



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

EL CINE, ESE DISPOSITIVO TÁCITO DE DISPUTA

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN LOS DOCUMENTALES *LA REPÚBLICA PERDIDA II* (MIGUEL PÉREZ, 1986), *MONTONEROS, UNA HISTORIA* (ANDRÉS DI TELLA, 1995) Y *M* (NICOLÁS PRIVIDERA, 2007)

LEANDRO NICOLÁS ZERBATTO

Foz do Iguaçu
2019

EL CINE, ESE DISPOSITIVO TÁCITO DE DISPUTA

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN LOS DOCUMENTALES *LA REPÚBLICA PERDIDA II* (MIGUEL PÉREZ, 1986), *MONTONEROS, UNA HISTORIA* (ANDRÉS DI TELLA, 1995) Y *M* (NICOLÁS PRIVIDERA, 2007)

LEANDRO NICOLÁS ZERBATTO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Ignacio Del Valle Dávila

LEANDRO NICOLÁS ZERBATTO

EL CINE, ESE DISPOSITIVO TÁCITO DE DISPUTA

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA EN LOS DOCUMENTALES *LA REPÚBLICA PERDIDA II* (MIGUEL PÉREZ, 1986), *MONTONEROS, UNA HISTORIA* (ANDRÉS DI TELLA, 1995) Y *M* (NICOLÁS PRIVIDERA, 2007)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doutor Ignacio Del Valle Dávila
UNILA

Prof. Doutor Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Prof. Doutor Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

Tipo de Documento	
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____ / ____ / ____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

Dedicado a todos/as los/as luchadores/as de América Latina
A mis amigos, los que hoy viven en la risa
A Osvaldo Bayer, por hacerle la vida
imposible a los libros oficiales de historia

AGRADECIMENTOS

En primer lugar me gustaría agradecer a mi orientador Ignacio, a quien admiro profundamente como docente e investigador y me ofreció tiempo, paciencia y apoyo para lograr este trabajo.

A los profesores Eduardo y Dinaldo por ser parte de la banca, por sus orientaciones y por el hermoso aprendizaje que me dejan.

A todos y todas los/as profesores/as del curso de cine y audiovisual, con quienes compartí debates, filmes y crearon en mí un profundo sentimiento de amor y curiosidad hacia el audiovisual. Un apartado especial para Bernardo, quien me transmitió desde un primer momento su amor por el cine; para Pablo, quien desarrolló una profunda curiosidad por el cine documental; y para Virginia, quien me entendió y ayudó en un momento complicado de mi vida.

A mis compañeros/as de curso, y sobre todo al Nico, un curioso personaje con el que compartimos ideas, risas y una constante preocupación estética por el cine y las luchas en América Latina.

No quiero dejar de agradecer a quienes son la otra mitad en mi desarrollo académico, por tal me gustaría agradecer también a todos/as los/as profesores/as de la Universidad Nacional de Misiones, por los consejos, el apoyo y la voluntad de enseñar. Un apartado especial para Benjamín, en el cual encontré otro profesor para inspirarme a hacer cine.

A mis compañeros/as de la Universidad Nacional de Misiones, por hacer de los fines de semana de los últimos tres años momentos hermosos, divertidos y de un constante aprendizaje. Sobretudo agradecer a mi grupo de trabajos prácticos, quienes entendieron y apoyaron mi preocupación por una estética cinematográfica y se sumaron a cada idea de realización.

A los "Meteretes": Ale, Lucas, Matías, Penny, Inés, Fabri, Fran, Mariano y Maqui. Esa gran familia argentino-uruguaya con la cual compartimos asados, infinitas risas y un sinfín de luchas para hacer de este mundo un lugar un poquito más justo.

A mis amigos/as, los de acá y los de allá, los de ayer y los de hoy, los de Juárez, los de Formosa y los de Iguazú. Por ser un soporte enorme en cada momento de la vida, por acompañar a pesar de la distancia, por compartir tristezas y alegrías. Un apartado especial para Manu y Mati, mis hermanos por elección,

quienes tienen todo el potencial para ser grandes artistas, grandes pensadores y más que nada, grandes personas.

A mi familia, por el apoyo incondicional en cada momento de la vida y por estar siempre presentes y atentos. Una mención especial a mi abuela Elda, quien es la persona con más amor que ya conocí en mi vida, llena de bondad y sentimientos hermosos; y otra mención a mi tía Marcela, a quien extraño todos los días.

A mi hermano y mi hermana, Lautaro y Lucía, por la convivencia y la preocupación el uno por el otro, por abrazarse cuando es necesario y por alentarse para lograr los objetivos de cada uno. Sin duda, llegaron a lugares hermosos por su capacidad.

A mi viejo, Marcelo, por considerarlo durante toda mi vida un ávido intelectual del cuál aprendí el amor por la música y por los libros, y con el cual comparto uno de los sentimientos más hermosos: ser hinchas del club más grande de Argentina, el Club Atlético River Plate. Gracias por cada palabra, cada aliento, cada debate y cada abrazo en cada gol.

A mi mamá, Carolina, con la cuál básicamente no tengo palabras para describir su amor y su credibilidad en mí. Gracias, gracias y gracias por apoyarme en todo momento, por estar siempre presente, por esperarme siempre con un abrazo, por enseñarme a preocuparme por el prójimo y por llenarme de conciencia social a través de tus acciones para hacer de este un mundo mejor.

A todos, todas y a cada uno/a en especial: gracias.

*“La historia del cine es una herramienta
para entender la historia del siglo.
Por qué este siglo fue en gran parte dado,
moldeado y representado por el cine.
La historia del cine no es la “Historia del cine”,
si no es la historia de la relación entre el mundo y el
cine.
Esa es la historia del cine.”*

**. Entrevista de Iván Pinto Veas a Jean-Louis
Comolli**

ZERBATTO, Leandro Nicolás. **O cinema, esse dispositivo tácito de disputa:** a construção da memória nos documentários *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995) e *M* (Nicolás Prividera, 2007). 2019. 91 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se analisar os mecanismos de construção da memória vinculados ao período da última ditadura cívico-militar, ocorrido na Argentina (1976-1983), a partir dos documentais *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995) e *M* (Nicolás Prividera, 2007), através da visualização, desenvolvimento e interpretação dos formatos narrativos e estéticos vinculados aos diferentes processos socioeconômicos em que foram produzidos. A abordagem ao corpus fílmico é iniciada a partir das leituras relacionadas à construção da memória no seio social e, especificamente, no campo do cinema documentário, observando um processo de disputa onde se fortalecem, rechaçam ou surgem novas vozes a partir do intenso vínculo entre o desenvolvimento do cinema documental na Argentina e os debates sociais nos diversos períodos desde a abertura democrática. As análises fílmicas deixam vislumbrar um posicionamento político dos filmes que é construído a partir da aparição de atores sociais e políticos, atuando diretamente sobre a estética de representação dos mesmos e no uso de narrativas próprias do cinema documental, permitindo refletir e por em debate a construção da memória.

Palavras-chave: Cinema documentário. Memória. Ditadura Militar.

ZERBATTO, Leandro Nicolás. **The cinema, an implicit device of controversy:** the construction of memory in the documentary films *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995) and *M* (Nicolás Prividera, 2007). 2019. 91 pages. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

ABSTRACT

This paper, focused on the documentaries *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995) and *M* (Nicolás Prividera, 2007), seeks to analyse the construction of memory regarding Argentina's last civic-military dictatorship (1976 – 1983) by means of the display, development and interpretation of narrative and aesthetic forms employed in the films and their link to the different socioeconomic backgrounds in which they were produced. The corpus approach started with readings related to the construction of memory within society and particularly within the field of documentary film. Such readings reflect dispute processes resulting in the consolidation, rejection or emergence of new voices, creating an intrinsic bond between the growth of documentary filmmaking in Argentina and the social debates carried out in different periods since the return of democracy. The analyses provide a glimpse of the ideological alignment constructed in the films by the presence of social and political agents playing a direct role in the films' aesthetic with their means of representation and the use of narrative techniques which are characteristic of documentary filmmaking, allowing the construction of memory to be reflected and discussed.

Keywords: Documentary film. Memory. Dictatorship.

ZERBATTO, Leandro Nicolás. **El cine, ese dispositivo tácito de disputa:** la construcción de la memoria en los documentales *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). 2019. 91 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMEN

El siguiente trabajo se propone analizar los mecanismos de construcción de la memoria en relación a la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983) en los documentales *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1995) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) a través de la visualización, desarrollo e interpretación de los formatos narrativos y estéticos vinculados a los diferentes procesos socio-económicos en los que fueron producidos. El abordaje del corpus fílmico se inicia a partir de lecturas relacionadas a la construcción de la memoria en el seno social y, específicamente, en el campo del cine documental, observando un proceso de disputa en el que se afianzan, rechazan o surgen nuevas voces en un vínculo entre el desarrollo del film documental en Argentina y los debates sociales en los diferentes períodos desde la reapertura de la democracia. Los análisis fílmicos dejan entrever un posicionamiento político que se construye a partir de la aparición de actores sociales y políticos, operando directamente sobre la estética de los filmes en los modos de representación de estos actores y en el uso de narrativas propias del cine documental que permitan reflejar y poner en debate la construcción de la memoria.

Palabras clave: Cine documental. Memoria. Dictadura Militar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 1 – La población argentina en Plaza de Mayo	34
Imagen 2 – La población argentina marchando	34
Imagen 3 – La población argentina en el Obelisco	35
Imagen 4 – Entrevista	37
Imagen 5 – Entrevista	37
Imagen 6 – Entrevista	38
Imagen 7 – Entrevista	38
Imagen 8 – Noticia de periódico sobre atentado “extremista”	41
Imagen 9 – Fotografía del Obispo Angelelli	42
Imagen 10 – Espacio donde se desarrolló un tiroteo entre guerrilleros y militares ..	42
Imagen 11 – Entrevista a un especialista.....	45
Imagen 12 – Entrevista a un ex teniente primero	45
Imagen 13 – Ataque de organizaciones guerrilleras a un automóvil.....	48
Imagen 14 – Ataque de organizaciones guerrilleras a un edificio	49
Imagen 15 – Ana haciendo un viaje en auto	55
Imagen 16 – Ana recuerda su acercamiento al Padre Mujica en un colegio	55
Imagen 17 – Ana relata el escape de una casa	56
Imagen 18 – Entrevista a ex simpatizante de Montoneros	60
Imagen 19 – Entrevista a ex fundador de Montoneros	60
Imagen 20 – Entrevista a Firmenich, ex líder de Montoneros.....	61
Imagen 21 – Entrevista en el patio de casa	63
Imagen 22 – Entrevista en la galería de la casa	63
Imagen 23 – Título de presentación de <i>M</i>	72
Imagen 24 – El hermano de Nicolás Prividera con la madre	74
Imagen 25 – Fotografías de la madre de Nicolás Prividera	75
Imagen 26 – Documentos pertenecientes a Marta Sierra.....	77
Imagen 27 – Nicolás Prividera proyectando sobre él una foto de la madre	77
Imagen 28 – Nicolás Prividera observando la foto proyectada de su madre	78
Imagen 29 – Nicolás Prividera pasando frente a un espejo.....	82
Imagen 30 – Nicolás Prividera mirando de frente a un espejo.....	82
Imagen 31 – Nicolás Prividera dándole la espalda a un espejo.....	83

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ESMA	Escuela de Mecánica de la Armada
ERP	Ejército Revolucionario del Pueblo
CONADEP	Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas
HIJOS	Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio
INTA	Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	15
2.DESENVOLVIMENTO	18
2.1 CAPÍTULO 1: IMÁGENES, AUSENCIA Y CINE DOCUMENTAL.....	18
2.1.1 La ausencia de imágenes y la necesidad de construir memoria con respecto a la última dictadura cívico-militar.....	18
2.1.2 El cine documental como producto cultural de la memoria: ruptura, auge y expansión.....	23
2.2 CAPÍTULO 2: <i>LA REPÚBLICA PERDIDA II</i> Y LA NECESIDAD DE UNA MEMORIA OFICIAL.....	32
2.2.1 El uso de material de archivo para visibilizar el pasado.....	32
2.2.2 El relato de las víctimas inocentes a través de <i>La República Perdida II</i>	42
2.2.3 La teoría de los dos demonios a través de la narración.....	47
2.3 CAPÍTULO 3: <i>MONTONEROS, UNA HISTORIA</i> Y LA DISPUTA ENTRE MEMORIAS.....	51
2.3.1 La disputa de la memoria subjetiva contra la memoria oficial.....	51
2.3.2 La construcción del sujeto político de los años '70.....	57

2.3.3 La narración de la experiencia de la protagonista y la narración fílmica del autor.....	64
2.4 CAPÍTULO 4: <i>M Y LA NECESIDAD DE UNA MEMORIA PERSONAL</i>	67
2.4.1 El vínculo entre la memoria personal y la memoria colectiva en <i>M</i>	67
2.4.2 La interpelación al espectador por parte del director.....	71
2.4.3 El flujo narrativo a través de los espacios y las disruptivas de la memoria.....	80
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
4.REFERÊNCIAS.....	88

1. INTRODUÇÃO

Durante el siglo XX, los golpes de Estado por parte de los jefes del ejército y otros sectores de poder se han dado de forma repetitiva en Argentina, siendo el primer golpe de Estado moderno en 1930 y el último en 1976, desestabilizando constantemente la posibilidad de construir una democracia sólida y representativa.

Desde la apertura a la democracia en 1983 y hasta la actualidad se abre el periodo democrático más largo de la historia argentina. La última vez que el periodo democrático ha sido interrumpido fue el 24 de marzo de 1976, con un golpe de Estado que no sólo afianzó a los grandes grupos económicos y sectores conservadores, sino que se caracterizó por su método despiadado de tortura, persecución e impunidad. Este hecho tan drástico en la historia ha resquebrajado a la sociedad argentina a partir de la figura del/de la desaparecido/a que, aún muchos años después, sigue en duda el paradero de miles de personas, estableciendo como símbolo de lucha y búsqueda el número de 30.000 detenidos/as-desaparecidos/as.

A través de los años, las discusiones, movilizaciones y preocupaciones de los grupos de derechos humanos, organizaciones sociales, partidos políticos, sindicatos, centros de estudiantes, entre otros, han librado una lucha por la vigencia de la memoria, la búsqueda de la verdad y el castigo a los responsables materiales e intelectuales, estableciendo la consigna “Memoria, Verdad y Justicia”. Pero el proceso de lucha establecido los 24 de marzo de cada año no fue un proceso sencillo ni lineal, ya que cada momento político tuvo vínculos y visiones muy distintas entre sí respecto al periodo histórico vivido entre 1976 y 1983.

El gobierno radical de Raúl Alfonsín¹, electo democráticamente en 1983, se encargó de generar un consenso social a través de la denominada teoría de “los dos demonios”, en la cual dos bandos se encontraban en guerra, teniendo como víctima a la sociedad argentina. La Ley de Punto Final², los levantamientos “carapintadas”³ y la Ley de Obediencia Debida⁴ lograron que los juicios a los

¹ Presidente de la República Argentina entre 1983 y 1989.

² La Ley 23.492 se estableció el 24 de diciembre de 1986 y sancionaba la impunidad a los militares penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición de personas.

³ Fueron una serie de levantamientos militares en abril de 1987, enero de 1988, diciembre de 1988 y diciembre de 1990, que se produjeron con el objetivo de presionar al poder ejecutivo (tanto al de Alfonsín como al de Menem) para dejar sin efecto las investigaciones y condenas contra los autores de los crímenes de lesa humanidad.

responsables militares fueran demorados y parados. Esta cuestión se agravó durante el gobierno de Carlos Menem⁵ con los indultos a las juntas militares y la crisis social provocada por las políticas neoliberales; al mismo tiempo que se realizaban a modo de protesta los denominados “escraches populares” a ejecutores, participantes y cómplices de la dictadura cívico-militar.

Durante el gobierno de Néstor Kirchner⁶, hubo una reapertura de los juicios a las juntas militares, declarando la nulidad de las leyes de impunidad menemista y estableciendo una serie de hechos simbólicos en políticas de memoria. Actos políticos como el de bajar el cuadro de Jorge Rafael Videla⁷ del Colegio Militar o el establecer a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA en adelante) como el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos⁸ caracterizaron la época, marcando una responsabilidad y una deuda por parte del Estado Argentino hacia las organizaciones de derechos humanos.

A partir del público conocimiento de los hechos atroces realizados por el Terrorismo de Estado surge la necesidad imperante por parte del cine argentino de indagar y explorar sobre el pasado, estableciendo una posición al respecto sobre los hechos y cuestionando la relación pasado-presente; al mismo tiempo que interpela al espectador(a) a través de enfoques particulares determinados por las memorias y los olvidos (casuales o no) que establecen diferentes dinámicas de ver y de narrar la historia.

Las luchas sociales y los procesos políticos fueron muy cercanos a esta relación del cine con la (re) construcción de la memoria, manifestando un vínculo concreto entre las producciones audiovisuales y la situación económico-social de los momentos históricos enunciados. Esta reflexión alienta a este trabajo a indagar y analizar los vínculos entre las producciones fílmicas, a partir de la apertura de la democracia, y su inmersión en las discusiones sociales y políticas, estableciendo y comparando de ese modo ciertas características estéticas, enunciativas y narrativas.

⁴ La Ley 23.521 fue dictada el 8 de junio de 1987, esta establecía la no punibilidad para aquellos miembros del ejército que estaban por debajo del rango de coronel durante el gobierno de facto.

⁵ Presidente de la República Argentina entre 1989 y 1999.

⁶ Presidente de la República Argentina entre 2003 y 2007.

⁷ Presidente de facto entre 1976 y 1981 y principal impulsor del golpe de Estado en 1976.

⁸ La ESMA fue un reconocido centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante la dictadura militar. En el año 2004, bajo la Ley N°1412 de la Legislatura de Buenos Aires, se conforma el “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”, donde funcional el Archivo Nacional de la Memoria, el Centro Cultural Haroldo Conti, el Museo Sitio de Memoria ESMA, entre otros espacios.

Para desarrollar esta investigación se analizan tres filmes que resultan, desde el punto de vista de este trabajo y de quien lo realiza, modelos dentro de sus narrativas y del contexto socio-político en el que fueron producidas: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Montoneros: Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)⁹ y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Con la selección de estas películas se realiza un análisis fílmico de las obras a partir de la metodología desarrollada por Vicente Benet (2004). Además del análisis particular de cada obra, en cuanto a sus estéticas y narrativas, se trabaja con la socióloga Elizabeth Jelin con su libro *“Los Trabajos de la Memoria”* (2002) y con la filósofa Beatriz Sarlo con *“Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo. Una Discusión”* (2005), procurando incorporar sus conceptos y reconocer cómo actúa individual y socialmente la interpretación y los canales de la memoria.

Con esta base, se incorporan artículos, libros y diferentes trabajos desarrollados por intelectuales e investigadores en el campo cinematográfico que trabajan particularmente los filmes pero también los mecanismos de función del cine documental, la recreación de la memoria como producto cultural cinematográfico y los vínculos constantes entre el cine y la política, entre los cuáles destaco a *“La Imagen Justa: Cine Argentino y Política (1980-2007)”* de Ana Amado, *“Imágenes de lo Real: La representación de lo político en el documental argentino”* editado por Josefina Sartora y Silvina Rival y *“El Cine Documental en Primera Persona”* de Pablo Piedras, entre otros.

