

Propuesta de cita: VERZERO, Lorena (2008): “Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual”. Comunicación presentada en las *Terceras Jornadas Archivo y Memoria*. Madrid, 21-22 febrero. <<http://www.archivoymemoria.com>> [Consulta: 01/03/2008]

Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual

Lorena Verzero
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el marco de los debates actuales en torno a la recuperación de la memoria histórica sobre el pasado reciente en Argentina, nos proponemos reflexionar sobre el tratamiento de la documentación de archivo en el cine documental realizado desde 1995. A partir de entonces, y muy especialmente desde el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007), las producciones culturales que recuperan la experiencia social y política de los años inmediatamente anteriores a la última dictadura militar (1976-1983), cuando la utopía del cambio social aparecía como una posibilidad material, han proliferado, produciendo una sobreabundancia de figuras de la memoria, cuya funcionalidad como vehículos de la elaboración del trauma depende del tratamiento del que sean objeto los materiales de archivo y los testimonios de los sobrevivientes a la dictadura.

Puesto que no pensamos sobre las memorias y las identidades sino con ellas, es decir, puesto que es con los temores y deseos expuestos o elididos que se construyen dialécticamente la memoria y la identidad, analizaremos los usos que se le dan al material de archivo (imágenes de noticieros, fotografías, vídeos caseros, etc.) en el documental como modo de construcción de las identidades presentes y futuras. En la mirada actual -en muchos casos de la generación siguiente, los “hijos”-, lo privado se proyecta sobre las imágenes del pasado, construyendo un entramado donde lo público / lo político y lo íntimo se resignifican. En este sentido, podemos mencionar el caso del film *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), donde la recuperación del material de archivo no está puesta al servicio de la reconstrucción del pasado histórico, sino en función de la representación de la imposibilidad de representar lo sido y la propia identidad. Sin embargo, el libro *Los rubios. Cartografía de una película* (Albertina Carri, 2007, editado por el 9º Festival de Cine Internacional de Buenos Aires) pone en diálogo materiales de archivo (algunos de ellos no tomados para el film) revelando un intento de reorganización del pasado como voluntad de construcción de la propia identidad. Otros films, como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), proponen interpretaciones que apelan a lo emotivo. Por su parte, en las películas institucionales, producidas en el marco de Madres de Plaza de Mayo (H.I.J.O.S. *El alma en dos*, Carmen Guarini-Marcelo Céspedes, 2002), *Abuelas de Plaza de Mayo* (Nietos (identidad y memoria), Benjamín Ávila, 2004) o H.I.J.O.S. ((h) historias cotidianas, Andrés Habegger, 2001) el material de archivo está puesto al servicio de la difusión de las actividades institucionales. En el caso de la película *M* (Nicolás Prividera, 2007) los intentos frustrados de investigación archivística operan como denuncia de la opacidad del funcionamiento de los organismos oficiales. Asimismo, el recorrido espacial por los lugares de la memoria, la conmemoración materializada en placas o museos, y la conservación de objetos, están presentes en muchas de las películas y son dotados de diversas significaciones, con distintos valores agregados que determinan posicionamientos éticos y políticos.

Nos proponemos, entonces, estudiar la funcionalidad de la reconstrucción archivística como elaboración de las huellas en los trabajos de memoria.

“No es la redención, ni la reparación de la injusticia pasada lo que cabe al historiador, tan sólo señalar la vigencia de las injusticias que tuvieron lugar y siguen clamando justicia.”

Reyes Mate, 2006: 234-235

En los últimos años, los discursos en torno a la década del setenta en Argentina han proliferado enérgicamente. La necesidad de re-visitar ese tiempo se expresa desde diferentes sectores sociales. Desde divergentes espacios ideológicos se alcanzan voces que se proponen (re)construir los años setenta a partir de la publicación de textos autobiográficos, biografías, documentos hasta ahora inéditos, *films* político-testimoniales, espectáculos teatrales, re-edición de música popular de la época, etc. En principio, esta actitud resulta productiva en términos de salud colectiva, puesto que sólo el paso a la acción libera al sujeto (en este caso, social) de la compulsión a la repetición –definida por el psicoanálisis como imposibilidad de separarse del objeto perdido–, que conduce al permanente retorno de lo acontecido. Así, la construcción del pasado impide que éste pueda seguir reproduciéndose como un eterno presente. Y, más específicamente, la constitución de la identidad de la generación de los *hijos* de aquellos años setenta aparece íntimamente ligada a la posibilidad de restauración del pasado reciente. Se trata de asumir la herencia. “La heredad –afirma Oscar Terán, 2000: 6– es una tarea y en ella se dirimen problemas de identidad”. La actividad de restauración del pasado implica no sólo su recuperación, sino también una actitud selectiva, una mirada crítica. Por parte de quienes han forjado el legado, supone la transmisión de un relato y la asunción del riesgo de que sea reinterpretado y resignificado por quienes lo reciben. Y, por parte de estos, supone la elaboración de las huellas trazadas y la creación un relato otro, discontinuo y productivo. Sin embargo, la producción de relatos misma se define en los lábiles intersticios entre la posibilidad/fragilidad/voluntad de memoria, las modalidades de enunciación y los imaginarios que determinan los espacios de interpretación. En este sentido, la asignación de nuevas significaciones a un relato ya transitado complejiza y posterga la constitución identitaria de los jóvenes argentinos que en la década del 2000 rondan la treintena, puesto que la elaboración de sentidos para el pasado inmediato, legado por sus padres, implica una toma de distancia tanto del silencio social largamente practicado como de las repeticiones y de la duplicación especular y acrítica de los discursos reiterados, provenientes de la derecha y también desde sectores de izquierda.

En este marco, nuestras reflexiones se centrarán en el tratamiento de la documentación de archivo en el cine documental realizado desde 1995 que tematiza la historia reciente, esto es, las realizaciones cinematográficas que recuperan la experiencia social y política de los años inmediatamente anteriores a la última dictadura militar en Argentina (que se extendió entre 1976 y 1983), cuando la utopía del cambio social aparecía como una posibilidad material. La funcionalidad de las figuras de la memoria en la elaboración del trauma depende en gran medida del tratamiento del que sean objeto los materiales de archivo y los testimonios de los sobrevivientes a la dictadura, que nos proponemos analizar.

Paolo Montesperelli (2004: 15) afirma que: “La sociedad crea ‘prótesis’ externas que solicitan o potencian las capacidades mnemónicas de los individuos: textos, imágenes,

testimonios, archivos, técnicas de memorización, etc.” Estas películas –e, incluso, nuestras propias reflexiones– forman parte de una sobreabundancia de prótesis producida en los últimos años. De ahí que la tarea de construcción de memorias deba ser objeto de una doble reflexión: por un lado, el acto consciente de rescatar del olvido los acontecimientos pasados y, por otro, la reflexión sobre dichos actos, porque en el “exceso de pasado”, en los “abusos de la memoria” –como los denomina Tzvetan Todorov, 2000–, se corre el riesgo de caer en la repetición ritualizada que impide la elaboración de lo acontecido, el cumplimiento del trabajo de duelo. Todorov (2000) encuentra una salida desplazando el acento del pasado y proyectándolo en el futuro. Veremos en qué medida este desplazamiento se ejerce en los *films* y con qué grado de conciencia crítica.

