ubica a personas desaparecidas en diferentes lugares de detención clandestina, obviamente desvinculándose de toda responsabilidad individual y arguyendo que él era un simple chofer. El cuarto y último capítulo aborda el tema de la restitución de identidad de los bebés expropiados, en este caso se centra la atención en Sabrina Gulino —hija de padres desaparecidos—, quien nació en el Hospital Militar de Paraná (ciudad capital de la provincia de Entre Ríos), su madre dio a luz a mellizos estando detenida ilegalmente y sus secuestradores dejaron abandonada a la niña en las escalinatas de un Hogar de Huérfanos en la ciudad de Rosario. Con Sabrina po-

demostramos entender el camino recorrido por muchos jóvenes que luchan por conocer y recuperar su identidad robada, el camino transitado por sus abuelas que hace casi cuatro décadas los están buscando. De esta manera se reactualiza la necesidad de reparación ante el daño causado, no sólo a las víctimas directas —detenidos desaparecidos y sus familiares— sino para con toda la sociedad ante la necesidad imperiosa de verdad y justicia, «porque perdonar, olvidar estos actos inhumanos es contrario a todo orden legal, es contrario a la civilización misma, es contrario a la esencia del ser humano y por eso estos son delitos de lesa humanidad» (expresiones de Mabel Colalunga, fiscal, en *Los días del juicio*, Capítulo 1).

La tensión entre pasado y presente es constante en estas realizaciones; el pasado se reactualiza en cada testimonio, en cada uno de los capítulos, demostrándose la actualidad y significación constante de estos acontecimientos para/con nuestra sociedad. La fiscal Mabel Colalunga plantea en la sala de audiencias:

estos señores vienen a decirnos que queremos traer el pasado al presente y yo les digo no, estos hechos son el presente, no los estaríamos debatiendo acá si no son presente y tanto son presente que no sabemos aún que pasó por ejemplo con el hermano de Sabrina y otros 17 desaparecidos que forman parte de las 28 víctimas que constituyen esta causa. (*Los días del juicio*, Capítulo 4)

En esta producción de Pablo Romano, la interrelación de las temporalidades también queda explicitada en los intertítulos escritos y colocadas en la parte inferior de la pantalla que marcan la ubicación temporal de los relatos en relación a la sentencia en el marco del juicio —se sobreimprime en pantalla la cantidad de días anteriores o posteriores con respecto a la sentencia—. A partir de este recurso se busca captar la atención del espectador y se mantiene el suspenso de la correlación del tiempo real que conllevó el proceso judicial. Se lleva al espectador a un estado de toma conciencia de las multidimensionalidades de tiempo que se cruzan, mezclan y superponen en estos procesos judiciales, no solamente pasado-presente sino también —lo que está por venir— el futuro próximo, que anuncia el inicio del segundo juicio por delitos de lesa humanidad en la ciudad de Rosario.

Por su parte, las cámaras de Cappatto, Agusti y Gatto registran imágenes de los juicios en las salas de audiencias del Tribunal Oral Federal de la ciudad de Santa Fe y los testimonios que allí se brindan; entrevistan a los diferentes implicados en el proceso judicial; captan los recorridos de los testigos y querellantes en los reconocimientos de lugares donde estuvieron detenidos, fueron maltratados y torturados. Estos realizadores utilizan recursos muy similares a la serie de audiovisuales de Pablo Romano. Aunque hay un recurso novedoso que le otorga

dinamismo y crea en el espectador la necesidad de esforzarse constantemente para poder completar y resignificar la imagen que de otro modo sería inacabada. Los realizadores de *Proyecciones de la memoria* juegan recurrentemente con la proyección de imágenes en las paredes y en diversos ámbitos, completando situaciones e ilustrando las narraciones y relatos de los entrevistados en lugares íntimos y familiares. Por ejemplo, en el primer capítulo una de la querellantes, Patricia Traba narra cuáles eran sus ocupaciones antes de ser secuestrada y detenida, cómo era su vida, en esos momentos la cámara comienza a alejarse del primer plano de la figura de Patricia y el cuadro de la toma se va ampliando para mostrarnos un plano más general donde podemos observar proyecciones en la pared de la habitación (fotografías de jóvenes y de Patricia hace cuarenta años atrás realizando diferentes actividades y en distintos momentos de la vida) que se superponen y traspasan la figura de la testimoniante. En múltiples momentos de la narración fílmica se recurre a este juego de espejos entre las imágenes proyectadas en las paredes y las imágenes que captan las cámaras en tiempo presente, en el aquí y ahora del testigo sobreviviente. Juego de espejos al mismo tiempo que juego de complementariedad y conjugación de tiempos, espacios y personas, una intromisión del pasado en el presente, como línea de continuidad entre aquel pasado