El presente trabajo, además de cinematográfico, se encuentra abierto a discusiones de índole política, histórica y filosófica, dejando solo un puntapié inicial para seguir discutiendo los vínculos de la memoria dentro del campo cinematográfico y, más específicamente, dentro del cine documental.

⁹ Con respecto al año de realización, me guio por el propio realizador (consultar su canal de Vimeo: <https://vimeo.com/andresditella>) quien dispuso el filme de forma online y colocó el año 1995, Kriger (2003) también apunta 1995. Lanza (2015), por su parte, señala 1994 como año de realización, mientras que el sitio IMDB señala 1998, que es la fecha de estreno del documental.

2. DESENVOLVIMIENTO

2.1 CAPÍTULO 1: IMÁGENES, AUSENCIA Y CINE DOCUMENTAL

2.1.1 La ausencia de imágenes y la necesidad de construir memoria con respecto a la última dictadura militar

El 24 de marzo de 1976 se produjo en la Argentina el golpe de Estado de mayor persecución, impunidad y violencia en la historia del país, llevado a cabo por las Fuerzas Armadas del Ejército Argentino, quienes usurparon el poder hasta octubre de 1983. Durante este periodo se desarrolló un plan sistemático de entrega económica de los recursos del país y de actos de violencia y tortura por parte de las fuerzas del Estado hacia trabajadores/as, estudiantes, militantes sociales, opositores/as, entre otros, estableciendo como figura de este periodo al detenido/a desaparecido/a¹⁰ y a los centros clandestinos de detención.

Según Julio Menajovsky¹¹ (2011), foto reportero gráfico, esta modalidad represiva fue posible debido a que no hubo circulación de documentos que probaran la existencia de centros ilegales de detención ni tortura ejercida contra los/as presos/as políticos/as. Así mismo lo demuestra la obra *Nosotros No Sabíamos* realizada por León Ferrari¹², el cual consistió en recortes periodísticos desde el 3 de mayo de 1976 al 21 de octubre del mismo año, donde solo el 4,1% del total presentaban imágenes gráficas y de las cuáles casi en su totalidad son poco significativas (MENAJOVSKY, 2011).

Las imágenes hubiesen sido fundamentales para reconocer el proceso sistemático de persecución, tortura y aislamiento de los/as presos/as políticos/as, denunciar la represión desde el Estado y también crear un vínculo con la memoria que encuentre su relación en la fotografía como prueba fáctica, ya que las imágenes “construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten

¹⁰ En 1979, Jorge Rafael Videla, presidente de facto por aquél entonces, da una conferencia de prensa donde se refiere a esta figura: “Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido”.

¹¹ Ex militante político y preso entre 1974 y 1982.

¹² Fue un artista plástico argentino exiliado a San Pablo en 1976.

transmitir lo sucedido a nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido” (FELD; STITES MOR, 2009, p.25).

De esta forma es que se hubiese podido identificar el funcionamiento represivo en todos los niveles del periodo dictatorial. Pero ¿qué hacer ante la falta de imágenes? Las representaciones a nivel artístico y social surgen a partir de lo no visible: del recuerdo, del testimonio, de la imaginación. Son estos los mecanismos que permiten un acercamiento y un vínculo con el pasado para resignificarlo a través del presente. En todo caso, las imágenes funcionarían como una prueba más de la gravedad de los delitos de lesa humanidad, ya que “en su carácter de índices, las imágenes traen al presente las huellas de lo sucedido” (FELD; STITES MOR, 2009, p.26).

Existe una necesidad imperante de reconocer los hechos trágicos del pasado y de darle una forma lo más fiel, ética y digna posible. Existen diversas representaciones (re) significadas por la propia historia de quien las narra o las interpreta, como afirma Walton (2004, traducción propia) al decir que dentro de las interminables representaciones lo que resulta distintivo en esas experiencias es la forma en cómo hacemos referencia a ellas.

Claudia Feld (2010, p.1) también va a continuar la línea de expresión de Menajovsky (2011) sobre la falta de imágenes al decir que “a diferencia de otros genocidios perpetrados en diferentes lugares históricos, en la Argentina no se han encontrado imágenes documentales que den cuenta de las condiciones de cautiverio ni de los asesinatos clandestinos”. Por lo tanto, nos encontramos con un dilema moral de la representación, la ética de como traer el pasado al presente de la forma más significativa e interpelativa posible que ayude a poner luces donde existe solo sombra.

Cabe preguntarse si la fotografía hubiese ayudado a representar de la forma más ética posible los centros clandestinos de detención o las torturas ejercidas contra los/as militantes políticos y sociales, o en todo caso, si los procesos estéticos que desarrollaron ese vínculo entre pasado-presente están determinados por las propias dinámicas de la memoria y de la ética con la imagen. En una entrevista al chileno Iván Pinto, Comolli afirma que: “No se muestra todo, todo no es mostrable, todo no es visible, los límites del gesto de representar están presentes en la representación. Que no nos hace creer que tenemos poder ilimitado... como los límites de la mirada del espectador” (PINTO, 2008, p.2).

Las imágenes cumplen una función de interpelación en el espectador y trabajan con el imaginario del mismo al hacer que visualicen los sucesos y los personajes. Pero las imágenes no mantienen una construcción homogénea a lo largo del tiempo, sino que más bien las formas de construirlas van sufriendo modificaciones y nuevos puntos de vista que hacen de las imágenes formadores de nuevos sentidos políticos y emocionales en el seno social. Con respecto a la falta de imágenes sobre la sistemática represión militar, surgió una imperante necesidad post-dictadura de restablecer esas imágenes, tanto visual como audiovisualmente.

Las décadas posteriores a los setenta no han dejado de producir nuevas imágenes, tanto documentales como ficcionales, para intentar evocar e interpretar aquellos años. Hacer visible lo sucedido, configurarlo y otorgarle sentidos son actos que constituyen una operación compleja realizada en cada nueva producción fílmica, fotográfica o televisiva (FELD; STITES MOR, 2009, p.27-28).

Al hablar de cine, hablamos de una sucesión de imágenes que crean un sentido propio en los y las espectadores/as, haciendo que se identifiquen o relacionen en mayor o menor medida con aquello que están viendo.

Los espectadores, cuando asisten a un filme, son inducidos por las imágenes en la tele a imaginar que están viendo los personajes y acontecimientos figurados. E imaginan verlos de un cierto punto de vista o perspectiva, determinado por el posicionamiento de la cámara o por aspectos de la imagen resultantes de su posicionamiento durante el rodaje (WALTON, 2004, p.107, traducción propia).

Se puede decir que sucede lo contrario cuando vemos una fotografía, que es lo más cercano a ver la “realidad” a través de un medio visual, obviamente manipulada por el visor del fotógrafo/a. Para Walton “mirar una fotografía es, de hecho, ver (de forma indirecta, por tanto, genuina) aquello que la fotografía muestra” (2005, p.105, traducción propia).

Me encuentro, no solo ante el dilema moral de la representación de lo “no visto”, sino también, ante la representación de la incógnita social que aún cuarenta años después atraviesa e interpela a toda la sociedad argentina: la representación de un(a) desaparecido/a. Para los familiares de detenidos/as-desaparecidos/as al principio, y luego para el global de la sociedad, hubo un proceso de resignificación de las imágenes pasadas, ya que “los retratos fotográficos de los miles de desaparecidos se han transformado en bandera de lucha y emblema. Las huellas

cambiaron de sentido y el presente les ha dado usos imprevistos, reconfigurándolas una y otra vez” (FELD, STITES MOR, 2009, p.27).

Entonces, cabe preguntarse por las desafiantes problemáticas desatadas a partir de la representación de la figura del detenido/a-desaparecido/a dentro del campo de las artes y, más especialmente, dentro del mundo audiovisual. Me centro en esta figura como el hecho más significativo y doloroso, siendo parte de un despojo social y de una fisura irremediable ante los hechos trágicos de la historia argentina.

(...) la figura del detenido desaparecido quedó irremediabilmente asociada la modalidad represiva instaurada en la Argentina (...) esta modalidad represiva hubiera sido impracticable si al mismo tiempo circulaban documentos que probaran la existencia de centros ilegales de detención, tortura y exterminio (MENAJOVSKY, 2011, p.89).

La invisibilidad de los métodos de tortura y de desaparición de personas ha llevado a diversos planteos de representación y de elaboración de narrativas, pero también ha ido creando narrativas dentro del propio resquebrajo de esa memoria que se han afianzado por etapas y al mismo tiempo fueron negándose o ampliándose ante nuevos relatos que emergieron con el correr de los años. La socióloga Elizabeth Jelin aborda ampliamente esta lucha de disputa por la memoria y recrea la misma en su libro *Los Trabajos de la Memoria*.

Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva. Esto implica un primer tipo de olvido “necesario” para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades (...) Sin embargo, pasados que parecían olvidados “definitivamente” reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos (JELIN, 2002, p.29).

Son los relatos y testimonios de quienes han vivido los sucesos trágicos los que en primera instancia han buscado reconstruir la memoria de una sociedad fragmentada y atravesada por responsabilidades y olvidos. Pero también se han hecho parte de los testimonios las generaciones siguientes, quienes han criticado las versiones “oficiales” y han ampliado el recorrido histórico de lo que se considera una memoria “objetiva” a través de una visión subjetiva.

Los testimonios han sido fundamentales para recrear las memorias y olvidos personales, atravesados dentro de los núcleos familiares que aún cuarenta

años después siguen en la búsqueda de la verdad y, en varios casos, hasta de la propia identidad.

Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria* hace hincapié en el testimonio como método de reconstrucción del pasado.

El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de Estado; la idea del “nunca más” se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática (...) Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestado en los relatos de testigos y víctimas, no hubiera existido (SARLO, 2005, p.24).

Al momento de construir las representaciones de las imágenes que nunca fueron figuradas, los testimonios cumplen un papel clave. Aquellos testimonios de víctimas, detenidos/as, testigos/as, familiares, etc. dan espacio a la construcción de la memoria, entre lo que se recuerda y lo que se olvida. Esta selección de memoria según Jelin (2002) ha encontrado su vínculo no solo entre una disputa que juega la sociedad civil en su conjunto (grupos de derechos humanos, partidos políticos, instituciones estatales) sino que también se hacen parte de esta búsqueda los productos culturales; como espacio donde se interpela la recreación de esa memoria en un diálogo que fluye en esa disputa entre el recuerdo, el olvido y la selección que se lleva a cabo dentro de los procesos sociales de búsqueda de una memoria y su constante modificación de la misma.

Esta “materialización” que se hace del pasado en productos culturales los convierte en “vehículos de la memoria” (JELIN, 2002, p. 37). En este caso, es el cine documental argentino como producto cultural del cual, en un vínculo convulsionado y dialéctico entre las luchas sociales por el reconocimiento de los discursos, la configuración de las fuerza políticas-económica y las propias dinámicas estéticas, narrativas y de producción, se hará responsable de materializar el pasado no visible desde diferentes perspectivas que permitan al espectador(a) recrear imaginariamente las imágenes inexistentes.

Entre los diversos momentos políticos y las disputas sociales, el cine documental se ha hecho eco en un diálogo constante entre el pasado catastrófico y el presente de incertidumbre, haciendo del pasado un recurso fundamental para la reflexión del presente. Claramente, las imágenes elegidas como formas de

representar el pasado poseen un sentido ideológico que desafía o afianza a las estructuras que refuerzan un discurso considerado “objetivo” de la memoria. Como afirma Amado, “el cine construye sentidos ideológicos y políticos que iluminan -o, por el contrario, manipulan- los aspectos más conflictivos, a veces ocultos, de la realidad” (2009, p.37).

La posición política del dispositivo es constatada por Feld (2010) cuando afirma que “los dispositivos y soportes utilizados para construir la memoria no son neutros: inciden en la manera en que se configuran los relatos, involucran reglas y lógicas de construcción que permean las interpretaciones del pasado y favorecen ciertas representaciones en tanto obstaculizan otras” (FELD, 2010, p.10).

Se puede afirmar entonces que “no hay una vía estética unidireccional o totalizadora en la construcción de determinados dilemas humanos” (AMADO, 2009, p.44); el cine documental frente a este hecho trascendental de la historia argentina ha ido creando discursos y silencios, memorias y olvidos; se han hecho parte de los debates y disputas sociales.

Las imágenes crean lo político desde las cláusulas representativas de la ficción, desde la realidad material del mundo o con el registro documental de sus eventos. En ese intercambio representativo cine y política han reconfigurado sus relaciones a partir de las nuevas alternativas de expresión y los nuevos sentidos que rodean lo político (AMADO, 2009, p.45).

2.1.2 El cine documental argentino como producto cultural de la memoria: ruptura, auge y expansión

El cine documental argentino tiene una larga tradición atravesada por diferentes vertientes estéticas y narrativas, además de los procesos políticos y sociales que influyen notablemente en el desarrollo del cine documental a lo largo del siglo XX, por tal, “es necesario destacar que desde el período mudo, el cine documental argentino se caracterizó por su voluntad de intervención política” (KRIGER, 2010, s/p), generando de este modo un espacio abierto hacia la experimentación y al desarrollo de un vínculo filme-espectador que irá transmutando con el correr de las décadas.

El cine, a nivel global y nacional, va a pasar por una etapa de cambios y transformaciones a mitad del siglo XX.

(...) el agotamiento y la crisis del sistema clásico-industrial hacia fines de los años cincuenta y el surgimiento de los nuevos cines (a nivel nacional e internacional) a comienzos de los sesenta generan una reformulación de las concepciones sobre el sujeto y el lenguaje imperantes en el cine clásico (PIEDRAS, 2013, p.35).

En este aspecto se destaca la importancia en la transmutación del cine clásico argentino a partir de la influencia de las vanguardias como el *neorrealismo italiano*¹³ y de las posibilidades de experimentación narrativa desarrolladas en el cine documental a mediados de los años treinta a través de la *Escuela Documental Británica* de Grierson¹⁴.

El documental argentino atraviesa un proceso máximo de politización¹⁵ a partir de los años sesenta y setenta con la proscripción del peronismo en las elecciones¹⁶, el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía¹⁷ en 1966 y el Cordobazo¹⁸ y sus sucesivas réplicas a nivel nacional en 1969, además del surgimiento de organizaciones políticas-revolucionarias como Montoneros¹⁹ y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP en adelante)²⁰. El documental jugó un rol fundamental a nivel social, político y estético, generando un estrecho vínculo que buscaba la interpelación y la participación en el escenario político por parte del espectador.

Esta abordaje y vínculo entre cine documental y cine político nos propone tomar al cine documental argentino de forma politizada más allá de sus temáticas

¹³ Fue un movimiento narrativo y cinematográfico surgido durante la post-guerra en Italia. Esta vanguardia tuvo notable influencia en las producciones de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe. Según Lanza (2015) esta influencia es notable en la estética y en algunas temáticas de los filmes realizados.

¹⁴ Para Lanza (2015, p.109-110): “de Grierson se tomó principalmente la visión sociológica del cine, a la que (se) añade una voluntad de denuncia”.

¹⁵ No solo hago referencia a las cuestiones de representación de problemáticas sociales y políticas, sino también me refiero a los modos de producción, realización y distribución, ya que, según Aprea: “lo que define los films que son reconocidos bajo esta rúbrica (de cine político) no es el abordaje de una temática relacionada con el gobierno de la sociedad o los problemas relacionados con las relaciones de poder, sino el modo en que es abordada esta problemática” (APREA, 2007, p.96).

¹⁶ Con el golpe de Estado de 1955 a Juan Domingo Perón y su posterior exilio, se abrió un proceso de proscripción del partido peronista de 18 años, el cual retornó al poder en 1973.

¹⁷ Fue un militar y presidente de facto en Argentina entre 1966 y 1970

¹⁸ El Cordobazo fue una rebelión popular producida el 29 de Mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba Capital, la cual tuvo repercusión a nivel nacional replicándose en diferentes provincias y ciudades (el tucumanazo, el rosariazo). En 1971 se produjo una nueva rebelión popular en Córdoba conocida como “el Vitorazo”.

¹⁹ Montoneros fue una organización política surgida durante el periodo dictatorial de 1966-1973 que adoptó el formato de guerrilla para luchar por el retorno de Perón al país y por elecciones libres y sin proscripciones.

²⁰ El ERP fue el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), organización política de orientación marxista.

relacionadas a la inestabilidad institucional o a los levantamientos sociales, y nos permite reflexionar al cine político como una propuesta estética y narrativa, fijada por la posición de la cámara y por la intromisión total del realizador en el filme. Después de todo, “el documental político no es solamente político por una cuestión temática, sino por una forma de enfocar esos temas: por ejemplo, una explícita toma de posición de la película sobre el tema planteado” (BECEYRO, 2007, p.86).

Los abordajes del cine documental de comienzos de los años sesenta focalizaban sus relatos en la realidad social, política y económica, pero dando visibilidad a los sujetos sociales, espacios geográficos y situaciones de marginalidad y subdesarrollo excluidos en la etapa del cine industrial (PIEDRAS, 2013). De esta forma, las influencias de nuevas narrativas desarrollan un vínculo más estrecho entre el cine y el contexto socio-político, ya que “los documentales políticos hacen descansar sus representaciones en el hecho dado de que existe un vínculo indicial entre lo real y las imágenes y sonidos presentes en el film” (CAMPO, 2018, p.345)

Dentro de los procesos políticos en la historia argentina uno de los más marcantes a nivel social es el golpe cívico-militar de 1976. La imposición del terrorismo de Estado detuvo a las tendencias modernistas y al documental en general²¹ debido a la fuerte censura y control impuesto a los medios de comunicación en general y al cine en particular, anulando las posibilidades estéticas-narrativas que se venían desarrollando y la intromisión del cine documental dentro de los debates sociales

Con el golpe de Estado de 1976, el desarrollo del documental argentino, no sólo el militante, fue interrumpido casi por completo en el territorio nacional. Por este motivo, se puede argumentar que su desarrollo continuó en el exterior por los realizadores exiliados (LANZA, 2015, p.112).

Este proceso marcado por la represión y la persecución política llevó a que varios/as de los/as realizadores/as produzcan filmes documentales en el exterior. En primer lugar, estos filmes se caracterizaban por llamar a la resistencia contra el golpe militar²²; en segundo lugar, a partir de la década del ochenta, se

²¹ Lanza (2015) señala *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979) como una de las pocas excepciones dentro del cine documental en el territorio.

²² Lanza (2015) señala dos documentales realizados en el exilio que retratan a los militantes desde perspectivas similares: *Persistir es vencer* (Grupo Cine de la Base, 1978) y *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978)

remarcaba la violación a los derechos humanos que sufría el país con los casos de detenidos/as-desaparecidos/as

La transformación del discurso militante-revolucionario al discurso democrático se debe a que los exiliados tuvieron “otras experiencias que favorecieron un proceso de revisión ideológica crítica, como asimismo de producción de reflexiones tendientes a la tolerancia política”. (CAMPO, 2018, p.338). Esto produjo modificaciones en las narrativas del cine documental, adoptando el formato de denuncia y convirtiendo a los militantes revolucionarios en víctimas.²³

Estas narrativas, que comenzaban a instalar la pregunta fundamental sobre la situación de los/as desaparecidos/as, fueron reconstruyendo la represión sistemática ejercida desde el Estado, ya que “las narrativas humanitarias echadas a andar desde el exilio, que se constituyeron en letra de las denuncias por los desaparecidos, fueron homogeneizando los discursos sobre la violencia estatal” (CAMPO, 2018, p.342). Los documentales comenzaron a ahondar en una profunda e intensa búsqueda de repensar, una y otra vez, el periodo dictatorial entre 1976-1983, haciendo hincapié en la violencia y en las responsabilidades estatales, civiles, clericales y políticas.