Por otro lado, si seguimos la idea de Michelet tantas veces citada por Walter Benjamin (2005: 38) de que “cada época sueña la siguiente”, podemos pensar que ese pasado está buscando desesperadamente un lugar para cerrarse para siempre. Con la realización de esos sueños cada época anterior queda clausurada. En sus famosas *Tesis de filosofía de la historia* (1971), Benjamin opone el historicismo tradicional a la tarea emprendida por el historiador materialista: mientras el historicismo pretende conocer “la verdad” de lo sido, una verdad que espera pasivamente ser descubierta; el historiador materialista busca imágenes fugaces entre los desechos, entre aquello que ha pasado inadvertido a los ojos de la historia oficial; imágenes dialécticas en las que quedó inscrito el origen de su presente y que sólo se abren a la mirada convertida en acción dadora de sentidos. “Para el materialismo histórico –dirá Benjamin en su *Tesis VI*, 1971: 80– se trata de fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro”. Ese tan citado “instante de peligro” al que alude Benjamin refiere al acecho de la visión hegemónica que se ciñe sobre el historiador. En términos de Reyes Mate (2006: 115), ese peligro consiste “en ser reducido a instrumento de la clase dominante”. En lo que respecta a nuestro objeto de estudio, cada realizador cinematográfico, al adoptar un lugar en la escala de gradaciones entre las miradas que Benjamin describe como características del historiador materialista y del historicista, asume un posicionamiento político.

Por otro lado, la multiplicación de las “prótesis de memoria” a la que nos referíamos anteriormente, se ha acelerado sobre todo en el marco socio-político iniciado por el gobierno de Néstor Kirchner (quien ha sido presidente de Argentina entre 2003 y 2007, y cuyas líneas políticas se continuarían en el gobierno de su esposa y sucesora en el cargo presidencial, Cristina Fernández). La rememoración de los pasados setenta se ha convertido en materia de Estado. La revisión histórica es parte del relato político dominante y esto, de alguna manera, opera legitimando y potenciando la proliferación de producciones al respecto. Sin embargo, en esta lucha por lograr cierta cohesión social, por fijar definiciones de las fronteras simbólicas, con frecuencia se otorgan a la época valores agregados que en ocasiones construyen un tiempo mítico, en otras, épico o trágico, pero que no siempre adoptan una mirada crítica. Cuando el relato oficial asume la reivindicación de las voces condenadas en su tiempo, el peligro de caer en la lógica de la estructura dominante es aún mucho más sutil. Es necesaria una mirada sesgada para descubrir el revés de acciones políticas que se formulan como trabajos de memoria consumados, pero se quedan en la reconstrucción, la evocación o la museificación.

Puesto que –como define John R. Gillis, en Elizabeth Jelin, 2002: 23– no pensamos *sobre* las memorias y las identidades sino *con* ellas, es decir, puesto que es *con* los temores y deseos –expuestos o elididos– que se construyen dialécticamente la memoria y la identidad, analizaremos los usos que se le dan al material de archivo (imágenes de

noticieros, fotografías, videos caseros, etc.) en el cine documental como modo de construcción de las identidades presentes y futuras. Nos proponemos revelar, entonces, las estrategias de (re)construcción de esa realidad histórica en el cine documental actual; estudiar la funcionalidad de la reconstrucción archivística como etapa de los trabajos de memoria, como paso en la elaboración de las huellas.

Sobre el pasado: Algunas notas preliminares

“¿Acaso no flota en el ambiente algo del aire que respiraron quienes nos precedieron?”

Walter Benjamin, *Tesis II*, 1971: 78

De acuerdo con la quinta *Tesis* de Benjamin, partimos de la idea de que el pasado es una imagen en perpetuo movimiento. Una historia invariable es imposible, tan imposible como un tiempo inmóvil. El pasado aparece ante nuestros ojos, ante los ojos de cada presente, como una imagen que rápidamente desaparecerá. Conocer ese pasado es fijar esa imagen en el instante en que se cruza con nuestra mirada, como historiador o como documentalista; es iluminar esa imagen desde el presente, fijándola como el pasado de ese *ahora*. Mate (2006: 108-109) explica la relación de cognoscibilidad que propone Benjamin de la siguiente manera:

Se trata de salvar ese pasado y para ello esa imagen fugaz tiene que quedar grabada en la placa del presente. La memoria es salvación del pasado y del presente. Salvación del pasado porque gracias a la nueva luz podemos traer al presente aspectos desconocidos del pasado; y del presente, porque gracias a esa presencia el presente puede saltar sobre su propia sombra, es decir, puede liberarse de la cadena causal que lo trajo al mundo.

La historia que los documentales se proponen salvar o, al menos, reconstruir consiste en un período de unos pocos años dentro del bloque histórico de los sesenta/setenta. Dicho bloque puede ser pensado –tal como propone Claudia Gilman, 2003: 31-39– como *época*, puesto que se caracterizó por la permanencia de un sistema de creencias compartido, la circulación y distribución específicas de discursos e intervenciones, y la constitución de parámetros de legitimación diferenciados. Pero, sobre todo, por la existencia de una misma problemática: “la valorización de la política y la experiencia revolucionaria” (38). Se trata del período al que en Europa y Estados Unidos habitualmente se hace referencia como “los sesenta”, que se extendería entre fines de los cincuenta y 1973/1976. Gilman (37), sin embargo, señala que el uso diferenciado en la nomenclatura es significativo, puesto que se debe a que “los años iniciales de la década del setenta fueron cruciales en el proceso de politización revolucionaria de América Latina y de repliegue de dicho proceso en el resto del mundo”.

Por otra parte, esta “larga década del sesenta” se comporta de acuerdo a ritmos que definen períodos muy marcados en su interior. El recorte temporal que abarcan las películas que proponemos analizar se extiende un poco más allá del período 1968-1974. Éste se define a partir de algunas características particulares, que Marina Pianca (1990) define como una etapa “transicional” en América Latina. Las reflexiones de esa transición reciben el aliento del Mayo Francés, pero sus manifestaciones en el continente americano se enlazan con una meditación sobre la Revolución Cubana, la reciente muerte de Ernesto “Che” Guevara y los nuevos posicionamientos de la

izquierda, y se enmarcan en una “latinoamericanización” de los países de América Latina en relación dialéctica con las especificidades nacionales. Entre luchas por las reivindicaciones del Tercer Mundo, a los acontecimientos latinoamericanos se suman la victoria vietnamita y los procesos de descolonización en África, que potencian las expectativas de materialización de un cambio radical en las estructuras socio-políticas.

En este marco, los primeros años de la década del setenta en Argentina ofrecen un controvertido panorama social donde la necesidad de resolución de la crisis política – que se había establecido como una constante desde el golpe de Estado de la Revolución Libertadora que derrocó a Juan Domingo Perón en septiembre de 1955– irrumpe como un punto crucial en el futuro de la nación. Esta etapa se revela sumamente conflictiva y determina la transición entre la modernización experimental y vanguardista, y la combatividad –tanto en el orden discursivo como físico–. Políticamente, dos acontecimientos proporcionan los límites del período: el Cordobazo (movilización popular en la que los acontecimientos de más crudos enfrentamientos entre los trabajadores y estudiantes, acompañados por dirigentes sindicales, y la policía, tuvieron lugar el 29 y 30 de mayo de 1969) y la muerte de Perón (el 1º de julio de 1974).