que se hace presente y se proyecta ante nuestros ojos con necesidad de verdad y justicia. Aquí la estructura narrativa nos sumerge en la multidimensionalidad del tiempo que se entrecruza en el presente, en la actualización de cada relato y en la representación audiovisual misma. En el acompañamiento de los testigos en el reconocimiento e inspección de lugares de detención también se ve el entrecruzamiento de tiempos y espacios:

fue desgarrador las inspecciones judiciales que se hicieron en la Comisaría IV, porque el edificio conserva aún la forma que tenía en aquella época, si bien las celdas no tienen el mismo uso que tenían en aquella época naturalmente, el edificio está exactamente como en ese entonces y las víctimas al entrar al edificio, de alguna manera se emocionaron y revivían aquellos momentos tan duros que les había tocado vivir allí. (Martín Suarez Feisal, fiscal, en *Proyecciones de la memoria*, Capítulo 2)

Desde el primer capítulo de esta serie se da un lugar central a cinco mujeres que han sido las impulsoras incansables en la búsqueda de justicia y que son las querellantes en este proceso judicial. El primer capítulo centra su atención casi completamente en Patricia Traba, Silvia Abdolatif, Anatilde Bugna, Ana María Cámara y Stella Maris Vallejos, a partir de sus testimonios e historias de vida, nos presenta a estas mujeres como militantes,

pero no sólo militantes de la década del '70 sino militantes que siguen pugnando por los derechos humanos y la primacía de la justicia en el tiempo presente, con coherencia y espíritu de lucha, defendiendo la dignidad y la vida. El siguiente capítulo sigue retomando la voz de estas mujeres pero además se incorpora el testimonio y las declaraciones de otros detenidos ilegalmente que ingresan a la causa como testigos para aportar información en la reconstrucción del accionar y el circuito represivo de las Fuerzas Armadas en Santa Fe que contaron con la colaboración de agentes de la policía provincial y del poder judicial, como es el caso de Víctor Brusa (secretario de Juzgado por ese entonces). El tercer y último capítulo focaliza en el impacto del juicio en la sociedad santafesina, sus repercusiones y el entrecruzamiento de diferentes ideas y teorías en relación al pasado que se ponen en juego, se tensionan y superponen en las instancias del juicio, partiendo de la teoría de los dos demonios y pasando al terrorismo de Estado y el reconocimiento de la existencia de un plan sistemático de exterminio de personas.

Básicamente esta serie se organiza a partir de relatos y testimonios de los diferentes actores sociales implicados en los procesos judiciales, se recurren a imágenes de la sala de audiencias, fotografías, filmaciones de reconocimientos de sitios y lugares identificados por los querellantes y testigos como lugares de

detención y tortura, pero todos estos elementos son incorporados en la narrativa audiovisual como forma de aportar y justificar las expresiones vertidas en los relatos que se brindan para la cámara, en un encuentro directo entre los realizadores y testimoniantes. Ello nos lleva a aventurarnos y considerar a estos documentales con cierto predominio de la modalidad de representación interactiva, dando al testigo que relata delante de la cámara cierta libertad en la construcción del relato (Nichols, 1997), donde el relato se construye en el preciso momento del encuentro entre la cámara y quien recuerda, el testigo o testimoniante:

Yo no sabía que, no había visto que se transmitía de ese modo, porque uno se ve diciendo y en el rostro y en los gestos es como que te va quedando marcado el relato... viste es toda otra cuestión. Rostros que están reflejando el horror que están narrando. Realmente a veces uno cree que no puede revivir el horror, pero a veces escuchándonos es fuerte. (Silvia Abdolatif, querellante, en *Proyecciones de la memoria*, Capítulo 1)

En este fragmento se hace evidente el encuentro entre testigo y realizador, la interacción en el instante mismo del relato y registro cinematográfico, en ciertos momentos los realizadores utilizan intertítulos sobrepuestos en la pantalla que identifican al testigo (dotándolo de nombre, de identidad) y cuál es su situa-

ción en relación al juicio (querellante, acusado, fiscal, juez, abogado defensor o querellante) pero no nos da precisiones en relación al tiempo transcurrido del proceso judicial. En estos filmes el juicio es la excusa para conocer e interactuar con los actores sociales, sus relatos, vivencias y recuerdos. En este caso son los personajes (personas implicadas en los procesos judiciales) los portadores del discurso, construyen la narrativa que estructura el texto audiovisual.