Con la vuelta de la democracia en octubre de 1983, se crea un consenso social que tiene como voluntad la defensa de los derechos humanos y la reconstrucción de las instituciones democráticas, desgarradas luego de cincuenta años de violentas dictaduras (CAMPO, 2018). El cine documental, por su parte, intentará establecer vínculos entre la sociedad, la estética y la política que intenten repensar este periodo trágico, creando diferentes narrativas y abordajes, así

(...) surge como evidente el hecho de que el documental ha sido uno de los vehículos principales del discurso y la retórica política y que, por otra parte, un porcentaje significativo de los films documentales han presentado conceptos, problemáticas y posturas políticas de formas más o menos sutiles (CAMPO, 2018, p.343).

La reinstauración democrática permitió establecer otros vínculos dentro del documental político, ahondando en primera instancia en cuestiones que hacen a la América Latina reciente y que necesita pensar y repensar los procesos

²³ Un filme ejemplar en este aspecto es *Todo es Ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), con relatos de denuncia de familiares de desaparecidos/as. Para más información ver: CAMPO, Javier. *¿Cine + sociedad? El caso del documental político entre las narrativas revolucionarias y las democráticas humanitarias*. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 23, p.333 - 357, jan./mar. 2018.

históricos sobre los cuáles se constituyó el continente, por lo tanto se abordaron “temáticas que se focalizan en los tópicos de la memoria, la marginalidad urbana y la identidad de los pueblos originarios de América Latina” (LANZA, 2015, p.113)

Durante mediados de los años ochenta la productora “Cine Ojo” tomará al cine documental como un producto cultural de la memoria, en el cual sus filmes intentarán “reconstruir la experiencia de un pueblo que va del Terrorismo de Estado a los años de democracia” (BERNINI, 2007, p.28), pasando desde relatos sobre la última dictadura militar bajo la mirada “alfonsinista” del proceso de democratización²⁴ hasta representar también las situaciones particulares bajo las políticas neoliberales del menemismo.

Piedras identifica el periodo entre 1983 y 1994 como un cine documental “caracterizado por los rasgos testimoniales y/o de denuncia a partir de producciones institucionales, cooperativas o individuales que abordaran temáticas de memoria y olvido” (2013, p. 27). Esta necesidad de repensar el pasado encontró su voz más destacada en los filmes de Miguel Pérez “*La República Perdida I*” (1983) y “*La República Perdida II*” (1986), cuyo segundo filme es objeto de análisis en este trabajo.

Mencionado film está particularmente trabajado con imágenes de archivo con la intención de narrar a través de una voz over los hechos trágicos sucedidos durante la dictadura militar argentina, adaptando un formato clásico del cine documental que se puede encuadrar en una de las categorías de Bill Nichols (2005) para quien “el estilo de discurso directo de tradición griersoniana fue la primera forma acabada de documental. Como convén escoger propósitos didácticos, utilizaba una narración fuera de campo, supuestamente autorizada, pero casi siempre arrogante” (NICHOLS, 2005, p.48, traducción propia).

A partir de los años noventa, el cine documental “abordó tópicos diversos como de la crisis social y económica, la dictadura militar, la guerra de Malvinas, la militancia de los setenta, y biografías de reconocidos personajes de la cultura nacional”, el cuál se caracteriza por el “resurgimiento del modo participativo en el documental de autor en su vertiente política y etnográfica sin desaparecer el modo expositivo en las producciones más cercanas a la televisión” (PIEDRAS, 2013, p. 27).

²⁴ Con mirada alfonsinista me refiero al consenso social general, expresada a través del cine de ficción sobre todo bajo la teoría de “los dos demonios”.

Destaco dentro de esta etapa del cine documental a *Montoneros, Una Historia* (1995) de Andrés Di Tella, el cuál aborda la historia de esa organización política de los años setenta a través de la visión histórica y personal de la protagonista, lo que demuestra cómo el cine documental en relación a la última dictadura militar empieza a deconstruir el legado alfonsinista para sumergirse en los relatos de los protagonistas que también servían de contra voz a las memorias que trataban de instaurarse como oficiales²⁵.

Al tratarse de entrevistas a partir de una experiencia personal, queda en evidencia el mecanismo de memoria compuesta de recuerdos, olvidos y silencios, descrito por Bill Nichols.

En los años 1970, vimos el surgimiento de un tercer estilo (de cine documental), que incorpora el discurso directo (en el cual personajes o el narrador hablan directamente al espectador), generalmente en forma de entrevistas. En una infinidad de filmes políticos y feministas, los participantes se colocaban delante de la cámara para dar su testimonio. A veces profundamente reveladores, a veces fragmentado e incompletos (NICHOLS, 2005, p.49, traducción propia).

Durante comienzo del nuevo siglo, hay un auge del cine documental debido a la crisis política y el saqueo económico denominado "*Cine Piquetero*", el cual "encuentra su meta en el registro de la lucha política coyuntural y su difusión entre los propios militantes, frente a la imagen televisiva u oficial" (BERNINI, 2007, p. 32). Por otra parte, Cine Ojo tendrá su importancia en la distribución de filmes documentales de autores como Jean Rouch, Alexandr Sokurov y Edgardo Cozarinsky (PIEDRAS, 2013) y también en la "producción de filmes de tendencias heterogéneas y de cineastas de diversas procedencias" (BERNINI, 2013, p.29).

Para Bernini, ese cambio posibilita la apertura a películas que "excede la cuestión política y social e incorpora una tendencia a narrar en primera persona" (BERNINI, 2007, p.29). Además, ya a comienzos de los años 2000, Cine Ojo "buscaba impulsar esta tendencia a nivel nacional que estaba siendo valorada en festivales y circuitos internacionales, al mismo tiempo que consolida su rol como difusor y exhibidor de cine documental con la creación de la muestra docBsAs en el año 2000" (PIEDRAS, 2013, P.66).

²⁵ En la década de 1990 apareció en diferentes entrevistas televisivas uno de los líderes de la agrupación Montoneros, Mario Firmenich. Según González Canosa y Sotelo (2011) existe una desvinculación entre los cuestionados dirigentes montoneros que habían abandonado los deseos de transformación social y el desengaño experimentado por la militancia setentista.

Con el estallido de la crisis social del 2001 hay un nuevo despertar en la iniciativa de la producción de documentales, ya sea para retratar la realidad social por la que atravesaba el país, pero también para volver a revisar el pasado entre las memorias y las rupturas que ayudaran a comprender el presente de crisis.

(...) pocos años después del 2001, con el cambio del marco jurídico-social y la aparición de nuevas voces, surgen con fuerza relatos históricos protagónicos, en la estilista del cine documental más interactivo e, incluso, performativo, que reafirma, este sí, el papel del ciudadano y del cine como práctica al servicio de la conciencia histórica (MOLFETTA, 2011, p. 537).

Es destacable en este aspecto el documental M (2007) de Nicolás Prividera, el cuál dentro de las categorizaciones de Bill Nichols es “un nuevo documental autorreflexivo (que) mezcla pasajes observacionales con entrevistas, la voz sobrepuesta del director con intertítulos, dejando patente lo que estaba implícito todo el tiempo: el documental siempre fue una forma de representación y nunca una ventana abierta para la ‘realidad’” (2005, p.49, traducción propia).

Como podemos observar en estas breves caracterizaciones periódicas-históricas, los discursos narrativos en el cine documental fueron transmutándose en un estrecho vínculo que piensa la relación pasado-presente, no solo en términos de políticas o voces de la memoria, sino también en formas de construcciones políticas que encuentran su vínculo en las representaciones estéticas-narrativas, por lo que podemos afirmar que el cine documental argentino está caracterizado por una importante reformulación y disputa del presente.

(...) en algunas ocasiones, los films son realizados para favorecer la transformación de las estructuras de poder, en otros, para hacer conocer la voz de los marginados; pero en todos los casos el film político pretende que el espectador reflexione (sobre el presente) (CAMPO, 2018, p.346).

Este pequeño repaso sobre las transmutaciones del cine documental argentino hace un especial hincapié en como el proceso de usurpación del poder por parte de las Fuerzas Armadas Argentinas modifica las relaciones entre el filme-realizador-espectador, por lo que muchos documentales posteriores a la reapertura de la democracia harán un reacomodamiento en sus temáticas y narrativas a modo de visualizar y reflexionar sobre la política, la militancia, la figura del detenido/a-desaparecido/a, la búsqueda de justicia, la identidad de los hijos/as expropiados/as, y naturalmente, la memoria. Los relatos, sin embargo, podemos describirlos no como

una corriente lineal y homogénea, sino más bien que sufren modificaciones con el paso del tiempo y la acción o el surgimiento de nuevos actores políticos.

Se trata de relatos que van cambiando según una lógica compleja que combina cambios en los escenarios políticos, mudanzas en las sensibilidades sociales, estrategias políticas explícitas de diversos actores y, especialmente, los nuevos interrogantes, diálogos y tensiones que suelen introducir en la esfera pública generaciones posteriores que no fueron protagonistas del pasado que está en juego (GONZÁLEZ CANOSA; SOTELO, 2011, p.3).

Con el correr de los años y los procesos políticos, los documentales han ido modificando su enfoque sobre la representación de los hechos, pero también sus modalidades tanto narrativas como estéticas.

Vale la pena insistir en el hecho de que las estrategias y los estilos utilizados en el documental, así como en los filmes narrativos, mudan. Estos tienen una historia. Y mudan en gran parte por las mismas razones: los modos dominantes del discurso expositivo mudan, así como la arena del debate ideológico. El realismo confortablemente aceptado por una generación parece un artificio para la generación siguiente. Nuevas estrategias necesitan ser constantemente elaboradas para representar "las cosas como ellas son", y otras para contestar esa representación (NICHOLS, 2004, p.47, traducción propia).

Es considerable destacar la proliferación de voces y narrativas desplegadas como resultado del desarrollo del documental y de los debates políticos-sociales que se ejercieron alrededor de los discursos de memoria, debido a que "la proliferación de relatos sobre el terrorismo de Estado en Argentina y sus dramáticas consecuencias establece la memoria como campo de conflictos" (ACUÑA, 2009, p.2).

La evocación al pasado a través del cine documental remonta a sus posibilidades narrativas de expresar las ideas, emociones, pensamientos de sus realizadores/as a través de dilemas y planteos, pero siempre con una necesidad latente de evocarlo desde la contemporaneidad, estableciendo nuevas perspectivas o nuevos enfoques que reemplacen o nutran antiguas visiones.

Los quiebres pueden darse en la problematización de las formas de mostrar sucesos y personajes, en los estilos de narración o en el lugar de los realizadores. Estas películas se niegan a crear una versión única de los sucesos narrados, identificadas con una mera transcripción del mundo real (...) son el producto de la mirada y el accionar de sus creadores. Este planteo es el resultado de una decisión estética y muchas veces ética (APREA, 2007, p.95).

El pasado es una convocatoria presente en el cine documental argentino, no es algo que pueda quedar desencajado de las tramas narrativas que se evocan en el día a día de los realizadores, ya que “del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente por un acto de voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (SARLO, 2005, p.9).

Destaco la importancia del cine documental en la construcción de la memoria por considerarlo un artefacto del cual es posible explorar y transformar discursos y sentidos, además de que “construye su estatuto como resultado de su vínculo ontológico con lo real” (CAMPO, 2018, p.345), con el cual pueden trabajar y dialogar los /as realizadores/as y a partir de ellos formar nuevos significantes en la (re)construcción del imaginario social.

2.2 CAPÍTULO 2: *LA REPÚBLICA PERDIDA II* Y LA NECESIDAD DE UNA MEMORIA OFICIAL

2.2.1 El uso de material de archivo para visibilizar el pasado

Una vez reconstituida la democracia en Argentina, la Unión Cívica Radical gana las elecciones de 1983 por primera vez al Partido Justicialista, iniciando la etapa del periodo alfonsinista. Esta etapa se caracterizó por el consenso social general que se llevó a cabo a través de la denominada “teoría de los dos demonios”, la cual juzgaba por igual los actos de los/as guerrilleros/as revolucionarios/as con los de las fuerzas armadas y paramilitares, legitimando la idea de una guerra entre ambos bandos del cuál la víctima era la sociedad argentina.

En los últimos años de la dictadura militar, cuando las perspectivas políticas se dirigían a una salida electoral, el cine tomó un gran impulso para reflejar el pasado reciente. Por lo mencionado, cabe preguntarse qué sucede en esa interrupción de los cargos de poder del Estado y de censura cinematográfica en todos los ambientes durante el periodo dictatorial, cuales son las diferencias que presenta el cine de los años ochenta con el cine que de los años setenta y qué definición de “cine político” cabe a cada momento histórico. Margulis (2012) realiza un análisis sobre los objetivos del documental en los ochenta.

El documental posdictadura presentó características distintivas, que lo diferenciaron del cine de intervención política propio de fines de las décadas del sesenta y setenta. Igualmente subordinado a la coyuntura política –pero lejos ya de la condición de urgencia y clandestinidad que signó las décadas anteriores–, el documental presentó una perspectiva crítica proponiendo la reflexión y la revisión del pasado reciente antes que la acción (MARGULIS, 2012, p.87).

La relación del filme con el público también es variable, ya que no es lo mismo la asistencia en clandestinidad que el impulso de la industria cinematográfica y la exhibición en las salas comerciales. Sin embargo, es destacable el punto de los objetivos del cine documental en relación al espectador(a), y en torno a eso, como el cine documental pasa de buscar la acción del espectador a apaciguar y someter sus acciones a la revisión de los hechos del pasado.

Este nuevo impulso al cine durante los años ochenta nos permite hacer un abordaje de *La República Perdida II* como un filme documental que presenta

claras intenciones de estudiar, analizar y presentar, a una sociedad desorientada, un punto de vista sobre los sucesos trágicos ocurridos entre 1976 y 1983, con el objetivo de reconstruir los aspectos nacionales y de comunidad que consideraba el gobierno de Alfonsín, tal cual lo expresan las imágenes presentadas en los créditos iniciales y la escena final: una multitud de personas, en su mayoría con banderas argentinas o símbolos representativos, marchando y ocupando las calles de Buenos Aires, agrupándose en espacios emblemáticos como el Obelisco o Plaza de Mayo, demostrando la unidad del pueblo argentino expresadas por planos generales que visibilizan al conjunto de la sociedad y crean el sentido de pertenencia a una comunidad (Imagen 1, 2 y 3).

Una de las tareas que se proponía el gobierno alfonsinista era reconstruir una sociedad que estaba atravesada por el dolor y la tragedia, pero también por la “ignorancia” de no saber qué había ocurrido durante los años de la dictadura, por lo cual se hacía mucho hincapié en cómo las instituciones sociales y democráticas fomentaban el crecimiento y el bienestar de una sociedad.

El cine fue un gran apoyo en esta construcción institucional-democrática que además encontró un público dispuesto a pagar una entrada por ver filmes relacionados con la dictadura²⁶ (AMIEVA; ARRESEYGOR; FINKEL; SALVATORI, 2009). Esta producción de filmes está asociada a la capacidad didáctica que presentaba el cine en general y el documental en particular, estableciendo ciertas visiones que además fueron censuradas, restringidas y marginadas durante el proceso dictatorial.

La apertura democrática significó un reencuentro con expresiones culturales que habían sido detenidas o claudicaban ante el poder de las fuerzas armadas, por tanto, con la llegada de la democracia, el cine es un terreno propicio para demostrar esta etapa de libertad de expresión, dándole un nuevo impulso a la industria (CUARTEROLO, 2011); así es que

(...) el Instituto Nacional de Cinematografía creó un terreno favorable para aquellos films con inquietudes temáticas o narrativas que prometían mayores posibilidades de proyección internacional para el cine argentino
 (...) El cine se puso como objetivo sacar a la luz y denunciar todas aquellas

²⁶ Según Amieva et al. (2009), de las 145 películas que se estrenaron entre 1984 y 1988, el 30% mira de frente o de sesgo a la dictadura, por lo cual habla de una rentabilidad comercial para la industria cinematográfica. Por otro lado, la temática también era objetivo de buenas críticas y galardones internacionales; Cuarterolo (2009) afirma que entre 1984 y 1988 el cine argentino de la democracia obtuvo más de 150 premios en festivales internacionales.

atrocidades cometidas en casi una década de represión y autoritarismo [...] Existía un absoluto consenso sobre aquello a lo que había que oponerse y no había demasiado lugar para discursos disidentes, pues el único proyecto político aceptable era el democrático (CUARTEROLO, 2011, p.340-341).

Imagen 1: La población argentina en Plaza de Mayo



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 2: La población argentina marchando



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 3: La población argentina en el Obelisco



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Para Gustavo Aprea, durante la década del ochenta, “se mantiene la confianza en la capacidad del cine para mostrar, a partir de un caso, algún aspecto del funcionamiento social, pero se ablanda el lugar director-autor como única mirada posible” (APREA, 2007, p.93). Con esto me refiero al hecho de que la temática en relación a la última dictadura militar tenía un mayor peso a la hora de seleccionar asistir a un filme que ciertos procesos estéticos autorales. La historia era presentada en una relación de causa-consecuencia, para ello.

(...) un determinado tipo de narración (casual, lineal, coherente, transparente) fue el principio constructivo dominante del documental argentino hasta fines de la década de los noventa. [...] el pasado se representó a partir de la narración, por sobre el análisis, el ensayo, la poética y otras formas del discurso (PIEDRAS, 2014, p.152).

La dictadura es el tema central dentro de la producción de la industria cinematográfica, no esencialmente como una denuncia política tajante o como una forma de interrogación pertinente a las urgencias sociales, sino que el foco en la dictadura aparece con “intenciones didácticas, en dramatizaciones de sucesos verdaderos, aludida a través de géneros como el policial negro o como mero telón de fondo para historias que podrían haber sucedido en cualquier momento” (APREA, 2007, p.93).

Estas intenciones industriales del cine y su estrecho vínculo con la mirada política del alfonsinismo y la *teoría de los dos demonios*, mezcladas con la necesidad de reconstrucción de la unidad nacional, hacen de *La República Perdida* y *La República Perdida II* documentales emblemáticos en cuestiones de didactismo y de revisionismo histórico entendidas en su propio contexto político y social.

La República Perdida II es uno de los documentales más importantes de la década del ochenta, con una gran repercusión social y producido dentro de la industria cinematográfica, refleja una mirada de los hechos sucedidos entre Marzo de 1976 y Octubre de 1983 que habían quedado pendientes de análisis luego de haber realizado *La República Pérdida*, el cuál consistía en un análisis histórico-político sobre las oportunidades de construcción de una democracia reiteradamente perdidas por los golpes militares dados a lo largo del siglo XX, iniciando su recorrido con el Irigoyenismo²⁷ hasta las elecciones de 1973.

Dentro de este primer film, realizado a finales de la caída del régimen militar, se deja entrever implícitamente la crítica al golpe de 1976 al hablar, continuamente y de manera radicalmente opuesta, sobre la democracia y el autoritarismo.

La República Perdida II continúa las propuestas estéticas y formales iniciadas en *La República Perdida*: una voz over omnisciente que va narrando los hechos de la historia argentina; las imágenes y videos de archivo funcionan como parte de esa mirada y esa reconstrucción del pasado al mostrar hechos que presuntamente serían “objetivos” y “verdaderos”. En este sentido, Margulis (2012) explica el uso de las imágenes de archivo en los documentales, exponiendo que.