En 1969, con el Cordobazo y bajo un régimen militar, se gesta un proceso de movilización de la sociedad –especialmente de los sectores medios–, que iría incrementándose durante los años siguientes. Hacia ese momento, por otra parte, el empresariado demandaba una estabilidad económica tras las continuas crisis; y los sectores militares, a pesar de haber fracasado en sus propuestas, continuarían argumentado soluciones con el fin perpetuarse en el poder. La situación social en su conjunto instauraba la urgencia de una salida política. La violencia militar se reproducía y, como respuesta, encontraba la violencia proveniente de otros sectores de la sociedad. A partir de entonces, se sistematizó y se difundió el accionar de grupos guerrilleros, que rápidamente ganarían eficacia política y armada. Otro levantamiento popular en Córdoba, en 1971, el “Vivorazo”, impuso el relevo del presidente de facto. Agustín Lanusse reemplazó a Roberto Marcelo Levingston, que gobernaba desde 1970, y su mayor propuesta política se dio a conocer como el GAN (Gran Acuerdo Nacional), mediante el cual se intentaron establecer acuerdos inter-sectoriales y se regulaba el llamado a elecciones.

Tras una cantidad de negociaciones políticas, éste finalmente se concretaría el 11 de marzo de 1973, con la victoria del peronismo bajo el lema “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. Durante estos años, la influyente figura del líder del movimiento peronista organizaba el panorama político desde su exilio en España, concentrando poder y depositando su confianza en los jóvenes militantes de la izquierda peronista. El gobierno de Héctor J. Cámpora, delegado de Perón, se inició en un fervoroso clima de movilización, en el que el mismo día de su asunción (el 25 de mayo de 1973), a raíz de las presiones de los sectores de izquierda, concedió la liberación a todos los presos políticos. Durante su corto mandato, la izquierda peronista accedió a altos cargos de gobierno.

Sin embargo, menos de un mes después de la asunción de Cámpora, a la espera del arribo de Perón desde España, el 20 de junio, los sectores de la derecha peronista avanzaron ferozmente sobre la multitud congregada en Ezeiza, convirtiendo la zona en un tendal de muertos y heridos. Con la no condena de estos actos por parte de Perón –e, incluso, con su inculpación a Montoneros, la facción político-militar más sólida de la izquierda peronista– se iniciaba su famoso “viraje a la derecha”. El 13 de julio renunciarían el presidente y el vice-presidente y, tras una maniobra política, la conducción de la nación fue asumida por el yerno de José López Rega, hombre de

confianza de Perón y miembro de los grupos más reaccionarios del peronismo de derecha.

Se convocó a elecciones y ganó la fórmula Perón-Perón (Juan Domingo como presidente y su esposa, María Estela Martínez, alias Isabelita, como vice-presidente). Los grupos guerrilleros no peronistas (entre los cuales el ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia trotskista, era el más fuerte) se sumieron en una escalada de violencia, y al interior del peronismo de izquierda comenzaron a vislumbrarse fisuras entre la continuidad del apoyo incondicional al líder y diferentes grados de ruptura. En noviembre de 1973 comenzaron a operar grupos civiles paramilitares, conocidos como la “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina). El 1º de Mayo de 1974, en la movilización a Plaza de Mayo por el Día del Trabajador, se hizo explícito el quiebre de las relaciones entre Perón y la izquierda, inaugurándose un tiempo cada vez más crítico.

El 1º de julio, Perón muere. Su esposa asume la presidencia. El vaciamiento de poder, las disputas por la hegemonía al interior del movimiento peronista y la lucha corporativa tensaron aún más la ya tirante situación. Con la decisiva influencia López Rega, el gobierno de “Isabelita” se definió por la implantación de un enérgico programa de derecha, de línea férreamente autoritaria, que instauró un régimen del terror aún antes del golpe militar que la sucedió a partir del 24 de marzo de 1976. El vaciamiento generacional se materializó durante esa dictadura en la sistematización de la desaparición forzada de personas.

Es así como la ausencia del padre, tanto en sentido psicoanalítico (falta de una figura referente), como literal (ausencia física de los padres) aparece como una figura identitaria determinante para los *hijos* de esa generación. La reflexión sobre el ser “hijo” como única huella identitaria, casi como estigma, se manifiesta en el título de algunas de las películas que se proponen (re)construir esos años, como *H.I.J.O.S. El alma en dos*, de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini (2002), o *Nietos (identidad y memoria)*, de Benjamín Ávila (2004), y en documentales en primera persona como *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000); y es recurrente en los testimonios de los hijos de desaparecidos, quienes también manifiestan la necesidad de ser nombrados a partir de otros signos. En este sentido, hacia el final del *film* de Céspedes y Guarini, una *hija* declara:

Uno no puede estar solamente reconocido por lo que hizo su viejo. Eso no es posible. Cuando vos vas a dar una charla, la gente te mira como si tuvieras los treinta mil [desaparecidos] encima, como si fueras un pueblo entero. Pero la historia de cada uno, las sensaciones, las emociones, las cosas que uno vive interiormente, no solamente la historia heredada, que fue tu historia por tus padres, sino una historia que vos viviste como tuya, esa historia es como algo que necesitás recuperar. No tiene que agarrarte toda tu identidad H.I.J.O.S. [Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio] , porque si no, no existís tampoco.

También en *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) escuchamos en tono de reproche: “¿Por qué me miran siempre como hija?”. Conocer el pasado (tanto íntimo, familiar, como social) es para los documentalistas-*hijos* de los noventa/dos mil salvarlo y salvarse a sí mismos de ese vacío.

Nos interesa remarcar el carácter flexible de la idea de generación, no aplicable a un orden biologicista estricto –como ha apuntado la teoría literaria tradicional–. Jelin

(2002: 119-133) dedica varias páginas a este concepto, que “define un colectivo, que puede ser imaginario, de personas que comparten oportunidades y limitaciones históricas que les deparan un ‘destino común’” (119). Según la autora, la sucesión de generaciones está ligada a los procesos de memoria social, de acuerdo a “tres procesos de transformación que resultan de la multiplicidad de temporalidades”: el curso de la vida, el tiempo del devenir de la historia, y la sucesión y renovación generacional de los agentes históricos (120-121). Así, cuando hablamos de generación, nos referimos a colectivos que participan de la transmisión de legados y herencias. Hablamos de generación como “lugar de memoria” –término que Jelin (119) toma de Pierre Nora (1984-1992), *Les Lieux de Mémoire*, París: Gallimard–. También Montesperelli (2004: 41) se refiere a la idea de generación como receptáculo de una memoria en común.