Dilemas de la subjetivación de la experiencia: entre militantes y militares/víctimas y verdugos/ acusados y testigos

Ambas series de documentales nos traen al presente el rol de la militancia, la posibilidad de considerar a los detenidos desaparecidos como militantes de diferentes partidos políticos, agrupaciones y organizaciones sindicales con claros posicionamientos político-ideológicas: «Yo decía: alguna vez trátenme como una presa política, en cuanto a discusión política, en cuanto al trato... no viste... era todo el manoseo, el menosprecio» (expresiones de Anatile Bugna, querellante, en *Proyecciones de la memoria*, Capítulo 1). Este es un tema que siempre se intenta soslayar o minimizar en diferentes representaciones audiovisuales sobre los detenidos desaparecidos, como estrategia para presentarlos como «mártires» caren-

tes de deseos, acciones y decisiones, como si no fuese lo suficientemente terrible la imposición de un Estado terrorista que persigue, desaparece y mata a sus ciudadanos desprovéyéndolos de todos los derechos y garantías en los cuales deberían estar amparados. De esta manera se reconoce el lugar de los militantes, se les devuelve las ideologías e ideas por las que lucharon, se les da entidad, se les otorga rostro en el preciso instante en que los sobrevivientes pueden ofrecer testimonios frente al tribunal y las cámaras los filman, captando sus rasgos, gestos, expresiones, silencios, cavilaciones. «Nuestros testimonios serán ofrecidos a la justicia sin vendas ni capuchas, por nuestra memoria viva y de frente al futuro, por la verdad, por nuestros hijos, por nuestros 30 000 compañeros desaparecidos... en democracia sano juicio» (expresiones de Silvia Abdolatif, querellante, en *Proyecciones de la memoria*, Capítulo 1)

Al decir de Denise Najmanovich (2007), mientras se pone de manifiesto lo evidente —que los militares fueron los verdugos efectivos que asesinaron a buena parte de una generación— suele dejarse relegado «el lado oscuro de la militancia», que casi siempre brilla por su ausencia. Es muy poco frecuente escuchar hablar del verticalismo, sectarismo y arbitrariedad con los que se manejaron «las conducciones» de los grupos u organizaciones de jóvenes armados en los '70. Arbitrariedades que llevaron a la obediencia, al

sometimiento, las sanciones, la tragedia, el dolor de miles de jóvenes en pos de la consecución de unos ideales que representaban la libertad e igualdad. Llevando a límites extremos el culto al heroísmo, el sacrificio y la sospecha en torno a los que sobrevivieron a los centros clandestinos de detención. Ante el Tribunal, uno de los imputados, Eduardo Rodolfo Constanzo, declara: «en la Quinta de Funes estaba la cúpula guerrillera, la cúpula de Montoneros y allí la pasaron muy bien, eran catorce personas, donde se jugaba a la pelota, se bañaban en la pileta, comían asado todos los días, era como una casa quinta» (acusado, en *Los días del juicio*, Capítulo 3). Es necesario remarcar que la Quinta de Funes fue uno de los principales centros clandestinos de detención de la ciudad de Rosario, allí se orquestó un plan para quebrar psíquica y emocionalmente a los detenidos, sólo hay un sobreviviente que estuvo detenido en este lugar, quien pudo escapar ante un intento de infiltrar a los detenidos en un grupo de dirigentes de la organización Montoneros, que se encontraba exiliada en México en 1978. Un periodista de *Rosario/12* relata:

Hay una persona cuyo testimonio es fundamental al respecto que es el de Jaime Dri, es el único sobreviviente conocido de la Quinta de Funes, pudo escapar y está viviendo en Panamá... se fugó en la «operación México» donde un grupo de

detenidos viaja con algunos militares, entre ellos Amelong a México para tratar de asesinar a líderes Montoneros que estaban en México. La Quinta de Funes fue una experiencia que fracasa con el operativo en México porque Dri apenas llegan allí denuncia a la prensa los planes de los militares. (José Maggi, periodista, en *Los días del juicio*, Capítulo 3).