Los documentales de compilación asumieron durante la transición democrática la utilización del metraje de archivo de la forma más “tradicional”, al conservar rasgos didácticos: el comentario expositivo, la literalidad del contenido de la imagen histórica, recursos que tenderán a ser dejados de lado por la compilación moderna (MARGULIS, 2012, p.114).

Se instala aquí la modalidad más clásica del cine documental, iniciados por Grierson y Flaherty en la década del treinta, en la que la intención del cine documental es puramente didáctica y se lo presenta como un objeto de la realidad, sobre todo al tratarse de fotografías y de videos fílmicos que reflejarían el estado

²⁷ Hipólito Irigoyen asumió su segundo mandato presidencial en 1928, siendo víctima del primer golpe de estado moderno en 1930. Los demás golpes de estado en Argentina se dieron en 1943, 1955 y 1966 y 1976.

“puro, concreto y objetivo” de los hechos. Esto se debe también a que se tratan de imágenes que están de cierta forma reconocidas o marcadas en el inconsciente popular, ya que “las imágenes que ilustran el relato son aquellas que los espectadores pueden recordar de los medios masivos” (APREA, 2007, p.99). Así, podemos notar en el documental ciertas entrevistas televisivas realizadas a miembros del ejército o socios del gobierno de facto (imagen 4, 5, 6 y 7).

Imagen 4: entrevista



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 5: entrevista



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 6: entrevista



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 7: entrevista



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

El empuje industrial a esta estética primitiva del cine documental refleja la intención de llegar al mayor caudal de público posible, promoviendo mucho más las intenciones informativas y de enseñanza que procesos estéticos que habían sido iniciados en las décadas anteriores, en el cuál la intervención política del espectador era clave. No hay una búsqueda narrativa de la voz over que sea poética, irónica u en otro tono que permita una construcción más reflexiva del documental, sino que

más bien trata de señalar tajantemente su punto de vista de los hechos sucedidos sin lugar a disidencias; en palabras de Aprea “Las opiniones presentadas son claras y contribuyen a narrar la historia desde un punto de vista omnisciente que deja poco lugar a las dudas o los cuestionamientos” (APREA, 2007, p.99).

Las imágenes se presentan en una narrativa lineal, accesible a cualquier espectador y sin sobresaltos temporales, sino tratando de ser lo más conciso posible en el uso de los archivos. Las imágenes no presentan otro propósito que el de informar desde un punto de vista y dar a conocer a través de la visibilidad y presentación de las mismas. Se podría decir que “el montaje se vuelve en ellos una herramienta “probatoria” que acomoda las imágenes en función de la lectura interpretativa sugerida por la voz over” (MARGULIS, 2012, p.99).

Entre las voces que se escuchan de las entrevistas, se ven en su mayoría que son realizadas por miembros del gobierno de facto y, en contraposición a esas voces que se intentan desmitificar, surgen las voces de los testimonios de víctimas directas e indirectas de la represión, pero también surge la voz de un especialista quien se encarga de explicar, entre los testimonios, lo que sucedió en el periodo dictatorial. Así, se refuerza la cuestión del “análisis objetivo” al otorgarle un aporte sociológico especializado que brinda cierta validez académica al tratamiento del documental. Las voces de los testimonios, por su parte, funcionan para apoyar en palabras lo que no existe en imágenes: la represión sistemática del Estado.

El hecho de acceder a imágenes periodísticas o televisivas que fueron realizadas con la intención de informar sobre ciertos sucesos, cobra otro peso político al instaurarse socialmente como un campo de re-significación de la imagen para narrar a través de ellas los hechos trágicos del pasado; pero también cobran su importancia en la falta de imágenes documentos de los hechos atroces cometidos por los represores, con lo cual es un desafío la reconstrucción de los hechos del pasado y cuya forma más didáctica se plantea en el recurso estético de este documental; para Margulis, este hecho de destrucción o inaccesibilidad de archivos sobre la dictadura hace que “la reconstrucción de versiones de la historia nacional con materiales de archivo” sea “un sentimiento liberador a este tipo de films. En ese sentido, estos documentales desandaron la tarea destructiva que realizó la dictadura, organizando un esfuerzo de relocalización de los materiales que sobrevivieron a la destrucción” (MARGULIS, 2012, p.103).

Esta reapropiación de imágenes del pasado reconfigura el presente dificultoso de los años ochenta, al otorgarles un carácter documental que no se desliga de un contenido político que rige de un modo verticalista, donde el Estado Argentino despliega un discurso que abarca todos los campos a nivel social. La utilización, caracterización y condicionamiento de las imágenes no es ajena a un uso ideológica de las mismas, sino que más bien el grado de manipulación en ellas resulta fundamental para presentar estas imágenes de forma que no se aparten del discurso social.

El presente reconfigura y moldea las imágenes del pasado. No solo en el momento de captar imágenes se realiza un acto de selección y creación. También en la posterioridad de su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas [...] las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados (FELD, STITES MOR, 2009, p.27).

Al mismo tiempo, la utilización de imágenes de archivo dentro de un filme reconstituye a las mismas como parte de una narrativa y una estética propia según la configuración, agrupación y aplicación de las mismas. Esta búsqueda estética que circunscriba al filme a un proceso reflexivo propio es dejada de lado en virtud de la presentación de los hechos del pasado, valorando en mayor medida la exposición del punto de vista omnisciente que las posibilidades de experimentación propias que otorgan los filmes de montaje. Por tanto, no existe una valorización en las dimensiones estéticas de las imágenes y la forma de tratar con ellas, sino que solamente son apropiadas para referirse a una cuestión de contenido.

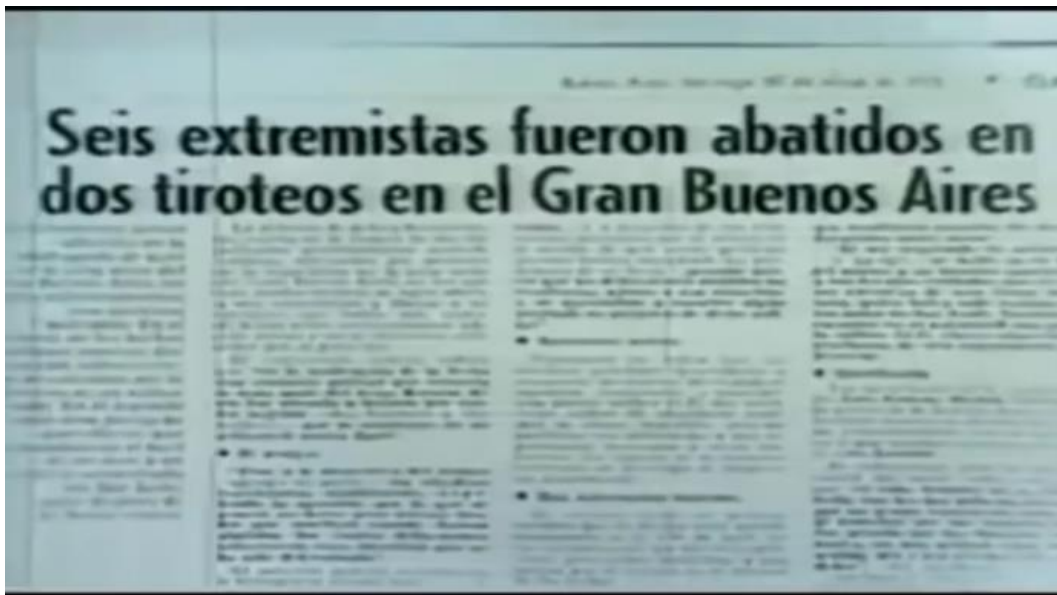
Una de las formas en la que Sánchez-Biosca habla de afrontar el pasado es a través de como las imágenes suscitan por su distancia, “tanto en lo que contienen como en su aspecto material: su textura, su forma, la suspensión de un tiempo pasado y concluido que sugieren” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p.222). Esta relación con el pasado es propia en *La República Perdida II* al hacer referencias a ellas como un hecho oscuro y trágico ya concluido en la historia argentina, y cuyo uso de imágenes traídas al presente demanda un aprendizaje social para no permitir que en el futuro vuelva a ocurrir.

Cuando no existen imágenes de tortura o represión, existen imágenes de espacios que fueron escenas de un conflicto (imagen 8) o existen fotografías de las víctimas tomadas en vida (imagen 9), aunque otro método que utiliza el documental

es el de fotografías de medios periodísticos de prensa que tienen de título noticias sobre represiones ejercidas hacia militantes (imagen 10); al fin y al cabo, las imágenes se relacionan con hechos del pasado que no son recreados ni ficcionalizados, sino que se refleja lo que queda de los espacios o de las personas, ya sea en imágenes de archivo o en espacios que supieron ocupar o estar por última vez. Para Sánchez-Biosca, existe una relación entre la imagen de archivo y la muerte.

Además de con la historia y la memoria, la experiencia que cualquier archivo visual del pasado nos devuelve está íntimamente relacionada con la consecuencia inevitable de ambas: la muerte. Yace siempre ésta en el archivo: la desaparición de los seres representados, la de los lugares visibles, la de quienes detentaron aquellos discursos que el fragmento fílmico o la imagen congelada nos devuelve hoy gracias a la obra del archivista, del montador o del artista (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p.222).

Imagen 8: noticia de periódico sobre atentado “extremista”



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 9: fotografía del Obispo Angelelli



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 10: espacio donde se desarrolló un tiroteo entre guerrilleros/as y militares



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

2.2.2 El relato de las víctimas inocentes en *La República Perdida II*

Ante la falta de imágenes del horror, son los testimonios los que complementan el relato. Estos testimonios no son en gran medida una forma de denuncia directa hacia la dictadura militar, sino más bien son entrevistas que reflejan el dolor de las familias o sobrevivientes, son el dolor de mujeres, hombres y niños.

Este dolor se expresa en los primeros planos cerrados, a modo de centralizar la mirada en los personajes que relatan su sufrimiento o las atrocidades que conocen de la dictadura.

En los films de narrativa humanitaria-democrática la presentación de testimonios y secuencias de observación construyen relatos reflexivos, pasibles de ser englobados dentro de una perspectiva abierta [...] aquellas que valorizan las instituciones democráticas ya no entienden a la política como guerra, dando lugar al debate de puntos de vista (CAMPO, 2018, p.352).

A partir del cúmulo de diferentes personajes y el uso de sus diversos testimonios se construye una referencia global sobre un determinado hecho del pasado. Esta construcción permite una empatía con los espectadores, un acercamiento afectivo para entender el dolor y el sufrimiento ajeno.

Los testimonios en *La República perdida II* sostienen series narrativas corales homogéneas: su yuxtaposición tiende a la complementación de relatos, al organizar en su conjunto una historia común compuesta por múltiples perspectivas individuales. El hecho de que el film no presente a los testimoniados por sus nombres, habilita la generalización de los dichos permitiendo identificarlos con el de otras personas que atravesaron la misma experiencia (MARGULIS, 2012, p.108).

Pero estos testimonios no son una bandera de lucha o de continuidad política de los/as detenidos/as-desaparecidos/as (salvo la última entrevistada que se refiere a la continuidad de la lucha de su hijo) sino más bien sucede que la militancia o participación política es marginalizada, o bien lo que se encuentra es el dolor de quienes no fueron parte de la participación política, es decir, las víctimas indirectas de la represión.

Javier Campo (2018) dirá que “la inclusión de voces testimoniales autobiográficas (de los realizadores) o biográficas en in, de familiares y detenidos-aparecidos” se produce en el exilio, siendo el “quiebre formal, temático y retórico más importante del cine documental argentino” (CAMPO, 2018, p.350).

Así, estas voces testimoniales complementan el relato de la voz over omnisciente, estableciendo un precedente en el cine documental argentino para la década posterior, aunque en los años ochenta todavía “se obvian las menciones a organizaciones guerrilleras y la militancia de los desaparecidos no es aludida” (CAMPO, 2018, p.350), forjándola de ese modo para que la simpatía con el espectador se dé en un vínculo emocional que al mismo tiempo resulta político.

Sin embargo, si bien el uso del testimonio es necesario “en la medida en que éste da cuenta de ciertos aspectos de la historia reciente sobre los cuales no existen otros registros documentales” (MARGULIS, 2012, p.102), esto genera una “tensión entre la subjetividad del testimonio y la pretendida objetividad del material documental de archivo” (MARGULIS, 2012, p.102). Esta tensión se da como un corte brusco en el filme, en la medida en la que vamos siendo direccionados a través de imágenes para luego reconocernos en el imaginario de lo que testimonia el entrevistado, es decir, en la creación de una imagen acústica propia a partir del relato.

El uso del testimonio en este documental, además, viene relacionado al funcionamiento socio-político del Estado a través de ciertas políticas de memoria como la elaboración del libro de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP en adelante)²⁸ y el juicio a las juntas militares en 1985²⁹. El testimonio oral comienza a ocupar un rol central en el panorama político que se iría incrementando paulatinamente con el correr de los años y las denuncias, sin embargo, reforzando lo dicho anteriormente en palabras de González Canosa y Sotelo, “En estos testimonios [...] prevaleció el carácter de víctimas de los testigos y el borramiento de su previa militancia política” (CANOSA; SOTELO, 2011, p.6).

Hay otro testimonio menos analizado en el film, es el de un ex teniente primero que pasó a retiro obligatorio en 1980 por ser “inepto” al no compartir la visión política de las Fuerzas Armadas que usurpaban el poder. Este testimonio demuestra otro aspecto de las víctimas indirectas de la represión que no están relacionadas con la represión ni la tortura, sino más bien que se trata de divergencias filosóficas dentro del seno de las fuerzas armadas. El entrevistado es presentado al igual que el especialista en la secuencia de testimonios anteriores: sentado en un despacho personal, con una serie de libros por detrás que reflejan cierta intelectualidad y, por tanto, una palabra autorizada para referirse al tema (imagen 11 y 12).

²⁸ La CONADEP elaboró el libro “Nunca Más” en 1984, en el cual existen una compilación de testimonios sobre desapariciones de personas y hechos de tortura sufridos.

²⁹ La justicia civil argentina llevó a juicio a las tres primeras juntas militares de la dictadura por graves violaciones a los derechos humanos.

Imagen 11: entrevista a un especialista



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 12: entrevista a un ex teniente primero



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Es de destacarse que el ex teniente primero es el único entrevistado que tiene la posibilidad de presentarse al público a través de su nombre, apellido y (ex) ocupación, lo cual destacaría la importancia de este personaje como canalizador de dos visiones: la primera por ser un ex integrante de las fuerzas armadas, posición por la que recae cierto peso político en su discurso; la segunda por reconocerse como una persona que conoce al “hombre argentino”, es decir, a la juventud y a los/as trabajadores/as. Esta yuxtaposición de visiones que se encontraban en

“disputa” se realiza con el presunto objetivo de llamar a una conciliación social e histórica, sobre todo para con las fuerzas armadas, y en segunda medida con la militancia política expresada a través de la juventud.

Es destacable que las víctimas indirectas de la represión sean quienes aparezcan dando los testimonios mientras que las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, quienes reflejan y se perpetúan en un símbolo de lucha contra el Estado y sus delitos, aparecen solamente en fotografías. Sobre esto se puede decir que “de este modo, son doblemente segregadas: por aparecer en fotos se recortan del flujo de imágenes en acción y, al mismo tiempo, se ubican en un tiempo ya concluido” (APREA, 2007, p. 99).

La utilización de los testimonios está dada por personas que no presentan vinculaciones directas con la denuncia, sino más bien que se trata de un anclaje en el cual se enlazan los sentimientos y la necesidad de presentar los hechos desde un punto de vista autorizado; por otra parte, al desvincular políticamente tanto a quienes dan los testimonios como a quienes se refieren en ellos/as refuerza el carácter de víctimas, sobretodo el de las víctimas indirectas quienes otorgan la voz en los testimonios.

Sin ser estos testimonios denuncias directas hacia la dictadura, se ve la revalorización social sobre la cuestión universal de los derechos humanos al otorgar preguntas a un cuestionamiento que no podía ser respondido políticamente: la situación de los/as desaparecidos/as. El/la desaparecido/a debía ser desvinculado/a de su pasado político para otorgar simpatía social a través del dolor de familiares y amigos/as.

(...) el anclaje del discurso de matriz democrático humanitaria estaba en recalcar en el carácter de violación a los derechos humanos, cualquiera fuese la trayectoria de los desaparecidos (que ya no eran interpelados como militantes o compañeros, sino como víctimas) (CAMPO, 2018, p.342).

Pero la víctima inocente no solo se encuentra en el campo de la detención y la represión política, sino que también existen las víctimas inocentes de las políticas económicas del gobierno de facto. Así, la voz over narra constantemente las repercusiones sociales de las medidas llevadas a cabo por los ministros de economía, dando margen al repudio generalizado a partir de la ineptitud para controlar la producción local y sostener el mercado interno. *La República Perdida II* cuenta con una escena que contiene una serie de entrevistas televisivas realizadas

en 1981, en donde un gran número de hombres y mujeres muestra su descontento por la situación social y económica del país, alegando la falta de trabajo y la preocupación por la creciente pobreza.

La organización de trabajadores/as y sindicatos aparece en ciertos momentos en el filme, pero esta resistencia está señalada en el marco de la crisis económica creciente en el país, desvinculando la resistencia de ciertos sectores de trabajadores/as que haya sido expresamente política contra la violación de derechos humanos y por la aparición con vida de los/as desaparecidos/as. Nuevamente, se busca crear un lazo de empatía con el espectador al ver que la población sufrió lo mismo en su conjunto (a excepción de un solo testimonio que indica que no hay nada que lo preocupa) creando nuevamente el concepto de una comunidad global que es víctima, de alguna u otra forma, por lo que sucedió en el pasado reciente.

2.2.3 La teoría de los dos demonios a través de la narración

La base de aceptación de todos los discursos sociales y políticos de los ochenta estaba solventada en la teoría de los dos demonios, de esta forma, se condenaba el rol de las fuerzas armadas a partir de la violencia producida por las organizaciones guerrilleras. Así es que existía una cierta concordancia general en el rechazo a la violencia, y en esto se basaban los discursos y testimonios, de esta forma, “surgió una “memoria complaciente” en estrecha vinculación con las necesidades de legitimación del régimen político postdictatorial” (GONZÁLEZ CANOSA; SOTELO, 2011, p.6).

Es necesario dejar en claro que un material de archivo no es un objeto inanimado que no tiene intenciones de impacto o conjunciones ideológicas por detrás, para Sánchez-Biosca un archivo no es jamás un material bruto (“una estática disposición de fuentes”), sino más bien, según los casos, “es una norma, una promesa, una amenaza de discurso” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p.220-221); y, siguiendo en esta línea, afirma que “El uso de cualquier material de archivo es todo menos libre. Al activarlo, cualquier artista o cineasta entabla un diálogo, abierto o tácito, deliberado o involuntario, con los usos anteriores y con la estructuración actual, de la que se desprende” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2015, p.221).

Es en este aspecto donde las imágenes de ataques de organizaciones guerrilleras cobran un relevante peso político al ponerlas al mismo grado de

violencia que las atrocidades cometidas por parte del Estado pero, que en contraposición, las imágenes de estas últimas eran casi nulas. Esto da a entender que lo que sucedió durante el proceso dictatorial fue una guerra entre dos bandos, y por otro lado, provoca un repudio generalizado a la violencia, independiente del lugar que provenga, haciendo a las organizaciones guerrilleras repudiables por su accionar violento y a las fuerzas armadas repudiables por su uso de violencia considerado desmedido, colocándose directamente dentro de la teoría de los dos demonios.

