IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Héroes y traidores: sobre los documentales de la militancia revolucionaria argentina

por Pablo Hernán Lanza*

Resumen: Este artículo se centra en los documentales argentinos sobre la militancia producidos desde fines de los noventa hasta la actualidad. El objetivo del mismo es analizar la representación de sus personajes y las estructuras narrativas estableciendo un diálogo entre documentales previos –especialmente con el film *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) que funciona como modelo narrativo– y la construcción de personajes colectivos con cualidades heroicas – a través de escenas de reconstrucción ficcional– en oposición a otros con rasgos individuales en condición de arrepentidos –que utilizan de forma exclusiva testimonios–.

Palabras claves: cine documental, representación, personajes, estructuras narrativas

Abstract: This article focuses on Argentinian documentary film on militancy made since the late nineties until today. The objective is to analyze the representation of its characters and narrative structures establishing a dialogue with previous documentary film –mainly with *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), which functions as a narrative model–, and collective characters with heroic qualities –established mainly through scenes of fictional reconstruction– as opposed to others which favor the individual traits of those who repented of their activities – and focused exclusively on testimonies.

Key words: documentary film, representation, characters, narrative structures.

Fecha de recepción: 22 de julio de 2016.

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2016.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Introducción

Uno de los actores sociales más recurrente y visible del cine documental argentino de las últimas dos décadas fue el militante revolucionario, específicamente aquellos pertenecientes a las agrupaciones Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Gran parte del cine postdictatorial de los años ochenta y de la primera mitad de los noventa se ocupó o bien de ignorar la existencia de estos grupos o de condenarlos –como puede constatarse en *La República perdida II* y en *La historia oficial* respectivamente–. En este sentido puede argumentarse que el derrotero de la representación de la militancia en el documental contemporáneo ha acompañado a los distintos discursos de la memoria articulados durante el mismo período conformando un complejo entramado de influencias.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el grueso de la producción documental sobre esta temática comienza en la década del noventa, durante lo que algunos autores han llamado "el boom de la memoria" (Lvovitch y Bisquert, 2008), un período en el "cual la memoria de la represión adquirió una significativa centralidad a nivel social y también a nivel académico" (Lvovich y Bisquert, 2008: 77). En estos años surgieron distintas agrupaciones en defensa de los derechos humanos como H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que en conjunto con las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, asumieron un tono combativo de reivindicación de la lucha de los militantes, a través de la adopción de "escraches" como forma de protesta y manifestaciones con alcances masivos.[1] Con el gobierno de Néstor Kirchner, después de una década en la que estas luchas perdieron relevancia pública y

[1] La posición previa de estas organizaciones era una más moderada, con un discurso que no reivindicaba la cualidad militante de sus familiares desaparecidos, sino que se centraba en su cualidad de víctimas de terrorismo de Estado.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

un gran número de los responsables de los crímenes fueron indultados, el Estado reasume las políticas de memoria: se declara la inconstitucionalidad de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final en 2005 reabriendo los juicios y se transforma a la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) en un espacio para la memoria, proponiendo la reivindicación de la militancia setentista que "era ahora leída como un antecedente del gobierno de Kirchner" (Lvovitch y Bisquert, 2008: 83).

En el caso del cine es a mediados de la década del noventa que dos documentales presentaron a los militantes por primera vez desde el retorno de la democracia desde perspectivas muy distintas tanto en el nivel estético como ideológico: *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995).[2] Para abordar los films sobre la revisión de la militancia del peronismo revolucionario adoptamos la propuesta de Gustavo Aprea (2008) de "series temáticas" o "ciclos de películas".[3] Ana Amado, en una serie de trabajos sobre los discursos y obras de familiares de víctimas de la dictadura, se refirió a una "serie narrativa dedicada a las organizaciones guerrilleras", una especie de subgénero al que califica como "poco extenso" (2003: 146) y precario en términos estéticos (2005: 237). Los documentales a los que la autora se refiere –*Cazadores de utopías* y *errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004), entre otros– se caracterizan por la alternancia de testimonios e imágenes de archivo, pero el punto que nos interesa señalar es que si Amado hablaba de pocos films en 2003 en esta serie, su número se incrementó de forma exponencial en los años venideros. Las periodizaciones