Se ha construido una cierta veneración, de culto a «los muertos», especie de mártires que han logrado la redención a partir del sacrificio de dar su vida por la causa, por la revolución. Para esta perspectiva, el «sobreviviente» resulta una figura incómoda, alguien deleznable cuyas estrategias de supervivencia no quedan muy claras ni justificables. Tanto para Silvia Labayru como para Denise Najmanovich (2007), durante mucho tiempo se consideró a los sobrevivientes bajo la acusación más o menos velada de traición, su testimonio generalmente ha sido demandado sólo en las salas de audiencia de los tribunales donde se los ha usado y usa —cuando no abusa— de su memoria y su dolor, en tanto, fuera de esos ámbitos su voz es pocas veces requerida.

En estos filmes se representa a los sobrevivientes en tanto sujetos que han sufrido torturas, vejaciones, violaciones y atropello a todos los derechos que tenemos como seres humanos, pero no se hace hincapié en ello, sino que se presenta a estos sujetos como querellantes que

luchan por el reconocimiento de sus derechos en el marco de instancias judiciales garantizadas por un Estado de Derecho.

En estos últimos días, víctimas, sobrevivientes, compañeros y compañeras queridos estuvimos en un mismo recinto con nuestros torturadores. Entiéndase por tortura no sólo la física sino también la vejación continua, diaria durante años que sufrimos nosotros y cada uno de nuestros familiares. Más allá de cualquier análisis deseamos que quede escrito y claro, totalmente claro, que siguen mintiendo, su arrogancia, sus miradas, sus gestos nos paralizó en el tiempo... Les garantizamos a todos el derecho a un sano juicio, les garantizamos el derecho a la defensa, les garantizamos lo justo y necesario. No nos vencieron, podemos ofrecer justicia sin rencor ni odio porque no olvidamos que formamos parte de una juventud que quiso cambiar el mundo para lograr una sociedad más justa, más solidaria, más igualitaria. (Silvia Abdolatif, querellante, en *Proyecciones de la memoria*, Capítulo 1)

Los querellantes y testigos son personas que han continuado sus vidas basada en la militancia y la lucha por justicia y la reconstrucción histórica de lo vivido, atravesados por múltiples dimensiones que los cruzan como sujetos en tanto militantes de ayer y de hoy, con vidas rotas pero que se han podido reconstituir, regenerar a partir de la memoria y la

justicia, unas palabras de Ramón Verón ilustran estas ideas:

y bueno yo me mentalicé que a mis 53 años mi vida va terminar un poco así paralela, criando a mi hija y paralela a toda esta historia... yendo a testificar a Córdoba en la causa de «La Perla», porque la causa de Hilda (hace referencia a Hilda Cardozo, su compañera desaparecida en 1978) quedó allá, que es el último lugar donde la vieron con vida. (Ramón Verón, querellante, en *Los días del juicio*, Capítulo 2).

La existencia del testigo que sobrevivió a la tortura, las vejaciones, el tormento, inexorablemente nos lleva a repensar y reelaborar la historia desde una perspectiva compleja con múltiples entradas que supere una visión heroica o épica de las vivencias de los '70 y la derrota sufrida en manos del terrorismo de Estado orquestado por las Fuerzas Armadas. Según Ana Longoni:

Esos cuerpos sobrevivientes vuelven para contar y evidenciar la derrota en carne propia. Por otra parte, se construye una dualidad fuerte entre la figura del desaparecido como héroe y como mártir y su opuesto, la figura del sobreviviente como traidor. «Si sobrevivió, algo habrá pactado, algo habrá dicho, a alguien habrá delatado», eso es lo que se escucha y se piensa resonando y duplicando, de alguna forma, en el «por algo será» de los desaparecidos.