En su segunda *Tesis*, Benjamin subraya la importancia del conocimiento del pasado por su trascendencia para la transformación del presente. El pasado que no fue y que podría haber sido, las utopías setentistas que fracasaron pero que podrían haberse materializado, “ese pasado posible –explica Mate, 2006: 69– sólo podría ser presente si fuera redimido de su fracaso. [...] La historia se realiza en tanto y en cuanto el presente actúa como redención del pasado”. Así, “la generación de los abuelos cuenta con la de los nietos para que sus derechos no queden en el olvido” (70). El poder de la generación siguiente no radica en llevar a cabo las causas de la generación anterior, sino en redimirlas con su construcción.

Arquitecturas de la memoria

“La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo repleto de *ahora*.”

Walter Benjamin, *Tesis XIV*, 1971: 86

Las dos propuestas iniciales de este “nuevo documental” político-testimonial, *Montoneros. Una historia*, de Andrés Di Tella, y *Cazadores de utopías*, de David Blaustein, estrenadas en 1995 y 1996, respectivamente¹, proponen dos enfoques que se abren como un sistema de opciones para las películas posteriores: mientras Blaustein ofrece un formato cercano al reportaje, con entrevistas y material de archivo, donde el hilo conductor es el avance cronológico en el cruce de voces que polifónicamente construyen un pasado común; en la película de Di Tella, la historia social se teje a partir de la construcción de una historia privada mediante un recorrido por los espacios del pasado, en el que este último aparece problematizado.

El título mismo del *film* de Blaustein retoma el tópico setentista de la utopía revolucionaria, anticipando una empatía en el tratamiento de los temas que se dará a lo largo de toda la película. Ésta se abre con un montaje de imágenes del primer peronismo (1945-1955), en el que en paralelo se ve al pueblo enardecido y a Eva Perón en diferentes situaciones, y como banda sonora, su voz pronunciando encendida fragmentos de discursos. Esta situación, que se propone recrear aquel “mundo feliz”, se interrumpe de golpe con un fundido a negro y estruendos de bombas. A partir de este momento, en un breve avance cronológico, la figura de Evita desaparece (sabemos que falleció en 1952) y, luego de unas imágenes transicionales, se llega a los bombardeos a la Plaza de Mayo en 1955, que significaron el derrocamiento de Perón. Segundos antes, la famosa frase del líder: “A la violencia le hemos de contestar con una violencia

¹ *Montoneros. Una historia* se realizó en 1994 y desde agosto de 1995 permaneció un año y medio en cartel en el Centro Cultural Ricardo Rojas, siendo su estreno comercial en 1998. *Cazadores de utopías*, por su parte, fue realizada en 1995 y estrenada comercialmente al año siguiente.

mayor”. El *film* necesita justificar la lucha armada y lo hace a través de la conocida figura narrativa de la violencia como respuesta a la violencia de Estado e, incluso, se apela al mandato de Perón como cita de autoridad al respecto. El prólogo, entonces, funciona como marco temporal, situando el origen de esta historia en 1955.

En este gesto, *Cazadores de utopías* define su posicionamiento político desde el comienzo. La coyuntura histórica citada a través de imágenes documentales corresponde al inicio de la “resistencia peronista”, la cual se extendería hasta el retorno del peronismo al poder, en 1973. Entre las imágenes de archivo a las que se apela en este prólogo, se intercalan algunas tomas de la película *Operación masacre*, de Jorge Cedrón (1972), versión cinematográfica de la novela homónima de Rodolfo Walsh (1957) en la que se denuncian los fusilamientos de militantes peronistas que tuvieron lugar en la localidad de José León Suárez en junio de 1956. Así, la historia de la resistencia peronista ha sido construida desde diversas expresiones, que refuerzan el mito de origen y colaboran en la transferencia de un legado a través de ese relato, al que *Cazadores de utopías* vuelve a adherir. Este espacio político también es manifestado por parte de militantes peronistas, no sólo en este *film*, sino allí donde brinden testimonio. Esto pone de manifiesto que este origen fundante sigue funcionando en la actualidad como elemento condensador de memorias con una fuerte carga en la construcción de identidades de acuerdo a un reconocimiento mutuo en un sistema de pertenencia. En la transmisión del legado político, la relación entre el excedente de valor semántico asociado a los acontecimientos iniciados en 1955 y su construcción como mito de origen es directamente proporcional. Es decir, el tratamiento de la resistencia peronista que se deja traslucir desde el cine militante de los setenta, con una óptica afín al revisionismo histórico, equivale a aquel que los protagonistas de aquellos años (como testigos o cineastas) le otorgan hoy en día, pero veremos que difiere de la mirada que proyectan los jóvenes realizadores.

En términos generales, las imágenes documentales a lo largo la película tienen por objeto probar los testimonios de los entrevistados o esclarecer el avance cronológico, salvo algunas oportunidades en que cumplen una función de homenaje o conmemoración –tal es el caso de la secuencia en la que Fidel Castro lee la carta que el “Che” Guevara le enviara explicándole su alejamiento de Cuba y se montan imágenes del “Che”; la secuencia opera, entonces, como homenaje a ambas figuras–.

En *Montoneros. Una historia*, por su parte, las imágenes de archivo cumplen funciones diegéticas, como suplantarse fragmentos de la narración de los testigos haciendo avanzar el curso de la historia, dar información *ad hoc* o situar en el espacio y en el tiempo; y en ocasiones, funcionan como contrapunto del relato. Esto ocurre, por ejemplo, con el *insert* de la propaganda televisiva del gobierno militar en la que se exhorta a la unidad nacional a través de la representación mediante dibujos animados de los tópicos nacionales de la vaca y el gaucho, montada entre testimonios de sobrevivientes que describen las torturas que en ese mismo momento sufrían en los campos de concentración. Si bien la película narra la historia íntima de una ex-militante montonera y, a través de ella, el pasado como historia social en una dialéctica entre lo público y lo privado, el punto de vista del *film* no expresa un posicionamiento de pertenencia al relato peronista como ocurre con *Cazadores de utopías*.

Así como en la película de Blaustein se reponen fragmentos de *Operación masacre*, aquí, en diversos momentos, se citan breves secuencias del *film Informes y testimonios. La tortura en Argentina* (1972), de D. Eijo, E. Giorello, R. Moretti, A. Oroz, C. Vallina, S. Verga, egresados de la Escuela de Cine de La Plata. En el mismo año, mientras Cedrón, afín a Cine Liberación –brazo cinematográfico de Montoneros–, filmaba los abusos del poder militar de los años cincuenta, esta película se proponía denunciar los

cometidos por parte del gobierno militar de la auto-denominada Revolución Argentina (1966-1973). Para ello se apela a la recreación ficcional de situaciones de tortura y vejaciones visualmente fuertes, entre testimonios directos que funcionan como pruebas de verdad que legitiman la puesta en escena, y voces en *off* de un abogado y una psicóloga como citas de autoridad. En la película de Di Tella, las secuencias que se reproducen son las ficcionalizadas y, como en su contexto fílmico original, producen un efecto de autenticidad probatorio de los relatos.

La inclusión de fragmentos del cine militante setentista es recurrente en muchos documentales de los noventa/dos mil, y su funcionalidad varía entre la cita de autoridad, un uso documental a modo de “noticiero” y el homenaje a los realizadores como militantes; además de operar como un guiño para los espectadores capaces de reconocer las citas.