[2] Para un análisis comparativo de *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías* se pueden ver, Verzero (2009), Aprea (2007) y Aguilar (2007b).
3 Aprea remarca que "a diferencia de otros tipos de documentales que se presentan como expresiones aisladas, en el caso de los que trabajan sobre el pasado reciente se conforman series temáticas que van definiendo diversos diálogos" (2008. 80).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

propuestas por distintos autores, entre ellos Aprea (2015, 2007), Jens Andermann (2012) y Eduardo Russo (2009), suelen dividir a los documentales que se ocupan de la dictadura a partir de los años noventa en dos grandes grupos: el primero se inicia con los ya mencionados documentales de Di Tella y Blaustein, mientras que el segundo conjunto de películas es el realizado por la generación "de hijos de combatientes y desaparecidos, (quienes) emprendieron la vía documental para indagar en qué puede hacerse una identidad" (Russo, 2009: 74). Si bien los documentales en primera persona, los cuales trabajan en muchos casos con herramientas reflexivas, marcan un quiebre innegable dentro de este ciclo temático, la producción del primer conjunto de films, que busca reivindicar la militancia mediante la utilización del testimonio como principal procedimiento, no se interrumpe sino que aumenta su flujo.

La transición que podemos observar en los films es la del paso de la "víctima inocente" de la década del ochenta[4] a la reivindicación de la militancia, o de "la moderación a la pasión" (Campo, 2012). En términos de representación, la modalidad propuesta por David Blaustein en *Cazadores de utopías* funciona como modelo privilegiado –principalmente la mezcla de archivos con testimonios que se complementan para construir "un discurso homogéneo" (Aguilar, 2007b: 23), causando eventualmente una repetición tanto de las ideas propuestas como la forma de comunicarlas. La recuperación de los grupos militantes termina transformándose, tras esta extensa serie de reivindicaciones, en la construcción de figuras heroicas en los films *1973, Un grito del corazón* (Liliana Mazure, 2007) y *Norma Arrostito: La Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2008), gracias a la recurrencia de elementos ficcionales. Esta concepción épica se discute en dos tipos de producciones: en primer lugar los documentales en

4 Esta construcción es particularmente notoria en films de ficción como *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

primera persona realizados por hijos de desaparecidos y militantes asesinados, llamados "de segunda generación",[5] y más recientemente en dos films, *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (Mario Bomheker, 2012) y *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014), el primero focalizado en la figura del traidor y el segundo proponiendo una especie de retorno a la discutida Teoría de los dos demonios.

El objetivo principal de este trabajo es analizar la generación de un modelo narrativo estable en los documentales sobre la militancia revolucionara. Para eso realizaremos un recorrido por algunos de los films y momentos más significativos de esta serie temática, prestando atención a los recursos estéticos privilegiados, principalmente el uso de testimonios y archivos, a los que se suman posteriormente elementos más propios del cine de ficción, para poder delinear el paso de la construcción de un personaje colectivo hacia otro de características más individuales.

El militante como héroe

La proliferación de discursos sobre la memoria en la primera década del nuevo milenio tuvo como consecuencia lo que las ciencias sociales llaman un exceso o "hipermemoria". Como describen Daniel Lvovitch y Jacquelina Bisquert, "por parte de algunos voceros del movimiento por los derechos humanos, la memoria ha devenido 'hipermemoria', mito, convirtiendo a las víctimas en héroes revolucionarios" (2008: 74). Dicha construcción heroica de la militancia,

[5] La idea de "segunda generación" se encuentra estrechamente vinculada a la noción de "posmemoria", la cual, según Ana Amado "caracteriza las experiencias de aquéllos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa y labradas por eventos traumáticos que, por lo general no pueden ser ni comprendidos del todo, ni recreados (2006: 214).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

continuadora de la propuesta de *Cazadores de utopías*, se refleja en los films que analizaremos a continuación.

Tanto *Trelew, la fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2003), *1973, un grito del corazón*, como *Norma Arrostito, La Gaby* apelan a la mezcla de testimonios y archivos ensayada por Blaustein, pero a esto añaden en distintos grados procedimientos más típicos del cine de ficción que posibilitan la representación épica del militante.