Si bien vemos las entrevistas a sobrevivientes de las torturas o víctimas indirectas, la voz over guía su atención a las víctimas que podrían vincularse con la idea democrática de una nación como miembros de partidos políticos no revolucionarios, cancilleres, diputados, entre otras figuras. Al mismo tiempo, y en contraposición, hace hincapié en los ataques de las organizaciones guerrilleras a interventores o miembros de las fuerzas. Son presentadas primeramente los ataques de las organizaciones guerrilleras (imagen 13 y 14), los cuáles quedarían identificados como los “iniciadores” de la violencia, para que luego se presenten las víctimas del terrorismo de Estado que no tienen vínculos con “subversivos ni curas tercermundistas”.

Imagen 13: ataque de organizaciones guerrilleras a un automóvil



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Imagen 14: ataque de organizaciones guerrilleras a un edificio



Fuente: *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986)

Había una idea generalizada que encajaba en un sentido de pertenencia a la reconstrucción de una unidad democrática y nacional, lo cual se puede demostrar por los apoyos populares a los dos partidos más tradicionales de Argentina (el radicalismo y justicialismo) que son demostrados en el documental por la ocupación del espacio público ante los levantamientos carapintadas. El cine debía ser una de las expresiones artísticas que pudieran expresar esa capacidad de unión y de consenso.

Sin embargo, no podemos desconsiderar el valor de estos filmes en su propio contexto sociopolítico al dar ciertas referencias y búsquedas de representaciones en torno al horror y la tragedia de los años oscuros, después de todo “estas películas operaron como bisagra, en la medida en que resultaron un órgano de debate y reflexión en torno de un proceso en el que intervinieron activamente: la reconstrucción del espacio público argentino y la re-instauración de la vida partidaria” (MARGULIS, 2012, p.89).

Por otro lado, el problema en *La República Perdida II* (y quizás del documental en general) es la tendencia social a tomar por “verdadero” los recursos con el que el documental trabaja. En este caso, el consenso social articulado políticamente y el uso del documental didáctico hace de *La Republica Perdida II* un documental que resulte incuestionable para el espectador no especializado en

construcción audiovisual; y además, marca un punto de vista totalmente parcial que no se ve reflejado debido al uso de dos narradores (un hombre y una mujer) que hablan de forma plural y en tiempo pasado, invitando al espectador a ser parte de la visión del filme. Según Gauthier, “los filmes de montaje de actualidades [...] son una ocasión de revisitar la historia que puede mostrarse apasionante, pero que revela más el punto de vista del autor de que la realidad de la época” (GAUTHIER, 2008, p.263, traducción propia).

Así, los recursos narrativos como las características del montaje y las imágenes nos van adentrando a un punto de vista del autor que coincide con el de una sociedad que no lo cuestiona, sino que más bien lo avala y se reconoce en el discurso. Se hace necesario comprender la utilización de esas imágenes y la no inocencia que involucra presentar, al mismo grado de violencia, a los ataques guerrilleros con la violación de derechos humanos por parte del Estado. El montaje equipara esas imágenes y las coloca en un mismo plano simbólico de violencia, por tal, “es necesario todavía al cine saber mediar la disputa que se establece entre las imágenes, en la mesa de montaje, cuando se produce el cruce de las diferentes fuentes documentales sobre el periodo” (LEANDRO, 2016, p.104, traducción propia).

De igual manera, las imágenes no confrontan directamente entre sí, sino que son presentadas dentro de una narrativa lineal-cronológica para poner en tela de juicio las actitudes de violencia de ambos bandos. El montaje no es inofensivo ni inoportuno, sino que más bien responde a una concepción ideológica del autor y por tal se intenta convencer al espectador, destacando en este punto que “cada efecto de montaje aplicado a una imagen de archivo reacciona sobre ella y sobre nuestra percepción del pasado” (LEANDRO, 2016, p.112, traducción propia).

2.3 CAPÍTULO 3: MONTONEROS, UNA HISTORIA Y LA DISPUTA ENTRE MEMORIAS

2.3.1 La disputa de la memoria subjetiva contra la memoria oficial

Los hechos significativos de los juicios a las juntas militares en el año 1985³⁰ dieron un fuerte impulso político al uso del testimonio como forma de prueba para condenar los crímenes de Estado. Así también lo expresa el cine documental a mediados de los años '90 con su utilización narrativa-política de las voces de los detenidos/as, torturados/as, exiliados/as y perseguidos/as como respuesta a las leyes de impunidad y punto final que significaban un retroceso en temática de derechos humanos³¹.

En este aspecto, las breves entrevistas realizadas en *La República Perdida II* son un puntapié importante³² debido a la repercusión social que tuvo la película al estrenarse³³ y por ser utilizada didácticamente para revisar el pasado reciente.

Más allá del predominio del trabajo sobre materiales de archivo en el film, estos dos breves bloques de testimonios (en *La República Perdida II*) resultan contundentes pues marcan un quiebre en el desarrollo del documental. La puesta en marcha del dispositivo testimonial pareciera, de hecho, poner en suspenso la lógica predominante en el resto del film: las voces over omniscientes desaparecen y la dinámica de intervención sobre las imágenes se vuelve más moderada (MARGULIS, 2012, p.109).

Sin embargo, el recurso del testimonio como protagonista en el cine documental se da a partir de los años '60, no tanto por el hecho de la búsqueda de verdad y objetividad a través de la palabra, sino por lo que representa el testimonio en el cine documental: un quiebre en la construcción narrativa presentada como

³⁰ Fue realizado por la justicia civil Argentina bajo el mandato de Raúl Alfonsín, previamente se había publicado el libro de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en donde entrevistaron a testigos de la violación a los derechos humanos cometidos por el gobierno militar. Los testimonios fueron importantes para reconstruir el aparato clandestino de detención/tortura y los métodos utilizados para castigar a los/as detenidos/as.

³¹ El Presidente Carlos Saúl Menem (1989-1999) llevó a cabo una serie de decretos presidenciales entre 1989 y 1990 en los cuáles indultaba a ex genocidas por crímenes de lesa humanidad.

³² Digo importante debido a que existen otros documentales que utilizan el testimonio durante los años ochenta: *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987)

³³ Es considerado uno de los documentales más emblemáticos de aquel periodo (junto a su precuela *La República Perdida*) y del cine documental en general debido a su éxito comercial.

objetiva, a través de la voz over, para penetrar en el espacio de la subjetividad a través del recorte de una porción del mundo.

Esta forma de hacer cine documental se utiliza de manera contundente en Argentina a partir de los años '90 por algunas cuestiones que terminan vinculándose para dar comienzo a una gran producción de documentales³⁴, como la adopción de nuevas tecnologías³⁵ y la modificación de la ley de cine en 1994³⁶.

El testimonio en el cine documental utiliza un sistema narrativo por el que permea la subjetividad de la historia personal que también es parte de la historia social, pone en juego un sistema del funcionamiento de la memoria y la forma en la que esta se construye, no a partir de una visión presuntamente oficial y objetiva, sino a través de los propios actores sociales que se manifiestan, en este caso, a través del cine.

A partir de los años '60, el cine dotado de hablar se interesa no más apenas por los vestigios, pero sí por los testimonios, cuya memoria frágil todavía puede ser consultada. El interés no está en la verdad - a no ser para la investigación histórica -, sino en el propio funcionamiento de la memoria, considerada una manifestación de la vida que funda la personalidad y el imaginario de los individuos y de los grupos (GAUTHIER, 2008, p.245, traducción propia).

Los testimonios son el nuevo empuje del cine narrativo en el documental argentino de los '90, las historias personales e individuales comienzan a ponerse en tela de juicio y en disputa a través de los canales de la memoria: el cine, la televisión, el teatro. Así también lo demuestra el surgimiento de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S. en adelante)³⁷ a nivel político-social, donde los hijos/as de detenidos/as-desaparecidos/as comienzan a juzgar a los jefes militares con escraches populares.

³⁴ Algunas de estas producciones documentales son *Nunca más. Prohibido olvidar!* (Miguel Matto, 1993), *Rasga memorias* (Gustavo Hennekens, 1994), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), *1977, casa tomada* (María Pilotti, 1997), *La resistencia* (Fernando Krichmar; Adrián Diez, 1997), *Prohibido* (Andrés Di Tella, 1997), *Causa abierta contra el genocidio* (Xan Leira, 1998), *Padre Mugica* (Gabriel Mariotto; Gustavo Gordillo, 1999), *Botín de guerra* (David Blaustein, 1999).

³⁵ Según Aguilar (2010): "el uso de la computadora se introdujo de lleno en varios rubros del cine y permitió montar digitalmente películas que se realizaron en celuloide, además de retrabajar de otro modo aspectos del film como el sonido, el color o el acabado final". (AGUILAR, 2010, p.21), facilitando de estas formas procesos de realización y pos-producción.

³⁶ Hay una institucionalización de la práctica del cine documental a través de la Ley de Cine de 1994. Lanza (2015, p.114) explica que la Ley "tenía como requisito excluyente que las obras fueran filmadas y finalizadas en 35mm, el cual fue un material muy utilizado en el documental".

³⁷ La agrupación H.I.J.O.S. fue fundada el 3 de noviembre de 1995, esta agrupación fue protagonista durante la segunda parte de los noventa de los escraches a los genocidas sueltos.

La memoria oficial construida a partir del regreso de la democracia empieza a ser disputada por los testimonios de sobrevivientes y familiares, quienes denunciaban las políticas del Estado respecto a los derechos humanos. No podemos olvidar, que quienes formaron parte del sueño colectivo de la revolución en los años setenta, recuerdan el pasado y analizan el presente en un contexto regido por las políticas neoliberales de los años noventa.

Por lo tanto, es imposible separar las disputas por la memoria y las consecuencias del neoliberalismo en Argentina, siendo que ambas luchas confluyen en un espacio de denuncia que se expresa a través del testimonio y la vivencia personal de quienes fueron ex militantes de organizaciones revolucionarias.

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes (SARLO, 2005, p.13).

Por lo tanto, en términos de la significación de la memoria en relación a la dictadura militar, comienza a surgir un planteo, una visión, un discurso a partir de la intervención de los ex militantes que van construyendo relatos de la historia a partir lo que sienten, lo que piensan y de lo que reflexionan.

El discurso oficial del Estado se va resquebrajando ante la presión de la memoria social que se va modificando y ramificando con otros discursos y otros testimonios. Acuña (2009) se refiere a esta construcción de memoria a partir del testimonio como “transmisión memorialista” en contraposición a la “transmisión histórica”, ya que “la transmisión memorialista está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos” (ACUÑA, 2009, p.3).

Andrés Di Tella trabajará este aspecto del cine testimonial en el film *Montoneros, Una Historia*. El director contaba con una vasta carrera en trabajos televisivos y medios periodísticos que lo llevaron a recorrer diferentes partes del mundo, previamente, había desarrollado un documental para Amnesty International llamado *Desaparición Forzada de Personas* (1988-1989), el cual, según el director, lo metió en el mundo de las secuelas del pasado reciente. Su experiencia de estudio en Inglaterra lo llevó a conocer el cine de Jean-Luc Godard y de otros autores como Chris Marker y Peter Handke, además de ver películas latinoamericanas de los años sesenta y setenta, como *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968)

y *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973-1979) en un momento en que las dictaduras ya estaban establecidas en Argentina y Chile respectivamente. Por otra parte, el director rescata su lazo con Ricardo Piglia y cómo la literatura lo influyó a trabajar la memoria desde un punto de vista individual que no se dissociaba de un aspecto macro social.

Su film *Montoneros, Una Historia* (cuya pre-producción inició en 1992 como una idea de piloto de tv) tendrá una gran repercusión inmediata en el modo de establecer los aspectos cinematográficos en relación a los vínculos entre pasado-presente a través de la subjetividad de la memoria brindada por el testimonio. Esta película cuenta la historia de Ana Testa y su pasado de militancia en la agrupación política guerrillera Montoneros, cuyo relato en el filme comienza con una situación de la vida de Ana: su hija quería saber qué había ocurrido en Argentina en los años '70.

El relato de Ana inicia a partir de una cuestión personal y subjetiva, que al fin y al cabo, también es la que ira desarrollando en el filme sobre la agrupación Montoneros y algunos de sus momentos claves en la historia. La escena inicial del filme va intercalando el testimonio de Ana, sobre sus inicios en la agrupación, y algunas preguntas hechas por la hija e imágenes de archivo de momentos en los años '70 que van ejemplificando las preguntas que hace Ana.

El material de archivo ya no es el dispositivo que se utiliza para narrar la historia, sino que sirven para graficar situaciones a partir del testimonio de Ana, quien es la impulsora de la narrativa fílmica. Así se observa que en los filmes que aluden a la organización Montoneros “predominan las evocaciones ligadas a la figura de un militante por sobre las visiones de conjunto de la política de la organización” (APREA, 2015, p.165).

El recorrido en la historia de Ana comienza con ella manejando un auto, por la ruta, como si estuviese realizando un viaje (Imagen 15). Estas escenas de viaje tienen que ver con el acompañar a Ana al lugar donde se desarrollaron los hechos, a los espacios que algunas vez supieron ser, como la escuela de monjas que recorre en una escena inicial (imagen 16), o en una escena posterior que Ana llega a una casa en la que vivía en Santa Fe (imagen 17), re significando el presente de ese lugar a partir de su testimonio sobre el pasado.

Imagen 15: Ana haciendo un viaje en auto



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Imagen 16: Ana recuerda su acercamiento al Padre Mujica en un Colegio de Monjas.



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Imagen 17: Ana relata el escape de una casa



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Sin embargo, Ana no está sola en este relato, está acompañada del relato de otros personajes que también formaron parte de la organización y en cuya fragilidad de la memoria y sus reflexiones es donde se vincula al pasado con el presente. Por lo tanto, el título del filme deja entrever dos relatos: una grupal y una individual.

En *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella) propone dos relatos simultáneos. Uno es el que se refiere a algunos aspectos de la historia de Montoneros, el otro articula los recuerdos de una mujer que fue militante de esa organización armada peronista y luego víctima de la represión ejercida por los militares (KRIGER, 2003, p.261).

La historia de Ana es la que también construye parte de la historia de la organización Montoneros: desarrollada a partir de la vivencia de ex militantes y sus percepciones en torno a su relación con la sociedad, con la política y con la guerrilla en aquél momento. El film no hace hincapié en un juicio de valor de las actividades de los ex guerrilleros, sino que más bien “deja de lado el análisis político e ideológico tradicional, para profundizar en la experiencia de vida de los jóvenes Montoneros de aquella época” (KRIGER, 2003, p.261).

La aparición de los ex militantes frente a cámara devela una historia que hasta entonces había quedado marginalizada frente a la sociedad, una historia

atravesada por la experiencia y la vivencia, cuyos crudos relatos generan un vínculo emocional con el espectador.

El director busca una verdad más profunda que la de los hechos y para eso sondea los límites de cada testimonio y sus contradicciones. Siempre fascinado por quienes cuentan historias, su cámara atrapa las anécdotas y las experiencias de todo tipo de personajes entrevistados. Las registra pero también las convierte en figuras retóricas, imágenes que trascienden el tema de referencia y que intentan hechizar al público (KRIGER, 2003, p.263).

Los personajes reflexionan a partir de su pasado y en base a eso, se encuentra la generalidad de los discursos, de las percepciones sobre la violencia, la organización, los líderes de la organización; no existe un único punto de vista, sino que hay una pluralidad de voces que “genera tanto acuerdos como contradicciones que atentan contra la idea de un conjunto, resaltando la singularidad y la falta de consenso entre los personajes” (LANZA, 2015, p.131).

Sin embargo, este formato narrativo del cine documental por donde trascienden las experiencias de los personajes protagonistas, va creando nuevas narrativas sociales que modifican y colocan en debate los hechos del pasado a nivel social. El presente le otorga otra significación al pasado que se va transformando a medida que se profundiza en torno a la historia de los entrevistados: “creemos que el principal valor de este procedimiento (de las entrevistas) es que a la vez que permite visitar el pasado, otorga la posibilidad de hacerlo desde una perspectiva actual, posibilitando la construcción de la memoria colectiva” (LANZA, 2015, p.137).

2.3.2 La construcción del sujeto político de los años '70

Una diferencia clave entre *Montoneros*, *Una Historia* y *La República Perdida II* es la aparición del sujeto politizado, no oculto de su vivencia de militancia durante los años '70. Existe una necesidad imperante de rescatar estos relatos y estos testimonios para seguir incursionando en los planteos de las acciones de Montoneros y demás organizaciones guerrilleras, pero también de poner en debate la situación de la militancia política en la actualidad. El surgimiento de diversos actores políticos de resistencia durante los años '90 habla de un proceso de crisis y de disputa, en el marco de una crisis económica que empezaba a golpear a los sectores más marginalizados.

Desde ese punto de vista, las reflexiones, en torno a la política y a los métodos adoptados por Montoneros, inciden en un profundo debate social tal como lo expresa el director del filme³⁸. Los testimonios y las experiencias impulsan el método reflexivo a partir de lo que se recuerda o lo que se omite, por lo que “el debate se presenta a través de los testimonios de la generación militante que reconoce el carácter traumático de su memoria, pero busca una proyección del pasado en un futuro que se presenta como incierto” (APREA, 2015, p.226).

No es en vano la aparición del sujeto político en los años '90: no solo se trata de la resignificación del militante del pasado, sino también de los nuevos actores sociales que militan en la actualidad por los derechos humanos como las Madres de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S y demás organizaciones que levantan la consigna “Memoria, Verdad y Justicia”.

El testimonio en el cine cumplirá un rol fundamental en la construcción del sujeto político y su vínculo con la vida política-partidaria, analizando aspectos mayormente relacionados a los traumas y las experiencias que hacen parte de la construcción individual del sujeto y lo reivindican como un militante, no más bien heroico, sino llevado a un campo terrenal donde se presentan sus miedos, dudas e incertidumbres.

Ningún recuerdo es solamente propio sino que siempre es construido socialmente, teniendo en cuenta los interlocutores y los otros testimonios y por lo tanto es siempre cambiante. Además en la distancia temporal entre los hechos y el momento en que se recuerdan, el sujeto suma experiencias y nuevas interpretaciones propias de otras temporalidades (ÁLVAREZ, 2012, s/p).

En *Montoneros, Una Historia* existe un recorrido de la historia de Montoneros a partir de los testimonios de diversos militantes de base, simpatizantes o miembros fundadores; se construye a partir de las distintas percepciones existentes sobre dos ejes principales: sobre la lucha armada y sobre la relación con el ambiente político-social de los '70. El testimonio permite que la historia ya no sea narrada desde un punto de vista didáctico por donde no permean las dudas ni las preguntas, sino que al contrario, se es consciente del desorden que implica el

³⁸ Andrés Di Tella, en una entrevista brindada a Pablo Piedras y Lior Zylberman en la revista Cine Documental, relata el profundo debate en cines y en las universidades por parte de ex militantes e hijos/as de desaparecidos/as.

recorrido y los tránsitos de la memoria y se ponen en evidencia en un montaje que confronta las visiones y posturas de los personajes.

La efervescencia testimonial sobre esos acontecimientos (del terrorismo de Estado) coincide, precisamente, con el auge del documental como género fílmico destinado a inscribir la imagen y el discurso de los afectados, se trate de familiares de las víctimas, de sobrevivientes de la tortura en centros clandestinos o de ex activistas de algunas de las organizaciones revolucionarias de los setenta en plan de revisión política de lo actuado (AMADO, 2010, p.221).