En la visita de Ana, la protagonista de *Montoneros. Una historia*, a un archivo junto al historiador Roberto Baschietti, compilador documentos de las agrupaciones peronistas de izquierda, se fusionan dos dimensiones de la noción de “archivo”. Por un lado, aquélla que remite a la realidad material del patrimonio del pasado, el lugar físico que le es dado, y el agenciamiento para su organización y accesibilidad. Ludmila da Silva Catela –en da Silva Catela-Elizabeth Jelin, comps., 2002: 198– resume esta dimensión de la noción de archivo de la siguiente manera:

En síntesis, se puede decir que el archivo es el espacio que resguarda la producción, organización y conservación de objetos (en la mayoría de los casos papeles manuscritos o impresos) que dejan constancias, documentan, ilustran las acciones de individuos, familias, organizaciones y dependencias del Estado. Un archivo implica un conjunto de acervos o fondos documentales, sonoros o visuales, localizados en un local o edificio, con agentes que los producen, los clasifican y velan por su existencia y consulta. La triple relación acervos–espacio físico–agentes estará siempre presente y caracterizará el tipo de archivo, sus usos y finalidades.

Sin embargo, tal como da Silva Catela agrega, los archivos “ocupan un espacio preeminente entre los *lugares de memoria*” (205). En la secuencia mencionada, esto se expresa en la conmoción de Ana al finalizar la lectura del documento y, sobre todo, en el primer plano final. Como afirma Giorgio Agamben, (2005: 151), el archivo “designa el sistema de las relaciones entre lo dicho y lo no dicho”.

El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significativo como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir *yo* (Agamben, 2005: 150-151).

A diferencia del *testimonio*, la constitución misma del archivo deja al sujeto al margen, lo reduce a una función (152). El testimonio se define por su *contingencia*, por su posibilidad de no existir, en tanto que depende de la capacidad del sujeto de proferir su discurso e, incluso, de la contingencia de haber sobrevivido. El archivo, por el contrario, vacía el lugar de la enunciación de la facultad y factualidad del individuo, el sujeto se

desvanece “en el rumor anónimo de los enunciados” (152). En la lectura del documento, Ana desaparece, como presumimos desapareció quien lo ha escrito. Esa carta es el pasado y su inclusión en el *film* es redentora, en tanto la rescata de entre los desechos, de entre los muertos. Así, esta dimensión del archivo subraya la capacidad de presente que tiene el pasado. Representa el *ahora* benjamineano. “El salto productivo, revolucionario, al pasado –explica Mate, 2006: 225– es el que se apropia de lo que el pasado tiene de *ahora*, esto es, de actualidad pendiente. La meta del presente es rescatar ese *ahora* del pasado, por eso se puede decir que la meta es origen, es decir, consiste en cargarse de origen y traerlo al presente”. En la emoción al finalizar la lectura, en el escalofrío de Ana, se produce la vuelta al presente, la recuperación de sí misma como sujeto.

En este sentido, la escena desempeña el trabajo de *construcción* del pasado –y no de *reconstrucción*. A diferencia de la reconstrucción, que Benjamin define en sus *Tesis* como la restauración de lo sido, la construcción es una creación nueva a partir de las ruinas. Mientras la reconstrucción es una acción reparadora, la construcción es la “creación del presente con materiales del pasado” (Mate, 2006: 121). La carta, como desecho del pasado, es alegoría de las utopías fracasadas y, en su expresión de dolor, aletea la creación de un presente y un futuro nuevos. En términos de Mate (230): “Están las ruinas de todo ese pasado paradisíaco, es decir, el sudor, las injusticias y la muerte. Allí late, para quien quiera escucharlo, un *ahora*”.

En el epílogo de *Cazadores de utopías*, imágenes de los años setenta en blanco y negro son el fondo para la presentación de los testigos, que se dan a conocer uno a uno a través de una imagen en color que los muestra activos en su presente y, a la derecha de la pantalla, una frase que resume su historia de vida, con la canción “La Montonera”, de Joan Manuel Serrat como banda de sonido. Presente y pasado intentan fusionarse en este epílogo, como no ha ocurrido antes en la película.

La apertura hacia el presente se da muy especialmente en *Los rubios*. Ya en el prólogo, las imágenes de archivo son reemplazadas por muñecos (Play Mobil) que recomponen las figuras de la memoria desde una percepción infantil. De acuerdo con Gonzalo Aguilar (2006: 175-191), este *film* logra la elaboración del duelo al traspasar de una fijación en el pasado a una en el presente como centro de su búsqueda (179), al concretar el pasaje “de la filiación a la afiliación, de ser hija de desaparecidos a ser directora de cine” (180). Carri concreta la apertura hacia el presente a través de la ruptura de la cronología de los hechos pasados en una reconstrucción que opera, como la memoria, desordenada y fragmentariamente. Podríamos inferir de la lectura de Aguilar que otros elementos mediante los cuales *Los rubios* consigue focalizar la mirada en el presente son la frivolidad, la pose (184), y el sostener la mencionada percepción infantil (188). Además, la puesta en escena de la construcción de la historia personal de Carri, siendo su papel representado por una actriz (Analía Couceyro), con la actuación de Carri como directora y de los técnicos como técnicos, establece un claro juego de identidades oblicuas que, en definitiva, opera objetivando la situación de búsqueda. Está claro que no sólo Analía Couceyro está actuando. Así como se expone el artificio de la actuación, se acentúan otros efectos de creación de realidad: pelucas para los actores-personajes; la recurrente mostración de cámaras y equipos de filmación; de situaciones privadas en las que se definen tomas, planos, que luego se ven en la película o no; ensayos de secuencias; comentarios previos y posteriores a las entrevistas; e incluso, una discusión del grupo en la que se lee la resolución por la que no se les ha concedido un subsidio para la película y se cuestionan las políticas culturales. El entorno de *Los rubios* está en su contexto socio-político, no el pasado, aunque la

búsqueda de información sobre qué fue lo que le pasó a los padres de la directora se enuncia como el motor del *film*. En todo esto ello, el empleo de materiales archivísticos es secundario. El informe de denegación del subsidio a la película es un documento más valioso que una fotografía de la infancia. Carri no busca “la verdad” de lo sido, como se espera de un documental de testimonio histórico, y como intentan hacer la mayoría de los *films* que tematizan la militancia o la dictadura argentinas. Carri se busca a sí misma. Y en esa búsqueda se producen desvíos de las convenciones del género documental y de los códigos del documental político-testimonial sobre la militancia setentista, entre los que se encuentra un uso diferenciado del archivo. La actuación no lleva a la ficcionalización o a la falsificación, sino que, por el contrario, revela un alto grado de autenticidad. La película podría definirse como estetización del fracaso y, es en esa imposibilidad de representarse donde radica su verdad, en la mostración de las negociaciones con la realidad, con el *ahora* cargado de pasado.