Trelew se encarga de forma (casi) exclusiva de la fuga del penal de Rawson de un grupo de presos políticos que culminó en una masacre.[6] La directora construye una narración coral generando un suspenso narrativo gracias a la adopción de una estructura genérica: el documental presenta la situación de los presos y el contexto, la planificación, la fuga y su desenlace, sin revelar el resultado de la trama hasta las últimas escenas (a pesar de tratarse de un hecho histórico que es probablemente conocido por los espectadores). Otros de los recursos empleados para generar identificación con los presos políticos son la utilización de música incidental y un rápido montaje de breves planos durante la secuencia de la fuga para reflejar la tensión de la situación, que transmite una sensación de urgencia poco frecuente en el documental.

Los testimonios del film conforman un grupo heterogéneo, mayor que el del documental de Blaustein, pues al conjunto de militantes se suman los vecinos de Rawson, guardias del penal e incluso los taxistas que transportaron a los fugados. A su vez, los testimonios son presentados desde múltiples encuadres

[6] Este suceso había sido objeto del corto de Cine de la Base *Ni olvido ni perdón, la masacre de Trelew* (1972) y ocupa un lugar importante en la mayoría de los documentales sobre la militancia.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

mediante un original uso del montaje, en el que los sujetos completan las oraciones entre ellos remarcando el carácter colectivo de los personajes.[7]

Uno de los testimoniantes dice: “era una época de heroísmos, en donde todos creíamos y sentíamos que lo mejor que nos podía pasar en la vida era tener un sentido heroico de la vida”. La adopción de una estructura genérica en el nivel del relato resalta este carácter, permitiendo hacer una rápida identificación entre héroes y villanos, e incluso señalar como ayudantes, en términos actanciales, a los integrantes del pueblo que ofrecen testimonio, sugiriendo el apoyo de la sociedad a su lucha.

Tanto *1973, un grito del corazón* como *Norma Arrostito: La Gaby* tienen en común la recurrencia a escenas de ficción con actores profesionales, que funcionan como ilustración de los testimonios ofrecidos por los actores sociales. En ambos films podemos observar la construcción de figuras heroicas a través de este procedimiento, pero en el primero se ofrece un retrato generacional colectivo sin protagonistas, mientras que el segundo, a través del retrato biográfico de uno de los mitos de la militancia montonera construye un personaje que funciona como aglutinador de una lucha común.

No obstante la presencia de estas escenas ficcionales, ninguno de ellos termina de romper con el modelo propuesto por Blaustein en *Cazadores de utopías*. En una crítica sobre el documental de Blaustein al momento de su estreno, Carlos Altamirano lo describió como “una película de duelo, hecha por ex-Montoneros para ex-Montoneros” (1996: 1), descripción que creemos que le hace más justicia a la película que aquí nos ocupa: *1973, un grito del corazón*

[7] El único grupo ausente en el documental es la Armada Argentina que “se negó a dar una declaración oficial”, según se explicita en los títulos finales.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

se presenta con la ambición de ser *la* película reivindicatoria de los grupos revolucionarios peronistas. En este sentido es un tanto llamativo –pero revelador de su contexto y del rol de Mazure como Directora del INCAA–[8] que la película se asuma como más partidaria que *Cazadores de utopías*, al negar la reflexión de las actividades pasadas.

La primera escena del documental nos ubica temporal y espacialmente en la asunción de Héctor José Cámpora como presidente de la República Argentina el 25 de mayo de 1973 tras la proscripción del partido peronista y su líder, evento al que hace referencia el mismo título del film. Para narrar esta situación se recurre a dos procedimientos recurrentes de la línea narrativa abierta por *Cazadores de utopías*: la utilización de imágenes de archivo y breves fragmentos de entrevistas. Retomando la propuesta de Carl Plantinga sobre las funciones formales, epistemológicas y expositivas de los comienzos en las estructuras narrativas (1997: 130), en esta secuencia son de especial relevancia dos cuestiones. La función formal y epistemológica del inicio suele presentar la violación o alteración de un estado normal en el mundo proyectado,[9] particularmente relevante en este caso, ya que el enmarcar temporalmente el relato del film con este hecho, que abre y clausura el relato, se sugiere que se ha logrado la restauración del orden del mundo. Los breves