Las voces de las víctimas directas de la dictadura comienzan a desenmascarar una visión del pasado que intentaba igualar los ejes de violencia a un mismo nivel, limitando de ese modo la denuncia del ejercicio ilegal de la violencia por parte del Estado. La figura del militante aparece a modo de modificar aquél consenso iniciado con la apertura a la democracia: el de la guerra sucia iniciada por ambos bandos; pudiendo afirmar entonces que “desde mediados de los noventa la figura de la “víctima inocente” fue dejando paso a la “figura del militante” que [...] comienza a constituirse como eje articulador de nuevas memorias sobre esos años” (GONZÁLEZ CANOSA; SOTELO, 2011, p.6).

Las voces de los/as ex militantes de Montoneros significó un resquebrajo en la construcción que se había hecho del pasado y con el que se pretendía cerrar una etapa oscura de la historia Argentina, fueron una visión del (des)acuerdo, los debates y el funcionamiento de la organización Montoneros, pero también del vínculo de sus militantes con los líderes de la organización.

Los militantes en el film, a excepción de Ana, aparecen con un zócalo en el cuál figura su nombre y a que organización o rango pertenecían (imagen 18 y 19), figurando en su mayoría como ex militantes o simpatizantes. Entre los discursos recogidos por el realizador, aparece una entrevista en televisión realizada a Firmenich, antiguo líder de la organización Montoneros, quien previamente había aparecido en una imagen de archivo.

En ese aspecto, es también destacable un posicionamiento político del filme al dar la palabra a los militantes que habían quedado más expuestos a sufrir los riesgos de la dictadura, en oposición al discurso “oficialista” de los ex líderes de la organización que en el film aparecen criticados y discutidos no solo por sus acciones en el pasado, sino también por sus acciones en el presente ya que “el film documental trabaja a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo,

independientemente de que con ellos se haga o no una película” (BECEYRO, 2007, p.86). En este aspecto cabe remarcar que el realizador señala en un zócalo el monto que exige Firmenich por aparecer en televisión (imagen 20).

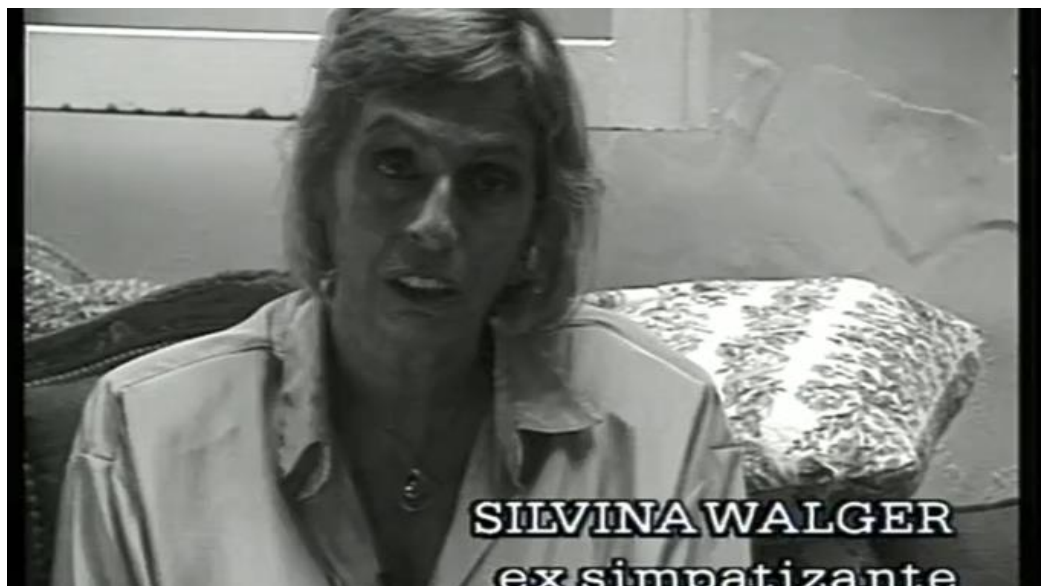
(...) este es uno de los puntos que más se ha elogiado de Montoneros, Una Historia [...] no sólo se presentan a estas voces por primera vez [...] sino que lo hace ensañando a sujetos que reflexionan sobre su accionar desde el presente y señalando críticas a las cúpulas del movimiento (LANZA, 2015, p.130-131).

Imagen 18: entrevista a fundador de Montoneros



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Imagen 19: entrevista a ex simpatizante de Montoneros



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Imagen 20: entrevista a Firmenich, ex líder de Montoneros



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

No solo tenemos la disputa de memorias entre las historias personales y la historia oficial creada por el Estado durante los años ochenta, sino que también existe una disputa de discursos y una contra respuesta entre los ex líderes de la organización que aparecen públicamente por televisión y los ex militantes de la organización. Para Ana Amado (2010), “el proceso social de elaboración del pasado movilizó una etapa de signo diferente en los años noventa, con narrativas que recogieron la experiencia política de los militantes de los años setenta” (AMADO, 2010, p.15).

Las narrativas de los testimonios van construyendo paralelamente la historia de Ana y la relación con su compañero y la historia de la agrupación y de las actividades de la misma. Sin embargo, el funcionamiento del testimonio está atravesado por el mismo funcionamiento de la memoria: disruptivo, resquebrajado, fragmentado. Por este aspecto es que la historia de Montoneros se va creando a partir de las historias personales en torno a una reflexión de la organización, no es suficiente con recordar el pasado, también es necesario reflexionar el presente a partir de esos recuerdos del pasado:

Podríamos decir que este tipo de documentales presenta una estructura más cercana a la de la memoria: la organización cronológica se hace repitiendo el pasado mientras que la organización mnemónica se hace deconstruyendo el pasado y cuestionándolo, para luego poder reconstruirlo desde la perspectiva del presente (ÁLVAREZ, 2012, s/p).

El peso del tema de la violencia recae en el testimonio de los personajes, a pesar de que el filme utilice imágenes de archivos y algunos fragmentos de televisión para ilustrar ciertos hechos narrados, es el testimonio el que tiene el soporte físico seguido de la gestualidad emocional del personaje que puede llorar, sonreír o simplemente quedarse sin palabras.

El confronto entre testimonio e imagen de archivo termina re significando aquél pasado del cuál no había una visión construida, ahora es posible gracias a la aparición del militante de los '70. Como el testimonio es el motor impulsor de la narración y, al mismo tiempo, es la representante de evidenciar las disruptivas de la memoria, podemos decir que “en la expansión y divulgación de lo testimonial se sustentan densas tramas simbólicas ligadas a la interpretación de la memoria” (AMADO, 2010, p.222).

El cine documental argentino jugó un rol importante al invocar al testimonio para reflexionar en torno al pasado y poner en disputa los discursos de la memoria. El choque de los testimonios a través del montaje pone en evidencia las incertidumbres de la organización Montoneros, expresadas en este caso por el recorrido divagado y reflexivo de sus miembros.

Generalmente, los ex miembros de la organización aparecen en el filme en un mismo lugar (con excepción de Ana que aparece en varios lugares): sentados en sus casas o en sus lugares de trabajo, generalmente mostrados a través de un plano fijo (imagen 21 y 22), siendo esta una puesta en escena que devela que los ex militantes políticos son personas que podemos encontrar en la cotidianeidad, que pertenecen a una familia, a un entorno, a la sociedad, que también sienten, piensan y tienen una voz propia para narrar. Después de todo, la frase de Ana resulta contundente para explicar la vida de aquellos/as militantes políticos/as: los afectos, el amor, la política, estaba todo mezclado.

Imagen 21: entrevista en el patio de casa



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Imagen 22: entrevista en la galería de casa



Fuente: *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995)

Entonces, podemos decir que se empieza a forjar y a construir la memoria del militante político de los años '70, pero también se empieza a construir la memoria de la víctima directa de la represión: por un lado, la memoria en torno a la vida política-social; por el otro, el recuerdo del horror y el trauma. Estas construcciones también generan un choque en el espectador en el que debe ir construyendo dos relatos de la memoria que hasta ahora habían sido dejados de lado.

El cine, sobre todo en su variante documental, es una de las herramientas centrales de esa práctica, destinada a definir relaciones y tensiones entre relatos y figuras que tanto en su contenido como en sus modos de representación expresan subjetividades, consolidan identidades, fijan estrategias, delimitan acuerdos o establecen políticas de la memoria colectiva (AMADO, 2010, p.222).

2.3.3 La narración de la experiencia de la protagonista y la narración fílmica del autor

Ana es la protagonista de la historia: es por sus recuerdos, por sus testimonios, por sus olvidos, en donde va la narración en primera instancia, para luego dar lugar a otras voces y a la construcción de la historia de Montoneros. La memoria de Ana no es un conjunto de acciones con relación causa-consecuencia, más bien es una memoria que va y viene entre el presente y el pasado, es un sistema complejo de relatos que van edificando las experiencias personales de Ana en torno a los sucesos de la historia argentina de los '70.

Ana, protagonista y narradora de hecho en el film, ensaya un intento de justificación del ejercicio de memoria al cuál se está por asistir, cuando enmarca su presencia en un pedido de su hija sobre más informaciones acerca de los años setenta. Esta señal, anunciando el inicio de la búsqueda, se refuerza inmediata y constantemente con la interposición de diferentes estrategias narrativas en el relato de la historia: testimonios, imágenes de archivo, ficcionalizaciones, alegorías (RANALLETTI, 2001, p.86).

Es Ana quien nos lleva a su pasado a través del testimonio, pero también es Ana quien nos guía en el presente: su aparición en diferentes locaciones se vincula a una idea de búsqueda, de movilizarse para poder llegar a aquellos recuerdos difusos y lejanos; es la protagonista, a través del presente, quien nos guía y nos acerca a su pasado.

El realizador pone en práctica el hecho de narrar una historia grupal a través de una visión personal, dando validez y reconociendo el discurso como parte esencial del desarrollo de la historia de la organización: “el film de Di Tella pone el acento en el carácter individual de su relato, en el ‘una historia’, encarnada por Ana Testa, ex militante del grupo Montoneros que ejercerá una (auto)crítica a lo largo del film” (LANZA, 2015, p.128).

Ana nos acerca a sus familiares, ex compañeros, recuerdos, espacios, anécdotas. Su testimonio es quien va desarrollando una historia y desencadenando otras voces que previamente no tenían el espacio para expresarse. Ana no solo abre el obnubilado camino de la memoria, sino que también aparecen fotos de archivo de

la propia Ana durante sus años de militancia, fotos que en este caso tratan de ilustrar y de acompañar los recuerdos de Ana, cuyas imágenes desde el inicio “nos permiten reconocer su rol como protagonista, a la vez que la naturalidad con la que se desenvuelve frente a la cámara y los ámbitos domésticos recorridos generan cercanía con el espectador” (LANZA, 2015, p.129).

El filme no deja entrever una posición política fija sobre aquellas manifestaciones de los personajes del filme, no intenta imponer una moral sino que más bien permite el desarrollo de las opiniones y de las visiones para transgredir las posiciones políticas sobre la guerrilla en los años '70.

Es interesante señalar que en Montoneros, Una Historia se transgreden dos características históricas hegemónicas en los documentales argentinos que tratan temas relacionados con la memoria política o los movimientos sociales [...] Di Tella no cuenta la historia de Montoneros a partir de las clásicas dos campanas³⁹, sino que elige la perspectiva de algunos militantes peronistas para expresar sus vivencias y reflexiones acerca de lo que pasó en esa década (KRIGER, 2003, p.264).

El realizador del filme narra la historia de Ana sin proponer un punto de vista sobre el relato de la protagonista, sino que más bien acompaña con su cámara los diferentes recorridos de Ana y capta todos los momentos que los recuerdos le retrotraen, como nombres, canciones, espacios; después de todo “Andrés Di Tella no juzga a sus personajes, ni los enaltece. Defiende la parcialidad de sus perspectivas. Su apuesta es la de articular los materiales, destacando la diversidad de sentidos que nos brindan en cada montaje” (KRIGER, 2003, p.264).

Sin renunciar a la contextualización de los testimonios, Di Tella no los organiza a partir de estereotipos ni preconceptos, sino que le imprime un fuerte sentido de búsqueda y de interrogación, que se traduce en una sensación similar en el espectador (RANALLETTI, 2001, p.89).

La postura política del realizador radica en dar voz a un sector de la sociedad que había sido invisibilizado, y no con tomar postura sobre sus acciones o interpelarlos repentinamente, los personajes se expresan libremente en sus opiniones y no son interrumpidos en sus conclusiones o relatos con una intromisión directa en escena por parte del realizador. Por lo tanto, esta “renuncia del absolutismo de una visión autoritaria por parte del director [...] nos permite, como

³⁹ Kriger se refiere a una oposición dual entre vencedores y vencidos, mártires y traidores, héroes y villanos; la autora localiza al film desde un punto de vista que excede la dualidad de posiciones y lo sitúa en un sitio reflexivo más complejo.

espectadores, tomar un rol activo a la hora de sacar conclusiones a la luz de los distintos testimonios” (ÁLVAREZ, 2012, s/p).

El Tiempo Histórico y su modo de representación en el Tiempo Discursivo, siguiendo la distinción de la narratología, nos deja observar tanto las características del relato, sus planteos y ofertas enunciativas, como ese constructo que el film es en cuanto discurso estratégico de su realidad y los procesos sociales de significación, y que nos revelan cómo el realizador se posiciona en relación a su presente (MOLFETTA, 2011, p.529).

Es de esa manera que el realizador va llevando las entrevistas por un camino reflexivo a los personajes y en particular a Ana, que nos sitúa en diferentes espacios que nos van haciendo entrar a un mundo íntimo de las experiencias que “consigue un clima donde los sentimientos, las vivencias íntimas e individuales – aquellas que podríamos definir como intransferibles- aparecen en primer plano” (RANALLETTI, 2001, p.90). Esto también está reflejado en los lugares donde fueron realizadas las entrevistas a Ana: su pueblo, la casa de sus padres, su auto; todos espacios íntimos y particulares que están relacionados con la vida de la protagonista.

El realizador no busca narrar la historia de la organización, sino que busca que sus ex militantes narren lo que sienten con respecto a ese pasado. No es una investigación histórica lo que se busca, sino que se buscó una historia cuyo testimonio tenga un peso emocional pero al mismo tiempo histórico como sujeto particular que vivió una época convulsionada y participó de episodios que quedaron en el recuerdo social.

Di Tella no se propuso el análisis exhaustivo y la interpretación de un fenómeno tan complejo, sino la reconstrucción de una circunstancia individual que juzgó suficientemente valiosa como para ser transformada en imágenes, registrada y comunicada (RANALLETTI, 2001, p.88).

De esta forma podríamos decir que la narración de Ana tiene que ver con el peso histórico que tiene su pasado, haciendo de él mismo una revisión histórica de sus hechos y acciones, mientras que Di Tella propone un acercamiento a esas reflexiones del pasado, a las emociones que despiertan en el presente y al dar voz al sujeto político de los años '70.

2.4 CAPÍTULO 4: *M* Y LA NECESIDAD DE UNA MEMORIA PERSONAL

2.4.1 El vínculo entre la memoria personal y la memoria colectiva en *M*

Con la fundación de H.I.J.O.S. y la crisis político-económica a inicios del nuevo siglo, comienzan a surgir nuevas voces en la construcción de la vida política y militante de agrupaciones barriales, sociales, de derechos humanos, entre otros. En este marco de reacomodamiento de las figuras político-sociales (como por ejemplo la aparición de los grupos “Piqueteros”) emergen las voces de los hijos e hijas de detenidos/as-desaparecidos/as, quienes ponían en tela de juicio a cierta estabilidad de consenso sobre los hechos ocurridos entre 1976-1983.

Los hijos e hijas ponen en primer plano varios aspectos que hacen a su vida personal y afectiva en la búsqueda de reconstrucción de su memoria histórica, que es, al mismo tiempo, la memoria histórica de una sociedad. Varias intervenciones de hijos/as de desaparecidos/as en diferentes ramas culturales dieron qué hablar⁴⁰ al respecto de la relación entre los vínculos afectivos de la memoria personal y la memoria político-social, y cómo esas visiones de la historia se entrelazan para crear una memoria a partir del relato, de la búsqueda, de la denuncia. El cine documental no es la excepción en este aspecto, siendo una herramienta artístico-política que irá poniendo énfasis en las historias personales, en las memorias subjetivas y en las narraciones en primera persona, haciendo de este un campo de experimentación por parte de los/as realizadores/as.

Este tipo de cine documental pone en relieve nuevas formas narrativas que rescatan la memoria personal sobre el pasado y sobre los acontecimientos que se conocen a partir de diferentes versiones e investigaciones, aunque es necesario destacar que estas voces e historias son parte de la misma sociedad, es decir, que este tipo de memorias individuales son las que construyen la memoria social. Esta aparición de las nuevas voces también se hace posible con la aparición de nuevas tecnologías y aperturas de nuevos espacios de distribución y exhibición⁴¹, que

⁴⁰ Algunos de estas intervenciones artísticas son por ejemplo la muestra fotográfica “Ausencias” (2006) de Gustavo Germano o también “Arqueología de la Ausencia” (1999-2001) de Lucila Quieto, ambos autores poseen vínculos directos con familiares desaparecidos.

⁴¹ Para Piedras (2013): “es posible sostener que algunas de las principales líneas del documental en primera persona internacional habían llegado a quienes más tarde se convertirían en sus cultores a través de festivales, cineclubs, salas de cine arte, emisiones de televisión por cable y videocasete”

permiten una mirada autoral por parte de los realizadores, y al mismo, enteramente subjetiva.

El autor es un ciudadano más que, al investigar y filmar sus preguntas y respuestas sobre la historia personal y nacional, política y cultural contemporánea, sale al encuentro de la lectura de sus pares, corolario sólo posible pensado y realizado a partir de la democratización tecnológica del digital que, a su vez, libera al realizador de todo compromiso ideológico institucional de su producción con el sector público o, inclusive, privado (MOLFETTA, 2011, p.561).

La estrategia de construcción de memoria por lo tanto se va modificando en sus voces y protagonistas, partiendo desde lo que fue una perspectiva “oficial”, en los años ochenta, hacia las perspectivas personales que relatan y denuncian la responsabilidad del Estado.

Es posible que este discurso contemporáneo siga sufriendo modificaciones en cuanto a su estructura social ya que “el discurso se irá revisando y resignificando en períodos siguientes, dependiendo de la configuración de fuerzas políticas en los espacios de disputa que se generan en distintas coyunturas económicas y políticas” (JELIN, 2002, p.44).

No podemos obviar ni aislar al cine documental de la apertura de estas nuevas voces, ya que son varios/as los/as realizadores/as cinematográficos que provienen de familias en las que algún familiar directo se encuentra desaparecido/a, estableciendo un esquema complejo de preguntas que pasan desde la construcción de la identidad hacia el conocimiento de la verdad y la búsqueda de justicia. Todas estas historias personales comenzaron a tener cierta relevancia en el cine documental a comienzos del nuevo siglo con un cuerpo de filmes⁴² que comenzaron a interrogar sobre la identidad personal pero al mismo tiempo colectiva.