Por su parte, en las películas producidas en los marcos institucionales de Madres de Plaza de Mayo (*H.I.J.O.S. El alma en dos*) o Abuelas de Plaza de Mayo (*Nietos (identidad y memoria)*), así como (*h*) *Historias cotidianas*, Andrés Habegger (2001), que cuenta con la colaboración de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), el material de archivo sirve para la difusión de las actividades institucionales. El epílogo de esta última película, organizado de acuerdo a una gramática similar al de *Cazadores de utopías*, reúne en el salón de una casa a los seis hijos de desaparecidos que han contado sus historias y, mientras comen empanadas, comparten fotos de su infancia. Este gesto puede representar la voluntad explícita en el *film* de focalizar su mirada en el presente. Sin embargo, cierta carga emotiva recubre la escena, un sabor a foto antigua, una nostalgia inevitable remite a la herida no curada.² Los documentales *Gaviotas blindadas: Historias del PRT-ERP I y II* (Mascaró Cine Americano, 2006 y 2007), y *errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2006), que reflejan las experiencias del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y su brazo armado, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), presentan una gramática de entrevistas, que sigue la estructura iniciada por *Cazadores de utopías*, y es continuada por (*h*) *Historias cotidianas*, *H.I.J.O.S. El alma en dos* y *Nietos (identidad y memoria)*. En los casos de las películas de Mascaró y Corvi-de Jesús, se montan entrevistas a militantes reconstruyendo el pasado común del partido, y el material de archivo goza de un tratamiento similar al que se le da en las películas biográficas (*Raymundo*, Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002; *Paco Urondo, la palabra justa*, Daniel Desaloms, 2006) y

² Se atribuye a Sigmund Freud (*Duelo y melancolía*, 1917) el haber delineado las etapas del duelo y la necesidad de una dimensión activa por parte del sujeto doliente, y han sido numerosas las aportaciones posteriores del psicoanálisis al respecto. En términos generales, se puede considerar que los trabajos de duelo describen una primera fase de confusión en la que no es posible asimilar la pérdida, posiblemente acompañada por la negación ante el reconocimiento inicial de lo acontecido; le siguen la rabia o el enojo, que se manifiestan como expresión del deseo por recuperar al objeto perdido, definiendo el inicio de una fase de confrontación con la realidad, el momento de crisis más profunda del proceso. También la culpa puede surgir como emoción en este momento del duelo, la depresión, la apatía o la imposibilidad de acción. Esta etapa en la que predominan las emociones, es superada en un momento posterior, de resolución, en el que la pérdida es aceptada y la energía emocional, depositada en el presente y proyectada hacia el futuro. Los procesos sociales, por su parte, cuentan con un umbral entre los espacios de lo privado y lo público, que define a los agentes en términos de posicionamiento político. Es decir, las decisiones de dirección mediante las cuales se opta por mostrar o no ciertas secuencias, no tienen tanto que ver con movimientos compulsivos o imposibilidades subjetivas, como con un modo de ver el mundo en una coyuntura determinada que, por supuesto, es una definición política.

en aquellas que mencionamos como ligadas a instituciones, oscilando entre el homenaje y la prueba.

En los casos de estos *films* “partidarios”, se persigue crear efectos de realidad a través de cantidad de citas de archivos de noticieros televisivos de la época, testimonios descargados de emotividad, imágenes limpias y encuadres clásicos. En la inserción de imágenes fílmicas, documentos fotográficos y sonoros de archivo sobre el que se construye este tipo de películas, propio del documental tradicional, se reconoce una intencionalidad didáctica, una reconstrucción del pasado con el fin de dar a conocer las experiencias pasadas. Se persigue el fin de recrear el clima de época; no hay una instancia analítica crítica. Así lo confirma Aldo Getino, integrante de Mascaró Cine Americano (2006)³: “Queríamos retratar el espíritu de la época, la militancia, volver a llamar a las cosas por su nombre. Hablar de revolución, de socialismo, de comunismo. Partimos de la base de que durante treinta años fue soterrada esta historia y que ERP era sinónimo de mala palabra”. Esto mismo ocurría con *Cazadores de utopías*, tal como definen Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006: 121): “el *film* no es, ni pretende ser, una indagación crítica del pasado. No tiene como objetivo proponerse como esa instancia reflexiva, analítica, y por ello como un trabajo de memoria [...]”.

Cazadores de utopías y *Montoneros. Una historia* poseen el valor de haber rescatado del olvido materiales de la memoria colectiva. Una década después, las películas de Mascaró y Corvi-de Jesús han recuperado otras experiencias, que aún permanecían en el olvido, desde una estética continuadora de los códigos establecidos.

Viaje a los lugares de memoria

“En nuestro jardín había un pabellón abandonado amenazando ruina. Le tenía cariño por sus ventanas de cristales coloreados. Si pasaba la mano en su interior me iba transformando de cristal a cristal, tomando los colores del paisaje que se veía en las ventanas, ahora llameante, ahora polvoriento, ya ardiente, ya exuberante.”

Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, 1982: 69.

En la primera escena de *Montoneros. Una historia*, se anticipa un itinerario espacial de la memoria que se actualizaría en el camino de Ana. Este itinerario vuelve a darse en la película *Después de los días* (Fernando Rubio, 2006) en la “vuelta al barrio” de Carlos Aznárez (militante peronista y periodista) junto al director, y toma una dimensión especial en las búsquedas de los hijos de desaparecidos. Tanto Carri como Marí Inés Roqué y Nicolás Prividera (*M*, 2007) emprenden materialmente un viaje en busca de la historia de sus padres, para la construcción de su identidad. Los *hijos* no cineastas también concretan un itinerario memorialístico, como Martín Mórtole Oesterheld (nieto del desaparecido Germán H. Oesterheld, creador de *El Eternauta*), en (*h*) *historias cotidianas*.

La figura del testigo que (re)construye los espacios al recorrerlos es recurrente, pero no es la persona la que habla, sino que son los lugares de memoria los que se dejan hablar por la voz de los testigos.

En los recorridos de los *hijos*, estas resignificaciones cuentan con un nivel más de distancia: no se trata ya del testimonio directo de quien ha vivido, sino que los

³ “*Gaviotas blindadas*: El espíritu de la época”, entrevista de Mariano Minasso y Mariana Collante a Aldo Getino, Omar Neri y Mónica Simoncini, integrantes de Mascaró Cine Americano y realizadores de las dos partes de la película, junto con Laura Lagar y Susana Vázquez, en *AnRed (Agencia de Noticias Red Acción)*, 20-11-06:

http://209.85.135.104/search?q=cache:R01AsgKKbV0J:www.anred.org/article.php3%3Fid_article%3D1830+gaviotas+blindadas&hl=es&ct=clnk&cd=4. Fecha de consulta: 12-1-08.