[8] El estreno de la película coincidió con el conflicto agropecuario sobre las retenciones a las exportaciones del Gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, el cual suscitó una fuerte polarización de opiniones y diversas manifestaciones. Juan Ciucci señala que "Se dio la particularidad de que su estreno en el Cine Gaumont provocaba un diálogo casi ineludible con las carpas que tanto el sector agrario, como el nacional popular y la izquierda montaron en la Plaza de los Dos Congresos, en la Ciudad de Buenos Aires. Mazure ya para ese entonces era Presidenta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, lo que le agregaba la particularidad de ser una película de un funcionario del gobierno, en medio de ese feroz conflicto" (2015).

[9] Según Plantinga, el mundo proyectado de un film de no ficción es un "modelo del mundo real" (1997:124), señalando una necesaria distancia con el mundo real, ya que "los films de no ficción pueden estar equivocados en sus afirmaciones y ser engañosos en sus interpretaciones" (1997: 88).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

fragmentos de entrevistas se refieren a este evento como “el día más feliz” de sus vidas y “el momento de mayor felicidad política e individual”. Mazure se detiene en una circunstancia que se interpreta como la gran victoria y reivindicación de los grupos revolucionarios. Por último, en esta secuencia también hay declaraciones que demuestran el cambio de actitud que ha operado en la sociedad, tales como la de Jorge Cepernic, “cuando algunos me dicen subversivo yo lo acepto, porque es cierto, yo pretendo subvertir la injusticia en justicia”; es decir, la reivindicación de la militancia ya no es tímida ni necesita de un marco previo para hacer comprensibles sus acciones a los posibles espectadores.

A partir de aquí, las siguientes secuencias giran en torno a las infancias de los entrevistados; en ellas aparecen las primeras escenas ficcionalizadas, cuya función es claramente ilustrativa ya que suelen presentarse tras alguna entrevista completando las declaraciones organizadas en torno a un tópico común. Sin embargo, esta ilustración posee un carácter sumamente explicativo, lo que crea un cierto acartonamiento que las voces originales no poseen, debido a los diálogos declamativos. Múltiples escenas permiten señalar este aspecto; entre ellas la de una niña en la tumba de su padre diciendo que cuando sea grande quiere ser abogada para combatir las injusticias o la introducción de la figura de Perón a través de un almacenero que le dice a un niño que el día siguiente deberá irse más temprano ya que “un tal Perón” en Buenos Aires prohibió el trabajo infantil de más de 6 horas. El conjunto de las escenas ficcionalizadas tienen la particularidad de ser breves y de representar historias lo suficientemente generales como para intentar significar toda una época y una generación. En este sentido, las escenas más simbólicas son las que toman lugar en colegios en los que docentes arrancan

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

las imágenes de Eva Perón de los cuadernos y otra en la que un cura explica a los chicos que las “gloriosas Fuerzas Armadas” van a hacerse cargo de la situación. Además de construir el relato colectivo, todas estas escenas descriptas se presentan como la primera justificación de la militancia de estos jóvenes y de sus acciones posteriores. Esta primera sección concluye con el bombardeo a la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955, episodio narrado mediante una alternancia de imágenes ficcionales y de archivo mientras uno de los entrevistados se refiere al hecho diciendo que “el odio que sentían no era contra Perón, sino contra el pueblo”.

La segunda sección del film trata los comienzos de la Resistencia, simbolizada mediante las pintadas de niños del slogan “Perón vuelve” que huyen cuando se acerca un policía. Lo llamativo de esta escena es que constituye el primer caso en el que las acciones son representadas de forma inocente, rasgo que se mantendrá a lo largo de casi todas las secuencias ficcionales. En este mismo sentido funciona el resto de las escenas en las que un grupo de militantes se encuentra huyendo de la policía y se esconden en la casa un “peronista de la primera hora”, mientras brindan, y particularmente otra que los muestra probándose disfraces, pelucas y armas frente a un espejo antes de un operativo.