El paso de relatos que examinan la historia desde esquemas totalizantes a relatos focalizados en microhistorias, observable en diferentes áreas del conocimiento, encuentra su manifestación fílmica en documentales en los que los discursos de la memoria se tensionan con las narrativas de la historia, en la recuperación del pasado y en la construcción de memorias colectivas (PIEDRAS, 2014, p.149).

(2013, p.66). Ver capítulo 1: “Imágenes, ausencia y cine documental”, apartado “El cine documental argentino como producto cultural de la memoria: política, auge y difusión”, pág. 28.

⁴² Algunos de los filmes documental que podemos nombrar son *Papá Ivan* (María Inés Roqué, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt, 2001), *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002), *Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2002), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Bialet Massé, un siglo después* (Sergio Iglesias, 2006), *Fotografías* (Andrés Di Tella, 2006).

La construcción de la búsqueda por parte de los/as hijos/as deviene en un corpus social que refleja el grado de responsabilidad del Estado por los crímenes de lesa humanidad, el cual es denunciado como el responsable directo de despojar de identidad y memoria a cientos de personas. Pero la búsqueda por parte de los/as hijos/as de desaparecidos/as está no solo ligada a la construcción de la identidad o a la necesidad de una reparación histórica, sino que también responde a un trauma sobre la pérdida de sus seres queridos que necesita una forma de canalización que en este caso resulta artística o, más específicamente, audiovisual.

Podría decirse que este tipo de producciones favorece, por un lado, una memoria íntima y personal en la que la elaboración del pasado está estrechamente ligada a experiencias de pérdida y sufrimiento y, por otro lado, favorece un trabajo de superación del trauma, a través de una acción compleja de producción de imágenes que son concebidas para ser mostradas en el espacio público (FELD, 2010, p.6).

Esta pérdida significada por la incertidumbre y el desconocimiento del paradero del cuerpo físico hacen que los/as descendientes de desaparecidos/as establezcan los vínculos de la memoria a partir de las emociones que les significa esa búsqueda de identidad y de justicia. Son estos los relatos, cargados de reflexión y emotividad, los que dan paso a una nueva construcción social de la memoria que son “a menudo voluntariamente contrario(s) a la profesionalidad y pretendida objetividad del historiador o del periodista” (QUÍLEZ ESTEVE, 2013, p.51), marcando así una distancia entre lo que se podría considerar una “verdad objetiva” o “única” para darle paso a las construcciones personales subjetivas, por lo que se expresa “cierto agotamiento de los relatos totalizantes sobre el pasado histórico, reforzándose paralelamente la dimensión de la experiencia subjetiva de sus protagonistas” (PIEDRAS, 2014, p.164)⁴³.

Esta participación de los/as hijos/as y las representaciones de su vida e historia personal mueve del centro de la narración a los/as mismos/as militantes (LANZA, 2015) participantes en la resistencia y castigados/as por la represión estatal, siendo de esta forma, una búsqueda de justicia no solo ligada a conocer con detenimiento el funcionamiento burocrático de la represión estatal, sino una búsqueda de justicia a nivel personal ligada a la destrucción de la propia memoria

⁴³ Según Maria Luis Ortega (2005) en Piedras (2014) existe una influencia del *Direct Cinema* y del *Cinéma Verité*; estos movimientos cinematográficos liberan al cine documental de su estructura clásica, promoviendo un mayor grado de experimentación y un acercamiento entre el realizador y la realidad que lo circunda (PIEDRAS, 2014, p.73)

personal, como afirma Seliprandy (2018, p.27, traducción propia) cuando expone que “Hay una inflexión en juego, un cierto desplazamiento en relación a las matrices de memoria consolidadas de las dictaduras (la victimización universal, la épica de la resistencia)”.

Uno de los motivos de esta intervención que expone lo privado hacia lo público tiene que ver con la destrucción del ambiente privado por parte del Estado, al desarmar el concepto de familia de los/as hijos/as perdiendo parte de su identidad y de su historia. Se trata de exponer esta historia privada a modo de interpelar al espacio público y a la sociedad civil en su conjunto, dejando entrever la herida personal y el retrato de una búsqueda llena de interrogantes, “de ahí que la familia y el hogar sean comprendidos por la generación de los hijos de los desaparecidos como lugares sumamente vulnerables a la violencia y la destrucción” (BERGER, 2008, p.26-27).

Los/as hijos/as se ven en la necesidad de reconstruir y continuar la historia de sus propias familias, sirviéndose de documentos y testimonios que construyen la microhistoria (GAUTHIER, 2008). La tarea del documentalista para reconstruir su pasado parte de la premisa de la riqueza de la historia familiar que proporcione elementos que resignifiquen partes de su pasado, ya sea ligados a la vida privada como a la vida pública. El conocimiento de ciertos hechos borrosos, olvidados o ignorados que van desarrollando la trama narrativa proporcionan cierto acercamiento a la vida personal del realizador(a) que desarrollan, a través de la reflexión y la interrogación, una forma de ver y entender el mundo.

Los recursos de los cuales se sirve el cine de no ficción a comienzos del nuevo siglo en Argentina son varios a modo de entender y explicitar las sensaciones, memorias e interrogantes por parte de los/as hijos/as de desaparecidos/as, por lo cual existe “la reflexión sobre los elementos formales y los modos de organizar el discurso” (PIEDRAS, 2014, p.164). Uno de los aspectos más destacables es la intensificación en el uso de la primera persona en el relato del cine documental, quien interpela no solo a través de su historia personal sino también en la construcción del mismo lenguaje cinematográfico, “ya sea porque este expone su propio cuerpo frente a la cámara o porque dispone de otros elementos discursivos, como la voz en off, los intertítulos o el uso de grafismo para intervenir en las imágenes” (PIEDRAS, 2014, p.165).

En este capítulo, para analizar esta etapa del cine documental en relación a la construcción del vínculo con la memoria, se estudia específicamente el filme “*M*” (2007) de Nicolás Prividera, hijo de Marta Sierra, detenida-desaparecida en el año 1976, a días de ocurrido el golpe de Estado.

2.4.2 La interpelación al espectador por parte del director

Lo primero que nos muestra Prividera es la imagen del Río de La Plata en conjunto al sonido de un avión, describiendo de esta forma el destino trágico del cual se sospecha fueron víctimas la mayoría de los/as detenidos/as-desaparecidos/as⁴⁴. La difusión de esta primera escena en la imagen de un televisor sin señal frente al espejo, el plano secuencia que va desde el televisor hasta el retrato de él con su madre y la superposición de diferentes testimonios son aspectos que indican las estrategias narrativas del filme: la exposición (y el desdoblamiento) frente a cámara del autor, el recorrido y la travesía para alcanzar su objetivo y la diversificación de testimonios que se complementan o contradicen en torno a la vida e historia de su madre.

Para Piedras (2014) este tipo de documental es una tendencia que “expresa un quiebre manifiesto en cuanto a la posibilidad de reconstituir el mundo histórico por parte de la representación documental” (2014, p.167). Para Prividera, no es posible acercarse a una historia cuando se carece de ella, es necesario reconstruirla a partir del relato y del recuerdo individual, hacer de esas memorias la construcción de su historia y al mismo tiempo la construcción de la memoria histórica social.

Estas obras siguen buscando en la historia pública y compartidas las respuestas para comprender las historias personales o familiares y, de manera inversa, mantienen la intención explícita de que las exploraciones del mundo privado produzcan efectos en hechos de la esfera pública o sirvan para explicarlos (PIEDRAS, 2014, p.167).

La presentación del título deja entrever lo que es el filme para el realizador: una pieza del rompecabezas que necesita agruparse con otras piezas para crear un todo; pero ese todo es fragmentado, y el rompecabezas implica el

⁴⁴ Los denominados “vuelos de la muerte” fue un método de exterminio de opositores/as al régimen militar que en primera instancia habían sido detenidos/as y torturados/as. El filme *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1998) denuncia de forma directa este accionar despiadado en su escena final.

buscar piezas que puedan encajar entre sí. El título “M” (imagen 23) representa la cuestión de la incógnita al serle asignado diferentes interpretaciones⁴⁵, presentando de esta forma una incertidumbre al espectador, que es la incertidumbre que posee el propio realizador y que se encargará de destrabar (o por lo menos intentar) a través de una búsqueda personal, tanto en las acciones como también en la forma de representación cinematográfica.

Imagen 23: título de presentación de *M*



Fuente: *M* (Nicolás Prividera, 2007)

Nicolás Prividera inicia su recorrido por los vaivenes de la memoria a través de una llamada telefónica, en un primer acto del filme que denomina *el fin de los principios*. Mientras la comunicación telefónica nos brinda información sobre el proceso de desaparición de Marta Sierra, Nicolás hace una reflexión que podría alegar al título del acto, ya que él mismo va en contraposición a su principio político al decir que “hay que activar la búsqueda de la verdad a partir de una cuestión personal cuando la represión fue sobre todo el cuerpo social”, dejando ver de esta forma como el realizador nos marca desde el comienzo desde donde se manifiesta, cuál es su postura en relación al proceso de represión sistemática ejercido por la dictadura y sobretodo, estableciendo una crítica a la sociedad por permanecer indiferente en relación al proceso de búsqueda de identidad y memoria por parte de

⁴⁵ Para Berger (2008) con esa letra se alude a: Marta, Montoneros, militancia, militante, madre, muerta, memoria (2008, p.32).

los/as hijos/as; aunque no se trata solo de la búsqueda a nivel personal, sino que también se trata de entender los procesos de búsqueda a nivel social como los culturales, los políticos y los económicos que fueron afectados directamente por el gobierno de facto.

Prividera aparece por primera vez en su casa, iniciando el proceso de su búsqueda a partir de su espacio personal e íntimo, exponiendo su cuerpo frente a cámara para representarse a sí mismo en lo que será una búsqueda que lo llevará a oficinas estatales, centros de derechos humanos o espacios públicos en todo el primer acto, dando visibilidad a la imposibilidad de reconstruir su memoria histórica a partir de los datos que se encuentran de forma pública y abierta, cuestionando también la burocracia que rige para reconstruir la historia de su madre.

La escena de la conversación telefónica se va complementando con fotografías que van apareciendo de la madre, empezando a establecer un vínculo con el pasado al cual vuelve para entender ciertos procesos que en la contemporaneidad necesitan un reparamiento histórico en torno a su situación personal. Este es el último recurso del que dispone: “Hay que activarlo a nivel personal” y “pareciera que cada uno tiene que ir con su caso particular” son frases que brinda en esa conversación y que dejan entrever el relato esencial de fondo: la complicidad de la sociedad civil tanto en el pasado como en el presente.

De esta forma, se inicia la búsqueda del documentalista, con una abierta crítica hecha desde la representación de sí mismo frente a cámara, haciendo de la cámara un dispositivo que reconstruya no solo su memoria, sino también su búsqueda personal. Se puede decir, en palabras de Molfetta, que “se trata de un cine cuya experiencia es corporizada, la corporalidad del contacto yo-cámara-mundo en el discurso de la memoria personal, cultural y política de nuestra región” (MOLFETTA, 2011, p.560)

El realizador no esconde su enojo y lo dice abiertamente frente a las cámaras cuando expresa que “por supuesto que estoy enojado [...] creo que todos deberíamos estar enojados”, poniendo de esta forma en la mesa de juego la complicidad de la sociedad civil que irá desarrollando a lo largo del filme, no solo por la participación de ciertos sectores de la sociedad civil en vínculos de relación económica o política con la dictadura militar, o la complicidad de quienes fueron colaboradores o denunciadores de actividades de organizaciones consideradas

sospechosas, sino también por no hacer en el presente una búsqueda social y global que no quede a mano solamente de los familiares afectados.

El autor intenta reconectar los campos de la memoria entrelazando el presente con el pasado. Para acercarse en primera instancia recurre a la fotografía (imagen 24) como forma de recordar de la forma más precisa la figura de la madre, luego utiliza videos caseros a color (imagen 25) en los cuáles la imagen cobra movimiento y reflejan imágenes de él y su hermano con la madre, haciendo de esta forma una especie de reconstrucción del vínculo afectivo. Pero el realizador a medida que va encontrando más informaciones va resignificando ese acercamiento hacia su madre.

Imagen 24: fotografías de la madre de Nicolás Prividera



Fuente: *M* (Nicolás Prividera, 2007)

Imagen 25: el hermano de Nicolás Prividera con la madre



Fuente: *M* (Nicolás Prividera, 2007)

En la segunda parte del film *Los restos de la historia*, se inicia la secuencia fundiéndose entre sí los planos mientras el autor baja de una pared afiches que tiene colocados para solo dejar en el medio de la imagen el retrato de la madre. Esta secuencia en la cual los planos se superponen resulta llamativa ya que se puede observar a lo largo del filme cortes bruscos entre plano y plano, resquebrajando de esta forma la idea de una unidad o de un total. Estos cortes entre plano y plano que se dan de formas disruptivas cuando Nicolás se acerca a preguntar información o a consultar un testimonio encuentran relación con la forma propia de los testimonios, los cuáles resultan confusos, resquebrajados, marcados de olvidos y silencios.

Prividera va desarrollando un mecanismo de búsqueda a partir de la incertidumbre y del desconocimiento de datos fundamentales que irá encontrando a lo largo de su recorrido con los testimonios de amigos/as cercano/as a su madre, los cuales no unifican un discurso que confluya en una visión sino que al contrario, demuestran la fragilidad de la memoria y el resquebrajo ante el paso de los años.

No solo se pone en escena la fragilidad de los testimonios y el recuerdo (o la de quienes se niegan a activar el mecanismo de la memoria) sino que también entra en conflicto el estado de la memoria del propio director, cuando es interpelado por quienes compartieron amistad con la madre, al ver si recuerda un lugar, un hecho o una persona. Los documentalistas hijos/as de desaparecidos/as “tratan el

tema de la represión estatal desde una marcada posición de hijos-testigos cuyo objetivo es el de ahondar en la figura del desaparecido y, al mismo tiempo, explorar el estado de su propia memoria y de la de quien sobrevivió al terror totalitario” (QUÍLEZ ESTEVE, 2013, p.52).

Tener al propio protagonista de la historia interpelando a quienes fueron compañeros/as de la madre resulta una interpelación profunda a toda la sociedad civil en su conjunto, se trata del hijo de una desaparecida golpeando puertas a modo de encontrar una historia y una memoria personal, con la cual “podemos acordar que la política de representación coloca los documentales en una arena mayor de debate y contestación social” (NICHOLS, 2013, p.180, traducción propia). Privera siempre se mostrará confrontante e intrépido en las entrevistas y desarrollará sus conclusiones sobre la sociedad civil y el vínculo con la memoria histórica dentro de su hogar.

Las fotografías no son suficientes para reconstruir el vínculo emocional e histórico de Privera, por lo que parte de la necesidad de continuar construyendo memoria e imágenes que lo acerquen a su pasado y logre cerrar su duelo por la pérdida de la madre. También se conecta con objetos personales de la madre (imagen 26), los cuáles confirman su identidad y su existencia que hoy se encuentra en una intemperie.

En otra escena, vemos a Privera proyectar imágenes de su madre sobre su cuerpo (imagen 27), mientras él se coloca al lado en primera instancia mirando hacia adelante (como si estuviese dentro de la foto) y luego mirando hacia la foto proyectada (imagen 28), señalando de esta forma lo que es la proyección de la fotografía: una representación de la madre con la cuál intenta crear un vínculo afectivo desde el presente. Son varios los acercamientos que intenta Privera en esa relación pasado-presente a través de diferentes formas de representación y de abordaje, pudiendo afirmar que “el recambio generacional es también un factor clave para comprender las búsquedas, estrategias narrativas y modos de representación del cine documental contemporáneo” (PIEDRAS, 2014, p.64)

Imagen 26: documentos pertenecientes a Marta Sierra



Fuente: M (Nicolás Prividera, 2007)

Imagen 27: Nicolás Prividera proyectando sobre él una foto de la madre



Fuente: M (Nicolás Prividera, 2007)

Imagen 28: Nicolás Prividera observando la foto proyectada de su madre



Fuente: *M* (Nicolas Prividera, 2007)

Es en esta búsqueda emotiva, personal y subjetiva que Prividera va entrelazando los cabos de una historia más global, que también está relacionada con la información que poseen los organismos del Estado Argentino, los organismos de derechos humanos y el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (en adelante INTA), lugar en el que trabajaba la madre como bióloga. El espectador no es ajeno a esta historia, sino que la conoce, sabe lo que sucedió durante el periodo dictatorial y la herencia social de los 30.000 detenidos/as-desaparecidos/as, pero encuentra su sentido más profundo en ver cómo se da ese entramado de búsqueda a partir de una cuestión personal, pudiendo afirmar, según Molfetta que

(...) la historia surge así como brote desde una rajadura del presente [...] que busca darle sentido y reconstruir, desde una perspectiva singular, un pasado histórico en común con seres familiares o amigos, y que comparte con el espectador el entramado de la historia política nacional como paño de fondo (MOLFETTA, 2011, p.560).

Los/as hijos/as son quienes tienen la palabra de los/as desaparecidos/as, son ellos/as quienes determinan su situación en el presente tomando en cuenta un pasado del cual solo tienen relatos y confusos recuerdos relacionados a una situación de la que no tomaron conciencia sino con el pasar de los años, sucede que “los hijos se erigen como testigos determinantes, a la vez que como interlocutores de un recuerdo ajeno” (AMADO, 2010, p.231).

La situación de memoria fragmentada que atraviesan e intentan recuperar los/as hijos/as desploma toda perspectiva pasada de una “memoria oficial” que esclarecía los hechos oscuros durante la dictadura militar. La incertidumbre de muchas historias personales hacen del presente un panorama de conflictos y disputas que no se resuelve sino mediante la obtención de toda la información pertinente que determine la situación de cada detenido/a-desaparecido/a, por eso es que mantienen una “posición crítica e interrogante hacia una representación sin fisuras del pasado” (QUÍLEZ ESTEVE, 2013, p.51)

Prividera no idealiza el pasado de su madre como militante, ni intenta convertirla en un mártir por su participación en la lucha. Más bien intenta conocerla, saber qué hizo, a dónde pertenecía, con quiénes se relacionaba. Se trata de recobrar cierta vida que no puede reconocer por sus propios medios, intenta acercarse y conocer al pasado otorgándole una posición crítica desde el presente pero apelando a un espacio emocional que no tiene consuelo. La historia de Marta Sierra se va reconstruyendo a medida que Prividera va encontrando gente cercana y va visitando los espacios donde socializaba la madre, siempre mediante interrogantes y cuestionamientos hacia ese pasado por lo que se “mantienen dos constantes: un intento de otorgarle presencia a los desaparecidos y la discusión de los aspectos heroicos de la militancia” (LANZA, 2015, p.151)

El pasado que va reconstruyendo el autor sobre su madre no solo se trata de los aspectos de la militancia o su vida social, sino de determinar el hecho por el cuál ella fue secuestrada. Su desaparición no tiene que ver con lo que hizo o no hizo, sino más bien al rango de militancia al que pertenecía. Los testimonios que va encontrando Prividera sobre su madre encuentran muchas contradicciones sobre el rol que ocupaba ella y las acciones que realizaba, incluso hay testimonios que intentar remarcar que no participó de acciones “extremistas”, cómo también existe cierta desvinculación de quienes dan los testimonios con respecto a su pasado. Para Lanza (2015) “Prividera se encarga de remarcar que la desaparición de su madre tiene que ver principalmente con que no ocupaba un rango alto en la asociación, sino que era un “perejil”⁴⁶, por lo que la condición heroica no entra nunca en consideración” (2015, p.152)

⁴⁶ “Perejil” es una variación del término “gil” y en este caso hace referencia a alguien de poca importancia.