testimonios son fuente para crear la memoria de un ausente, de Iván Roqué, de Ana y Roberto Carri, de Marta Sierra de Prividera... Estos testimonios de “mediadores” (amigos que narran historias compartidas, que describen las personalidades, pero también el aspecto físico de los testigos ausentes; abuelas que cuentan a sus nietos cómo se reencontraron con ellos luego del cautiverio o que describen fotos; tías que guardaron cartas; delatores que narran o esbozan la traición; compañeros en los centros clandestinos de detención) se repiten una y otra vez en todas estas películas. La figura del “testigo integral”, del “musulmán”, definido por Agamben (2005) aparece con fuerza: “El que no puede testimoniar es el verdadero testigo, el testigo absoluto” (158). Los testimonios de los sobrevivientes cuentan con una responsabilidad incalculable: la de narrar su propia historia y la de los que no pueden dar testimonio. La culpa por haber sobrevivido, por poder hablar, emerge una y otra vez: “Durante años me pregunté porqué a ella sí y a mí no. Y me lo sigo preguntando”, es la frase pronunciada por una voz en *off* con que se abre *M*. “Precisamente porque el testimonio es la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; sólo, pues, como *contingencia*, como un poder no ser” –define Agamben, 2005: 152. La posibilidad de no existir, que se ubica en lo más profundo de la intimidad, que es el dolor más agudo e intransferible, cobra dimensión pública en el momento en que pasa a formar parte de estas prótesis de la memoria, y pertenece al orden de lo político desde que los “testigos integrales” lo son. En la voz quebrada de la madre de Roqué el dolor privado toma una dimensión pública, que es política en tanto el origen del daño fue de índole política y en tanto la posibilidad de elaboración del duelo posee un aspecto social.

El viaje de Nicolás Prividera se inicia con las peripecias del realizador-protagonista a través de diversas instituciones de Derechos Humanos en busca de documentación sobre su madre desaparecida, que tienen por clara finalidad operar como denuncia de la opacidad del funcionamiento de los organismos oficiales. La película subraya la utilidad de la primera de las dos dimensiones del concepto de archivo mencionadas. En una entrevista telefónica con una famosa periodista (Magdalena Ruíz Guiñazú), Prividera define su búsqueda como “un derecho a la información, un derecho a la verdad”. Y continúa: “Lamentablemente hay que activarlo a nivel personal, cada uno tiene que ir con su caso particular, cuando la represión fue generalizada, fue sobre el cuerpo social. Pero, bueno, lo que nos queda es, cada uno, desde su lugar, intentar saber algo más”. En esta secuencia, casi al inicio de la película, se explicita la compleja dialéctica entre lo privado y lo público, y la decisión de Prividera como hijo de desaparecidos de buscar respuestas individualmente para un problema que es, a la vez, íntimo y colectivo. Ahora bien, la secuencia muestra al protagonista al teléfono, en la biblioteca presumiblemente de su casa, dando una entrevista. Sin embargo, la voz que emerge del otro lado es perfectamente reconocible para el espectador argentino medio, y funciona en el imaginario prestigiando al entrevistado. Hay en la escena una doble búsqueda de reconocimiento: una dada por la voz de Ruíz Guiñazú y, otra, por la biblioteca que cubre la pared de fondo. Es decir, en este juego se pone de manifiesto, por un lado, la conciencia política del *film*, que lleva adelante una búsqueda individual en el terreno del espacio público. Es decir, en el hecho mismo de filmar la película, Prividera enuncia que su convicción de “hay que activarlo a nivel personal” no es más que un juego retórico; el hecho de hacer pública su búsqueda la instala en un nivel colectivo, donde funcionará como metonimia de muchas otras búsquedas, como alegoría del *ahora* del pasado, o que, al menos, podrá generar debates, y esto ya es productivo en sí mismo para los trabajos de memoria. Sin embargo, por otro lado, la acentuada necesidad de

mostración del reconocimiento social le resta verosimilitud a la búsqueda, la inserta en un nivel de espectacularización que, tal vez, no sea necesario, puesto que la coyuntura político-social –como hemos dicho–, no sólo acompaña, sino que promueve este tipo de prótesis de memoria.

Más adelante, Prividera coloca una placa en nombre de su madre en el lugar donde ella –y otros desaparecidos, cuyos nombres no comparten la placa de Marta Sierra– trabajaban. Este gesto, además de ser paradigmático de una mirada conmemorativa, vuelve a proyectar una necesidad de mostración individual, en la que no se aclara cómo estas experiencias privadas transitadas pueden revertir sobre lo colectivo.

De la placa a la huella

"El materialismo histórico tiene que abandonar el componente épico de la historia.

Arranca violentamente la época de la sólida *continuidad de la historia*". Pero también hace estallar la homogeneidad de la época. La carga con ecrasita, esto es, con presente."

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, 2005: N 9 a, 6.

Desplazar "al héroe vivo por el padre muerto" –como enuncia María Inés Roqué– constituye la meta de los trabajos de memoria. Representa alegóricamente el duelo elaborado. Sin embargo, la construcción del militante como héroe es una figura difícil de evitar. El costado nostálgico del tiempo en que vivimos, de esta "modernidad líquida" –al decir de Zygmunt Bauman, 2002–, se evidencia en una mirada que despliega cierta añoranza sobre algunos aspectos de los pasados setenta. Resalta entre ellos el modo de organización comunitaria en torno al cual emergen líderes carismáticos, los modos de ser-en-común gestados en la segunda posguerra, y afianzados durante los sesenta y setenta. La mitificación de la figura del militante como héroe es, a partir de entonces, recurrente en el imaginario social. Durante más de dos décadas persistió la imagen de la víctima, mediante la cual se defendía a los militantes setentistas a través de proposiciones que remitían a que "no hizo nada", que escamoteaban su participación tanto en política como en la lucha armada (en contraste con la famosa frase de los opositores a la militancia que señalaban que "algo habrán hecho" para ser perseguidos, torturados o desaparecidos). Dicha imagen de la víctima ha sido reemplazada en el imaginario social de los últimos años por otra mediante la cual se asume la intervención política y armada como un valor, pero que rodea al militante –sobre todo si está desaparecido– de un aura de estoicismo que lo construye como héroe. Esto ocurre muy especialmente en los *films* biográficos. Así, por ejemplo, *Raymundo*, compone un Raymundo Gleyzer (quien fue líder de Cine de la Base, el brazo cinematográfico del PRT) no sólo comprometido con la causa popular, valiente y luchador, sino también buen mozo, buen padre y buen hombre, cargado de pasión y amor al cine, a su familia, a sus amigos y a su pueblo. Y, el empleo de materiales de archivo (fotografías, videos caseros, voz en *off* del propio Raymundo o de su hijo, citas de *films* dirigidos por Gleyzer, etc.) se orienta en esa dirección. Esto mismo ocurre en *Paco Urondo, la palabra justa*, donde se recupera una figura del escritor y militante más cercana al mito que al hombre.

A lo largo de los años, los *films* continuadores de esta visión de conmemoración (sobre todo aquellos realizados en o con la colaboración de marcos institucionales y los documentales biográficos, pero también secuencias de documentales "partidarios" y documentales en primera persona), en ocasiones se han despojado de los matices emocionales que tiñen a *Cazadores de utopías* (tal es el caso de *errepé* o *M*); en otros, la carga emocional es parte constitutiva del relato (como *Papá Iván* o *Raymundo*), o los

matices de emotividad dependen del espacio de recepción (como ocurre con *Gaviotas blindadas*).