En contraposición a estas escenas lúdicas, ninguno de los operativos que involucraron uso de fuerza son puestos en escena, ni el asesinato de Aramburu o el asesinato del Gral. Sánchez, sino que en el primero se ensambla una rápida sucesión de entrevistas a ex militantes que declaran que todo el país se alegró ante su muerte, mientras que en el segundo se escenifica una escena de juicio en el que se enumeran todos los crímenes cometidos por el

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

ajusticiado –esta escena toma lugar justo después de la citada preparación para un operativo. Es decir, se justifican los operativos realizados pero se decide no ponerlos en escena, ilustrando con imágenes un único momento de violencia: la masacre de Trelew, en la que se dispone a los próximos a ser asesinados en fila y desnudos, mediante una ralentización de la imagen, procedimiento que comparte con *Norma Arrostito: La Gaby*.

A diferencia del film anterior, *Norma Arrostito, La Gaby* se focaliza en la biografía de un personaje histórico: una de las fundadoras de Montoneros, participante del secuestro y muerte de Aramburu, que pasó sus últimos días en la Escuela de Mecánica de la Armada.[10] La película narra su historia mediante testimonios de conocidos de Arrostito y entrevistas a historiadores que se alternan con las escenas de ficción en las que la actriz Julieta Díaz interpreta al personaje del título.

Una vez más, el análisis de la secuencia inicial es útil para reconocer tanto los recursos estéticos como los ejes sobre los que gira el film. La posición del realizador y sus objetivos son expuestos en carteles que abren el film, como en casi todos los analizados hasta aquí. En ellos se caracteriza a Arrostito como un personaje mítico, temática central del documental y, acto seguido se añade que “lo es de una generación que creyó que la injusticia y la desigualdad no eran imbatibles”. Rápidamente se establece tanto el carácter mítico como colectivo del personaje, a la vez que se legitima a toda su generación y su lucha en pos de un objetivo noble, lo que nos permite establecer la afiliación con el relato histórico establecido por el film de Blaustein.

[10] Dos años después Rafael Filippelli realizó el film de ficción *Secuestro y muerte* (2010). En él se narra el asesinato de Aramburu aunque ninguno de los personajes posee el nombre propio de sus referentes históricos.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

A lo largo de la secuencia inicial, previa a los créditos, el film presenta algunos datos de la infancia de Arrostito hasta llegar a la ejecución de Aramburu y el pedido de captura de los participantes. En ella se conjuga la interacción entre testimonios y escenas de ficción que se mantiene a lo largo de todo el film, a la vez que se establecen algunas de las funciones respectivas de cada recurso. Las primeras imágenes de ficción introducen a Julieta Díaz perfumándose en una celda y luego en la calle con una peluca rubia esperando a alguien que salga de su hogar. Estas escenas son intercaladas con algunos testimonios e imágenes de archivo en los que se trata el origen de la familia de Arrostito. Por lo tanto, tenemos una serie de escenas de ficción que busca generar suspenso –efecto subrayado por la música empleada–, objetivo de carácter puramente narrativo –las dos escenas descriptas se refieren, respectivamente, a la celda de la ESMA y a la espera de Aramburu como se revelará más adelante–, mientras que los testimonios tratan aspectos aparentemente específicos sobre la vida del personaje principal, pero que a su vez preanuncian el carácter generacional y colectivo de su lucha.

El rol de las escenas documentales se mantendrá constante a lo largo de toda la narración, pero la función de las ficcionales sumará otros sentidos a los puramente narrativos ya señalados, puesto que en algunos casos entrarán en un diálogo contradictorio con los testimonios. La segunda función reconocible consiste en la puesta en escena del aspecto mítico del personaje, aspecto del que se ocupa casi toda la segunda sección del film. Esto queda patente en la última escena de ficción antes de la falsa muerte y secuestro del personaje. En ella se representa el discurso de Arrostito en el marco del acto que organizó Montoneros en Mendoza durante la presidencia de Cámpora, y se la ubica a Díaz en el centro del plano, rodeada de otros militantes con la bandera

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

argentina de fondo, mediante la ralentización de la imagen y con insertos de planos detalles de su mano haciendo la “V” peronista. El discurso del personaje es presentado mediante la voz *over* de la actriz, que concluye con la siguiente oración: “si el gobierno no cambia los términos del pacto social, si no libera a los presos políticos, si no termina con la represión, si no echa a los agentes del imperialismo enquistados, no habrá paz”.