Otra hipótesis, más coyuntural, tiene que ver con los organismos de derechos humanos, todavía en dictadura o en los primeros años de la democracia, que no reconocieron públicamente la condición militante de los desaparecidos. (2007)

Algo está cambiando al respecto, hoy encontramos más espacios donde se puede acceder a una problematización de la militancia, la ética y el sentido de las acciones del militante. Circulan discursos, narrativas que escapan a la sublimación del «héroe» como ejemplo de militancia, sino que se recupera la dimensión del sujeto enmarcado en una trama compleja de incertidumbres, deberes, anhelos, ideologías que lo llevaron a actuar según sus convicciones o posibilidades. Al mismo tiempo, es necesario escapar a los peligros de la visión de victimización de quien sufrió el daño, evitar los lugares comunes de victimización y autovictimización, nadie quiere ignorar o negar que los ex detenidos–desaparecidos que han superado las torturas y detenciones clandestinas no son víctimas, pero es necesario dejar de mostrarlos como sujetos «débiles» e indefensos, debemos correrlos de esa lectura estereotipada que simplifica los procesos históricos y dar paso al sujeto que sobrevivió a «aquél infierno», que intentó restablecer sus vínculos e insertarse nuevamente al tejido social del cual fue arrancado. «Llevar adelante estos juicios fue parte de una responsabilidad que

sentimos por ser sobrevivientes» (expresiones de Patricia Traba, querellante, en *Proyecciones de la Memoria*, Capítulo 1).

De esta manera se corre el velo que opaca ciertos rincones de esta historia y nos permite adentrarnos en los procesos de subjetivación de las experiencias vividas por cada uno, en los múltiples contextos por los que se encuentran interpelados.

Asimismo, estos filmes reactualizan el rol de la militancia en la figura de los hijos de los detenidos desaparecidos, aquellos bebés y niños expropiados por los militares y sus cómplices como si fuesen una especie de «trofeo» o «botín de guerra». En *Los días del juicio*, con el caso de Sabrina Gulino entra en escena la lucha de la agrupación HIJOS que desde su conformación en 1995 lucha por los derechos humanos, la verdad y la justicia, una lucha y una militancia donde el juicio y castigo a los culpables del terrorismo de Estado, tanto civiles como militares ocupó y ocupa un lugar central. Pasado–presente y futuro, tres temporalidades hilvanadas por un mismo imperativo, la necesidad y la concreción de justicia. El testimonio de Sabrina Gulino ante el tribunal personifica la interrelación de estas tres temporalidades, explica:

Viví la mayor parte de mi vida sabiendo que era adoptada pero no sospechaba que era hija de desaparecidos ya que con mis padres adoptivos siempre tuvimos una muy buena relación, cuando me citaron a declarar junto

a mis padres y me hice el ADN y dio positivo con el grupo familiar Valenzuela–Negro lo primero que pensé fue «hace tanto que me están buscando» y sentí la necesidad de ver fotos, de encontrar parecidos. Cuando mi madre adoptiva vio las fotos me dijo, «sos igual a tu mamá» y esas son expresiones que en la vida no te las vas a olvidar... le pido al tribunal que por favor aparezca mi hermano mellizo, esas personas que están ahí sentadas además de todas las responsabilidades que tienen, son los responsables de que nuestro hermano se encuentre desaparecido. (Sabrina Gulino, querellante, en *Los días del juicio*, Capítulo 4).

Ambas serie de audiovisuales no se cierran en sí mismos, sino que poseen una estructura dinámica que los coloca en relación/tensión constante entre los acontecimientos representados, juzgamiento a responsables de violaciones sistemática a los derechos de otros individuos en el pasado, pero cuyas consecuencias están vigentes en nuestro presente histórico ya que individual y socialmente todavía se desconoce el paradero de muchos detenidos desaparecidos, y la localización, identificación y restitución de identidad a niños (hoy adultos) nacidos en cautiverio y apropiados por los militares y sus cómplices. «El juicio le dio visibilidad a lo que ocurrió durante la dictadura y eso fue... tiene un valor histórico muy importante» (expresiones de Stella Maris Vallejo, querellante, en *Proyecciones de la memoria*, Capítulo 1).