Dentro de la configuración de las fuerzas socio-políticas, Prividera también puede estar respondiendo a las propias políticas del Estado Argentino, al que se encarga de denunciar al afirmar que es el mismo Estado quien posee los archivos de la dictadura. También, la aparición de la policía interpelando al realizador y a la cámara son una forma de denunciar la represión y su crítica queda aún más marcada al final del filme en el acto *Epílogos* cuando en un encuentro entre ex militantes compañeros/as de Marta se ponen a discutir sobre el gobierno peronista de Néstor Kirchner y sus vínculos con el pasado, dejando entrever visiones y críticas en torno a la situación socio-política contemporánea pero sin nunca desprenderse del pasado militante, pudiendo ser de este modo que “la apropiación por parte del Estado de un discurso militante acerca de la violación a los derechos humanos [...] sea uno de los elementos que ha permitido el distanciamiento en los relatos cinematográficos para tomar como tema central de la dictadura militar” (AMIEVA; ARRESEYGOR; FINKEL; SALVATORI, 2009, s/p)

Este distanciamiento puede ser visto como la necesidad imperante de seguir construyendo lógicas de justicia e igualdad, a las cuales no se puede llegar hasta obtener toda la verdad sobre los hechos ocurridos, es decir que

(...) este distanciamiento no busca una actitud tranquilizadora –de un pasado clausurado-, sino presentarnos situaciones, actitudes, temas que no son inherentes a la dictadura, sino que son cuestiones que pueden ser pensadas también en el presente de nuestra sociedad (AMIEVA; ARRESEYGOR; FINKEL; SALVATORI, 2009, s/p).

Para Prividera, la ausencia de la madre es una cuestión del presente que atraviesa a cientos/as de hijos/as, y el Estado desde 1976 hasta la actualidad es el principal responsable de que viva con una ausencia que es una presencia constante.

2.4.3 El flujo narrativo a través de los espacios y las disruptivas de la memoria.

La búsqueda de Prividera no solo se enmarca en una cuestión temática en relación a lo sucedido con su madre, sino que eso va de la mano con una búsqueda narrativa cinematográfica que permita expresar las emociones, acercamientos y distancias que posee el autor tanto con el presente como con el pasado. No solo podemos decir que se trata de un filme político contemporáneo por su vinculación a la temática de la represión y responsabilidad del Estado en la

desaparición de Marta Sierra, sino que hay que tener en cuenta que “una característica definitoria del cine político es que hace explícita y visible la relación entre la política y el lenguaje cinematográfico” (APREA, 2007, p.96).

Este tipo de cine documental performativo que pone en práctica el autor permite la posibilidad de un mayor grado de experimentación, el cuál Prividera se encarga de llevarlo por varios aspectos pero siempre manteniendo un flujo narrativo desde la incertidumbre inicial con la que comienza el relato hasta una reivindicación final cuando es colocada la placa en homenaje a Marta Sierra en el INTA.

Estos documentales parecen ser herramientas eficaces para activar el trabajo de duelo, instalar en el espacio público una mirada crítica sobre el pasado y abrir sentidos plurales evitando cerrar o clausurar las experiencias pasadas. Se han transformado, asimismo, en ricos espacios de experimentación estética e innovación formal (FELD, 2010, p.5-6).

Nicolás Prividera no permanece inmóvil ante la situación de angustia que vive cotidianamente, sino que sale a la búsqueda y lo personifica con su representación frente a cámara recorriendo diferentes organismos, oficinas, hogares, calles, veredas, espacios públicos. La ciudad se convierte en un espacio de búsqueda y este tipo de “desplazamientos espaciales representan una posibilidad de deriva o vagabundeo que domina la narración dispersiva de documentales” (PIEDRAS, 2014, p.70). Ante la incertidumbre, Prividera sale de un espacio íntimo como su oficina y vuelve cada vez que tiene una reflexión o un reproche para explayar frente a cámara o frente a su hermano, pero recorre la ciudad y analiza de forma intrínseca y a través de imágenes sus muros, sus frases, sus homenajes.

En el documental performativo argentino el cronotopo dominante es el de la ciudad como flujo, ciudad que se muestra en el ritmo narrativo de la escena, generalmente una secuencia de escenas que representan un viaje de búsqueda (MOLFETTA, 2011, p.559).

Nicolás aparece varias veces reflejado frente a algún espejo (imagen 29, 30 y 31), un espejo que refleja sus emociones y su situación en el presente. El espejo funciona como un mecanismo de ver lo que sucede en el momento, como una figura fantasmal ante la incertidumbre de su presente que establece una mirada profunda que se vuelve hacia su pasado. No hay una determinada forma en la que aparezca: a veces pasa frente a él, a veces lo mira de frente y a veces le da la espalda, reflejando de esa forma la actitud que Nicolás mantiene con el presente, el

cual es totalmente volátil y variable a medida que genera respuestas, o en su defecto, más preguntas en su investigación.

Cuando el documentalista observa en el presente, el intenta comunicar su íntima convicción, basándose sobre hechos observados: él se torna investigador. Cuando él se interesa por el pasado, él hace la misma cosa sobre hechos reportados. El filme-investigación, en ese caso, explora el pasado con los indicios en el presente (GAUTHIER, 2008, p.260, traducción propia).

Imagen 29: Nicolás Prividera pasando frente a un espejo



Fuente: *M* (Nicolás Prividera, 2007)

Imagen 30: Nicolás Prividera mirándose de frente a un espejo



Fuente: *M* (Nicolás Prividera, 2007)

Imagen 31: Nicolás Prividera dándole la espalda a un espejo



Fuente: *M* (Nicolás Prividera, 2007)

Los puntos de vista sobre las acciones de militancia de la madre son variados y diversos, incluso existiendo comentarios que intentan desligarlas de acciones que pudieran no justificar quienes brindan sus testimonios y ponen en disputa sus recuerdos. Una información se suma y se contrarresta a otra, sin tener entonces una respuesta segura de lo que sucede con la madre, de esta forma es que el realizador “transitará paisajes distintos, planteando puntos de vista múltiples para llevar a cabo la búsqueda de un solo objeto: lo que ocurrió antes, durante y después de la desaparición de su madre” (QUÍLEZ ESTEVE, 2013, p.58).

Prividera intenta sobreponer en el montaje los videos caseros con las filmaciones de los espacios que recorrió en el film, intentando unificar de esa forma el pasado y el presente en una sola escena continua, creando un acercamiento entre ambos mundos que es justamente la forma en la que avanza su investigación. Los testimonios se erigen ante el realizador por la sola presencia de su persona, no resulta tan importante saber quiénes son los que brindan los testimonios (por tal, no existen zócalos que reivindiquen nombres, posición o figura política en el pasado) sino que lo importante es hacer de esos discursos y memorias individuales un discurso global que recaiga sobre el total de la sociedad.

Prividera encuentra relatos que describen como fue el proceso de secuestro de su madre y recurre al mismo recurso narrativo inicial: sobreponer los comentarios mientras un plano fijo no muestra una televisión sin señal, dando a

entender como aquél momento en su historia no existe y es recreado a partir de su investigación y de lo que ahora conoce. En el final del filme, luego de reconstruir cierto sentido de “justicia” al preservar públicamente la memoria de su madre, Prividera utiliza nuevamente un plano secuencia que recorre la casa, el cuál termina en la fotografía de su madre para luego pasar a mostrar videos de ella, modificando la relación de aspecto de los videos presentados anteriormente para que abarquen la pantalla completa.

Recuperar las imágenes de su madre, hacer de ellas una cuidada selección y, finalmente, recomponerlas en el montaje final de la película es, de algún modo, interrogarse sobre la propia identidad y bucear en las turbias aguas de una memoria que ya no se concibe como algo lineal y cerrado, sino, más bien, como un complejo entramado de recuerdos e invenciones en continua transformación (QUÍLEZ ESTEVE, 2013, p.59).

De esta forma finaliza el dificultoso camino de Prividera a través de los vaivenes de la memoria subjetiva, intentando revertir todo intento de acción de superación del pasado y poner en debate a un nivel social una respuesta que todavía no está esclarecida ¿Qué hicieron con los/as 30.000 detenidos/as-desaparecidos/as?

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

El análisis de los filmes y su relación intrínseca con los debates y aspectos sociales del presente en el que fueron producidos, nos permite afirmar que estos van desarrollando una reconfiguración del presente a partir de las heridas del pasado.

El pasado no se suspende, este se reconfigura a partir la aparición de sujetos políticos, debates y disputas en el campo de la memoria social que hacen que el cine adopte nuevas características estéticas y narrativas a modo de insertarse en el seno social como un producto cultural que también está abierto a experimentar para dar visibilidad a diferentes posiciones, o, en todo caso, para repensar el análisis del pasado a través de lo que se recuerda, se omite, se dice o se calla.

Podemos ver que la constitución de fuerzas en el campo de la memoria (y en paralelo del cine documental) no es un proceso lineal ni evolutivo, sino que al contrario, es un proceso dialéctico que pregunta y responde nuevamente de acorde a las circunstancias sociales y a lo que demanda el presente en torno a nuevas interpretaciones que permitan revitalizar la lucha por la memoria, por lo cual es un territorio en constante conflicto en el que se ven involucrados varios actores sociales, políticos y artísticos.

El cine documental, por su parte, se caracteriza por un complejo proceso de resignificación como dispositivo mediante un acercamiento ontológico a lo real, abarca narrativas que intentan desarrollar vínculos, miradas y estrategias en torno a lo irrepresentable y lo traumático, como lo es la última dictadura cívico-militar en Argentina.

En primera instancia, observamos cómo *La República Perdida II* relata los hechos del pasado haciendo uso de las imágenes de archivo, desde una posición de firmeza con presunta objetividad y sin dejar lugar a dudas. El testimonio en *Montoneros, Una Historia* logra un acercamiento más acorde a la reconstrucción trágica de los sucesos del pasado brindada a través de la emotividad del relato y la voz de quienes fueron protagonistas. *M*, en cambio, ahonda en un campo mayormente performático que a medida que avanza el filme va dejando más preguntas en torno al pasado que respuestas concisas.

Cuando abordamos el acercamiento al pasado en cada uno de los filmes, encontramos aspectos que los distinguen. En *La República Perdida II*

podemos observar cómo se intenta cerrar una etapa de la historia brindando una conclusión guiada por la voz over. En *Montoneros, Una Historia* se señala un reposicionamiento en torno a la figura del militante político atravesado por un espacio reflexivo de los años setenta y *M* se enfoca en el hecho de una continuidad abierta y latente entre el pasado y el presente al afirmar que muchas de las heridas (en especial de quienes no tienen identidad o no conocen la historia de sus familiares desaparecidos/as) no están cerradas y son responsabilidad del Estado.

El vínculo con las figuras políticas de los años setenta también se va modificando en los filmes que se analizan. *La República Perdida II* borra cualquier rastro de militante político, estableciendo a quienes fueron parte de organizaciones políticas y/o guerrilleras como subversivos con un grado de responsabilidad en torno a la violencia desatada. En *Montoneros, Una Historia* se intenta dar visibilidad a ex militantes políticos que profundizan y ahondan en las características que presentaba la organización Montoneros, dejando entrever críticas a la cúpula del movimiento, y también reflexiones sobre el uso de la violencia como herramienta de disputa de poder. *M*, no destaca la participación política de Marta Sierra en la organización Montoneros, sino que busca información sobre el porqué de su desaparición, señalando, de ese modo, claras diferencias entre quienes eran líderes de la organización y quienes eran militantes de base. En ninguno de los tres filmes, hay una reivindicación total a la figura del militante revolucionario de los setenta; mientras que en el primer caso es omitido o responsabilizado, en los otros es llevado a un campo mayormente terrenal, señalando aspectos de la vida cotidiana y los vínculos afectivos más allá del rol político que desempeñaron.

Ninguno de los tres filmes legitima, ni se acerca en ningún momento a justificar, al proceso dictatorial; pero al tratar la responsabilidad de los crímenes del Estado tienen enfoques particulares. En *La República Perdida II*, el filme se posiciona claramente en la teoría de los dos demonios, responsabilizando al mismo grado tanto a las organizaciones guerrilleras como a los militares; en *Montoneros, Una Historia* vemos cómo las voces de los/as protagonistas narran el proceso de secuestro de varios de sus compañeros/as, haciendo un fuerte hincapié en los procesos de tortura sufridos por los/as militantes al narrar la experiencia dentro de la ESMA; por su parte, *M* continúa un camino de lucha y de búsqueda iniciada por la generación de los/as hijos/as que denuncia el rol del Estado tanto en el pasado como en el presente, poniendo claramente en la mesa la pregunta de qué ocurrió

con los/as detenidos/as-desaparecidos/as, utilizando para ello su propia búsqueda de historia e identidad.

El cine documental mantiene un vínculo estrecho con la búsqueda de formas narrativas en torno a la reflexión y una preocupación con cierta estética que permita, por un lado, preguntarse sobre el proceso de usurpación de poder por parte de las fuerzas armadas y, por otro, generar mecanismos de construcción de memoria que se destinen a recrear los aspectos sobre las consecuencias de la dictadura militar en todos los ámbitos, los cuáles cobran diversos sentidos en cada momento histórico.

Las formas de búsqueda y abordaje del cine documental, que permite reflejar y poner en debate la construcción de la memoria, se van transformando a medida que emergen nuevos interrogantes, nuevos actores y nuevos planteos éticos y políticos en la representación de lo trágico, del horror y de la incógnita que aún, 40 años después, sigue atravesando a toda la sociedad argentina: la situación de los detenidos/as desaparecidos/as en la última dictadura cívico-militar.

4.REFERÊNCIAS

ACUÑA, Lidia. El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. Universidad Nacional del Litoral. **Clío & Asociados**. 2009 (13).

ÁLVAREZ, Victoria. “¿Habremos hecho bien?” una aproximación a las zonas grises en Montoneros, Una Historia. **Cine Documental**. N°5. 2012. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_05.html

AMADO, Ana. **La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)**. Buenos Aires: Colihue. 2009.

AMADO, Ana. Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. 2010. p. 221-240. Disponible en: https://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Las-nuevas-generaciones-y-el-documental_AnaAmado.pdf

AMIEVA, Mariana; ARRESEYGOR, Gabriela; FINKEL, Raúl; SALVATORI, Samanta. Cine y memoria (1983-2006). En Raggio, Sandra. **La Última Dictadura Militar en Argentina**. Rosario: Homo Sapiens. 2009.

APREA, Gustavo. El cine político como memoria de la dictadura. En Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.): **Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino**. Buenos Aires. Librería. 2007.

APREA, Gustavo. **Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante**. Buenos Aires. Manantial. 2015.

BECEYRO, Raúl. El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico. En Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.): **Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino**. Buenos Aires. Librería. 2007.

BENET, Vicente. **La cultura del cine: introducción a la historia y estética del cine**. Barcelona, España. Paidós Ibérica. 2004.

BERGER, Verena. La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos. **Quaderns de Cine**. N. 3, 2008, pp. 23-36.

BERNINI, Emilio. El documental político argentino: Una lectura. En Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.): **Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino**. Buenos Aires: Librería, 2007. p.21-34

CAMPO, Javier. Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. **Cine Documental**. N°11. 2015.

CAMPO, Javier. ¿Cine + sociedad? El caso del documental político entre las narrativas revolucionarias y las democrático humanitarias. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, Brasil. v. 10, n. 23, p.333 - 357, jan./mar. 2018.

CUARTEROLO, Andrea. La memoria en tres tiempos: revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989). En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comp.): **Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)**. Buenos Aires. Nueva Librería. 2011.

FELD, Claudia. Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. Aletheia, 1 (1). **Memoria Académica**. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf

FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica. **El pasado que miramos: memorias e imagen ante la historia reciente / Claudia Feld y Jessica Stites Mor**. Buenos Aires. Paidós. 2009.

GAUTHIER, Guy. **O documentário, um outro cinema**. Campinas, Sao Paulo. Campo Imagético. 2011.

GONZÁLEZ CANOSA, Mora; SOTELO, Luciana. Futuros pasados, futuros perdidos: reconfiguraciones de la memoria de los setenta en la Argentina de los noventa. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. **Memoria Académica**. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9097/pr.9097.pdf

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid. Siglo Veintiuno. 2002.

KRIGER, Clara. Andrés Di Tella. en Paranaguá, Paulo Antonio. **Cine Documental en América Latina**. Madrid. Ediciones. 2003. CátedraP

KRIGER, Clara. Imágenes políticas, una larga historia, II Congreso Internacional de ASAECA, 2010, disponible en: http://www.asaeca.org/aactas/kriger_clara.pdf

LANZA, Pablo Hernan. La construcción de personajes en el cine documental argentino reciente. Buenos Aires. **Filodigital**. 2015.

LA República Perdida II. Dirección de Miguel Pérez. Argentina. 1986. 140 minutos.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **Revista Logos**. 2do semestre de 2016. Vol 23. N°02

M. Dirección de Nicolás Prividera. Buenos Aires. 2007. 142 minutos.

MARGULIS, Paola. El montaje de la transición argentina: Un análisis de los films La República perdida, La República perdida II y Evita, quien quiere oír que oiga. **Culturales**. Buenos Aires. Julio-Diciembre 2012. N° 16.

MENAJOVSKY, Julio. Fotografía y dictadura: memoria que construye el presente. **Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA**. N°77. p. 87-93.

MOLFETTA, Andrea. La representación que recupera el pasado: modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comp.): **Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)**. Buenos Aires. Nueva Librería. 2011.

MOLFETTA, Andrea. Performando el documental en la Argentina: dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comp.): **Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)**. Buenos Aire. Nueva Librería. 2011.

MONTONEROS, Una Historia. Dirección de Andrés Di Tella. Buenos Aires. X Video. 1995. 90 minutos.

NICHOLS, Bill. La voz del documental. En Fernao Pessoa Ramos: **Teoria contemporanea del cine. Documental y narrativa ficcional vol. II**. Sao Paulo. Senac Sao Paulo. 2005.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires. Paidós Ibérica. 2014.

PIEDRAS, Pablo; ZYLBERMAN, Lion. Entrevista a Andrés Di Tella: precursor del documental autobiográfico en la Argentina. **Cine Documental**. N°4. 2011. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html>

PINTO VEAS, Ivan. Jean-Louis Comolli: intervenciones sobre lo visible. **laFuga**, 6. 2008. [Fecha de consulta: 2019-09-12] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/jean-louis-comolli/19>

QUÍLEZ ESTEVE, Laia. De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. **Olivar**, 14 (20), 47-75. Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6612/pr.6612.pdf

RANALLETTI, Mario. El cine frente a la memoria de los contemporáneos. Historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de Estado a partir de dos películas de Andrés Di Tella. Universidad Nacional de Tres de Febrero. **Historia Contemporánea**. 22. 2001. 81-95.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción. **Revista Aniki**. 2012. N° 2.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión**. Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno Editores. 2015.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do cono sul**. 377 p. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de Sao Paulo. Sao Paulo, Brasil. 2018

VIDELA, Jorge. [kriegsmarine1942]. (2010, 6 de Marzo). **Videla habla sobre los supuestos "desaparecidos" - 1979** [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9MPZKG4Proq>

WALTON, Kendall. Sobre imágenes y fotografías: Respuestas a algunas objeciones". En Fernao Pessoa Ramos: **Teoria contemporanea del cine. Documental y narrativa ficcional vol. II**. Sao Paulo. Senac Sao Paulo. 2005.