La carga emotiva liberada en actos colectivos (como el momento en que Privera coloca la mencionada placa), a pesar de que remite a una etapa media en la elaboración del duelo, puede resultar productiva para los trabajos de memoria en tanto la acción de recordar sea transformada en *evocación*. Ésta –como aclara Jelin, 2002: 23– es algo más que la rememoración, “implica la evaluación de lo reconocido y en consecuencia requiere de un esfuerzo más activo por parte del sujeto”. La rememoración actualiza lo sido; en ella, el pasado sigue ocurriendo. Mientras que la evocación implica un cierto trabajo crítico que permite avanzar en los trabajos de memoria hacia la elaboración del trauma o la resolución del duelo.

Si bien la materialización de la conmemoración en placas o museos puede operar como parte fundamental de los trabajos de memoria, la superación del homenaje es necesaria para la focalización de la mirada en el presente –etapa conclusiva en la elaboración del duelo. Si estas historias han partido de la huella, del pasado machacado, y lo han levantado en monumento, es necesario destruir esos monumentos para que su marca quede sellada y sea fecunda.

A modo de conclusión

Asistimos a una época en la que los intentos de definición del yo social son plurales, en la que verborrágica –casi obsesivamente– se construyen relatos para el pasado reciente, tanteos que se insertan en un marco político de “reivindicación de la memoria” y que responden a diferentes etapas del trabajo de duelo. Si bien todos los intentos de actualización de esa historia que se presenta como una herida abierta para la sociedad son válidos, tal vez sea prudente explorar este exceso de producción de memorias con el fin de evitar caminos infructuosos. Una acción tendiente a la cura, pero que no sana, no pasa inadvertida, sino que ahonda en la herida.

En este sentido, las prácticas documentales –ya sea aquellas más ligadas al modelo tradicional o más cercanas al documental subjetivo, más íntimas o más públicas– proponen un uso de los materiales de la época cuya primera y más simple función de ilustrar o describir acontecimientos se ha demostrado muy productiva (el espectador argentino medio ya no desconoce en absoluto esta versión hasta ahora no-oficial de la historia de los pasados setenta). Los archivos también funcionan como elemento probatorio o cita de autoridad de lo narrado, y como conmemoración u homenaje (tanto a sujetos individuales como colectivos). En muchos casos, sin embargo, su significación colabora en la (re)construcción de un pasado maniqueo. En otros, como *Los rubios o Montoneros. Una historia* y, en cierta medida, *Papá Iván*, el pasado se muestra en sus contradicciones, en sus incongruencias (por ejemplo, en la construcción de figuras como el delator, el torturador o el “leproso”⁴, a partir de una complejidad analítica). Rara vez, sin embargo, la organización de los materiales de archivo está dispuesta en una apertura hacia el presente. Consideramos que, una vez que la historia ha sido (re)construida, es éste el tipo de mirada más productiva para los trabajos de memoria.

Por otro lado, en la relación de lo íntimo con lo público, es necesaria la reflexión en torno a la relación con los discursos y las acciones oficiales. Actualmente, las políticas

⁴ En la jerga militante, “leproso” era el modo en que se llamaba a quienes habían sido liberados de los Centros Clandestinos de Detención, puesto que eran sospechosos de haber colaborado con el régimen o de haberse convertido en servicios secretos. Como “leproso”, quien salía vivo del encierro padecería una feroz marginación por parte de su grupo político de pertenencia.

gubernamentales apoyan un cambio de signo en la construcción de los pasados setenta, tanto desde lo simbólico como desde la implementación de los mecanismos judiciales. En este sentido, Agamben (2005) señala la confusión existente entre las categorías jurídicas y las éticas para el caso alemán: “[...] es posible que sean precisamente los procesos [...] los responsables de la confusión intelectual que ha impedido pensar Auschwitz durante decenios. Por necesarios que fueran esos procesos y a pesar de su manifiesta insuficiencia [...] contribuyeron a difundir la idea de que el problema había quedado superado” (18). La política judicial que se está llevando a cabo en Argentina en estos momentos tiende a condenar los abusos de poder ocurridos durante los setenta. Sin embargo, no debemos perder de vista que “la verdad tiene una consistencia no jurídica, en virtud de la cual la *questio facti* no puede ser confundida con la *questio iuris*. Esto es, precisamente, lo que concierne al sobreviviente: todo aquello que lleva a una acción humana más allá del derecho” (16). Así, los auxiliares de la memoria, las prótesis, cumplen un papel no delegable en el Estado y cuyo fin último, la construcción de una identidad social libre de traumas provenientes de un pasado no resuelto, no se agota en la condena jurídica de los responsables.

En todos estos años la sociedad ha construido mitos y fantasmas que deberá cuestionar –que, en algunos casos, está cuestionando ya– para volver a pensarse a sí misma. Pensarse –con un signo de valor ético, independientemente de los derroteros del derecho–, para modificar las representaciones de sí que ha construido y esculpir unas nuevas –o no–. Es allí donde las imágenes pueden ayudar, haciendo visible lo invisible, revelando lo humano, otorgándole cuerpo y voz, tanto a las identidades que han sido desecho y son monumento, pero que aún no se han convertido en huella, como a las de sus *hijos*.

Filmografía

- Montoneros. Una historia*, Andrés Di Tella, 1995.
Cazadores de utopías, David Blaustein, 1996.
Papá Iván, María Inés Roqué, 2000.
(h) historias cotidianas, Andrés Habegger, 2001.
Raymundo, Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002.
H.I.J.O.S. El alma en dos, Carmen Guarini-Marcelo Céspedes, 2002.
Los rubios, Albertina Carri, 2003.
Nietos (identidad y memoria), Benjamín Ávila, 2004.
Después de los días, Fernando Rubio, 2006.
Errepé, Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2006.
Paco Urondo, la palabra justa. Daniel Desaloms, 2006.
Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP (1961-1973), Mascaró Cine Americano, 2006.
M, Nicolás Prividera, 2007.
Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP (1973-1980), Mascaró Cine Americano, 2007.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005 [1999] *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo saccor III*. Valencia: Pre-Textos.
Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
Bauman, Zygmunt. 2002 [2000] *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Benjamin, Walter. 1971 [1940]. *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa.
- . 1982. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- . 2005. [1927-1940; 1982] *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Calveiro, Pilar. 2005. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.
- da Silva Catela, Ludmila-Elizabeth Jelin (comps.) 2002. *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- James, Daniel (dir.). 2003. *Nueva Historia Argentina. Vol. IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jelin, Elizabeth. 2002. [2001] *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth-Diego Sempol (comps.). 2006. *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth-Susana G. Kaufman (comps.) 2006. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth-Ana Longoni (comps.). 2005 [2003]. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI.
- Mate, Reyes. 2006. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.
- Montesperelli, Paolo. 2004 [2003] *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Oberti, Alejandra-Pittaluga, Roberto. 2006. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Pianca, Marina. 1990. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental. 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Terán, Oscar. 2000. "Pensar la memoria", Ponencia leída en el I Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, Buenos Aires, 25 al 27 de octubre; versión digital disponible en <http://www.oei.org.ar/edumedia/>,
http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T09_Docu1_Pensarlamemoria_Teran.pdf
(Fecha de consulta: 25-1-08).
- Todorov, Tzvetan 2000. [1998]. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.