Estos filmes nos proponen una relectura del pasado ya que se han podido unir a todos los actores implicados en esta trama histórica: sobrevivientes, hijos, militantes de derechos humanos, ciudadanos voluntarios en las causas, abogados, jueces, incluso a los acusados, perpetradores de la violencia y la suspensión de los derechos y garantías constitucionales. Pero desde la forma de identificarlos y nombrarlos ya se corre el velo de la victimización y se los presenta como sujetos portadores de derecho «querellantes» en causas donde se investiga y juzga delitos de lesa humanidad. En tanto, con los victimarios sucede lo mismo, son presentados como «acusados» con la posibilidad de negarse a declarar y con derecho a defensa en el transcurso de las audiencias del juicio, en palabras de Daniela Asinari:

Llevamos adelante el reclamo de ustedes por juicio y castigo... estamos seguros que serán condenados pero hay que «aguantar el derecho a defensa», si no se respeta el derecho a defensa no hay juicio, estos tipos van a tener una condena ejemplar basada en un Estado de Derecho y esto es lo que nos separa del accionar de «esas bestias» (Abogada querellante, en *Los días del juicio*, Capítulo 2).

Algunas consideraciones finales

En estos documentales estamos frente a una nueva forma de narrar/representar el pasado, porque recogen cuestiones sobre

la militancia y restablecen la condición político-militante de los sujetos objetos de vejámenes y torturas; hablan sobre el presente, las secuelas en las familias, los hijos y la sociedad; rompen con las ideas estereotipadas de héroes y villanos; confieren y otorgan significativa relevancia a los juicios, superando la lectura de mero resarcimiento a la víctima y castigo al victimario. Sino que resaltan la importancia social e histórica de estos juicios enmarcándolos en el marco del Estado de derecho y valorándolos como instancias de justicia que nos implica a todos y no a un sector de la sociedad. Estos filmes suponen una actualización sobre el tema de «la última dictadura militar argentina», complejizando la lectura del pasado, imbricando e interrelacionando relatos, dimensiones y contextos múltiples que convergen en estas representaciones de nuestro pasado reciente. Son filmes que constituyen el tipo de documental con narrativas humanitaristas por las temáticas abordadas y por la forma que adopta la estructura narrativa en cada uno de los capítulos de las series analizadas.

En definitiva, estos filmes deben perseguir la función que Suely Rolnik (2002) considera como esencial de toda práctica artística, la de actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido, llevando a la quiebra de las formas de existencia en vigencia, desestructurando los binomios de víctima-verdugo, héroes-estigmatización de

la víctima. Al actualizar nuevas perspectivas e idea–fuerzas se logra socializar las sensaciones, comunicando al colectivo social las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones, representaciones y significados. Es sumamente apropiado tomar palabras de esta investigadora y psicoanalista cuando señala:

En la actualidad, algunas prácticas artísticas parecen manejarse de un modo especialmente eficaz con el problema planteado arriba. Su estrategia consiste en la inserción sutil y precisa en puntos de desgarramiento de la estructura social en los cuales pulsa una tensión por la presión de una nueva composición de fuerzas que piden paso. (2002)

Idea–fuerza que resume con total precisión y potencia lo que estos filmes documentales, en tanto práctica artística están destinados a generar hacia el interior de la sociedad argentina contemporánea. Poniendo en tensión y discusión las configuraciones identitarias heredadas del pasado en torno al militante combatiente y el militar verdugo, reconfigurando sus identidades en el marco de los procesos judiciales como querellantes y acusados

en el marco de un Estado de derecho en plena vigencia de la democracia.

De manera sucinta y provisoria, podríamos decir que desde estos audiovisuales auspiciados por el Estado provincial santafesino se promueve la construcción de la memoria basada en el reconocimiento de la existencia de un Estado terrorista que implementó un plan sistemático de exterminio hacia sus ciudadanos, dando por tierra con las ideas que sostienen la «teoría de los dos demonios» que ha dejado de ser una visión hegemónica sostenida desde el Estado —nacional tanto como provincial— como política de la memoria. Coincidiendo con lo planteado por Alonso (2011) en torno al surgimiento y consolidación desde el Estado de una nueva configuración imaginaria que promueve y sostiene la vía judicial como garantía de verdad. Se apuntala la reactivación de la vía judicial en el esclarecimiento y condena a los responsables y cómplices para/con los diferentes mandos militares; ello a través de políticas de la memoria sustentadas en políticas de justicia, pero que en el caso de Santa Fe van acompañadas con políticas simbólicas que refuerzan y fortalecen la idea de la preeminencia de un Estado de derecho.

Referencias bibliográficas

- ACUÑA, L. (2012). Aporte a las memorias desde las experiencias de dos documentales subjetivos santafesinos. *Nuevo Mundo*. Francia. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/62295> (consultada el 30/01/2012).
- ACUÑA, L. y NICOLA, M. (2009). Memoria y representación en narraciones documentales argentinas. *Giróscopo, Revista audiovisual y de otros lenguajes*, 1(1), 130–150. Mendoza. Disponible en: <http://revistagirosopo.jagueeditores.com.ar/memoria-y-representacion-en-narraciones-documentales-argentinas/> (consultada el 12/04/2013).
- ACUÑA, L.; NICOLA, M. y GONZÁLEZ, C. (2005). El cine documental como fuente: su incidencia en la investigación y en la enseñanza. En Areces, N. y Tedeschi, S. (comps.), *Jornadas de reflexión y debate: Hacia una visión crítica de la historia. Impacto de las políticas neoliberales en la enseñanza, investigación y divulgación de la Historia* (abril y agosto de 2004) (pp. 147–161). Santa Fe: CERIDE-CONICET.
- ALONSO, L. (2011). Vaivenes y tensiones en la institucionalización de las memorias sobre el terror de Estado. El caso de Santa Fe, Argentina, entre 1983 y la actualidad. *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad*, (12). Córdoba: CIFYH-UNC.
- BRESCHAND, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- CAMPO, J. (2011). El actor militar y el cine documental argentino ('60-'80). *Culturas. Debates y perspectivas para un mundo en cambio*, (5), 61–77. Santa Fe: Ediciones UNL.
- ——— (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- CARMONA, R. (2000). *Como se comenta un texto fílmico*. México: Cátedra.
- DE LA PUENTE, M. y RUSSO, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires: Tierra del Sur.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.
- KRIGER, C. (2007). *La experiencia del documental subjetivo en*

Argentina. Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería.

• LABAYRU, S.; NAJMANOVICH, D. (junio de 2007). *Revolución y muerte. Campo Grupal*, (90). Buenos Aires.

• ——— (2007). ¡Contra Franco, éramos más jóvenes! *Campo Grupal*, (88). Buenos Aires.

• LOMNITZ, C. (2002). Identidad. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.

• LONGONI, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.

• NEIL, C.; PERALTA, S.; PRIAMO, L. y BECEYRO, R. (2007). *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.

• NICHOLS, B. (1991). *La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

• NICOLA, M. y SANONER, P. (2015). Santa Fe en celuloide: configuración y reconfiguración del espacio, la memoria y la identidad dese el análisis comparativo de filmes documentales santafesinos. Crolla, A. (comp.), *Memoria Cultural y Territorialidad. Perspectivas comparadas desde la localidad* (pp. 119–140). Santa Fe: Ediciones UNL.

• O'DONNELL, G. (1982). *1966–1973 El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

• ——— (1985). Las Fuerzas Armadas y el Estado Autoritario del Cono Sur de América Latina. En Lechner, N. (comp.), *Estado y política en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

• PRISLEI, L. (2002). Fotografía y cine. La lectura de la imagen en perspectiva histórica. *Entrepasados, Revista de Historia*, XII(23), 13–21. Buenos Aires.

• QUIROGA, H. (2004). *El tiempo del «proceso». Conflictos y coincidencias entre políticos y militares. 1976–1983*. Rosario: Fundación Ross y Homo Sapiens.

• REMEDI, C. (s/f). *Apuntes para una historia del cine documental*

argentino. Disponible en: <http://docacine.com.ar/histar.htm> (consultado el 10/03/2013).

- ROLNIK, S. (2002). *El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia*. Texto reelaborado a partir de una conferencia pronunciada en el evento São Paulo SA. *Situação #1 COPAN*, curaduría de Catherine David (São Paulo, 23 a 27 de noviembre de 2002). Disponible en: <http://www.denisenajmanovich.com.ar>
- ROSESNTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel Historia.
- ROUQUIÉ, A. (1981). Dictadores, militares y legitimidad en América Latina. *Crítica y Utopía*, (5). Buenos Aires.
- — (1994). *Autoritarismos y Democracias. Estudios de Política Argentina*. Buenos Aires: Edicial.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC.
- VALLEJO, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, (7). Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar>
- ZYLBERMAN, L. Imágenes de Justicia. *Telar* (en prensa). Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tucumán.