En esta breve escena se manifiesta la clara utilización de las herramientas de la puesta en escena ficcional –la ralentización de la imagen, la voz *off* y la actuación de Díaz– para resaltar el carácter heroico y mítico del personaje, pero es llamativo el diálogo que se establece con los testimonios exhibidos. Familiares y conocidos, principalmente Ana Soffiantini, comentan sobre pequeños detalles ignotos de Arrostito –su debilidad por los chocolates, el hecho que lavaba y planchaba su camisa blanca todos los días y que escuchaba mucho a Zitarrosa y los Bee Gees– en un intento de presentar un

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

retrato alterno a la imagen mítica habitual, “los bronces” a los que se refieren los participantes, mientras en paralelo esta concepción es reforzada por la puesta en escena ficcional.

La tercera y última sección se centra en los últimos años de la vida de Arrostito, los cuales trascurrieron clandestinamente en la ESMA, tras haber sido declarada muerta de forma falsa a través de los medios de comunicación. En esta secuencia las escenas de ficción tienen una mayor presencia, elección fundamentada por dos cuestiones: por un lado la ausencia de información certera sobre esta etapa de la vida de Arrostito y, por otro, una solución ética a la representación de los crímenes de la dictadura. Debido a la existencia de múltiples testimonios sobre la tortura ejercida a los detenidos en films previos, no se incluyen testimonios sobre esta cuestión y se zanja el problema de cómo narrar tales eventos priorizando la puesta en escena ficcional. A partir de esta secuencia opera otro cambio en la representación, los personajes en las escenas de ficción comienzan por primera vez a entablar diálogos. De todas formas, la caracterización mítica del personaje se mantiene tanto cuando habla con otros detenidos con frases como “yo estoy sentenciada. Voy a morir como una montonera”, a pesar de que los testimonios aledaños declaran que tenía muchas críticas hacia la dirigencia del grupo, como aquellas en las que interactúa con los militares que pasan a visitarla para denigrarla. Los parlamentos de estos son bastante similares al tono que empleaba el film de Mazure: “¿Quién diría que es ella? Tan insignificante. Tan chiquitita la muy hija de puta”, mientras que ella mantiene su postura y le demanda a su captor tres cosas: que no la violen, que la fusile él mismo.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

En la escena final, tras el asesinato de Arrostito, el film concluye con la conjunción de la ficción y el documental en el espacio de la ESMA juntando a las actrices y a Soffiantini en un abrazo, mientras que una de ellas declara que Arrostito "fue un personaje importante. Fue un mito y me alegro que no haya retrocedido". De esta forma se resalta la reivindicación y el sacrificio de la lucha de una generación desde el presente, transmitiendo su legado a la siguiente en el marco de un espacio de "memoria colectiva institucionalizada" (Aprea, 2015: 190).

La negación de la épica y la colectividad

En paralelo a las representaciones heroicas de la militancia analizadas, surge a comienzos de la década un conjunto de documentales realizados por hijos de militantes. Trabajando en la mayoría de los casos con herramientas performativas, en el sentido que los directores asumen un rol protagónico frente a la cámara, esta serie de films pone el acento en las historias personales moviendo del centro a los mismos militantes.

Documentales como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) proponen distintos acercamientos a la temática pero mantienen dos constantes: un intento de otorgarle presencia a los desaparecidos y la discusión de los aspectos heroicos de la militancia. El primer punto es abordado según distintas estrategias performativas: *Papá Iván* lo hace a través de la lectura en *off* de una carta, *Los rubios* con la directora leyendo el libro de su padre *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* al comienzo del film y la representación de la desaparición de sus padres mediante la puesta en escena con juguetes, entre otros procedimientos,

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

y *M* con el director proyectando una imagen de su madre sobre una pared y ubicándose a su lado. En este sentido, *Los rubios*, probablemente el documental argentino más analizado junto a *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968), se asume como más performativo mientras que *M* y *Papá Iván* trabajan sobre algunas estructuras narrativas más reconocibles.

El lugar otorgado a los testimonios de militantes también varía en cada caso, descartando casi por completo su uso en *Los rubios*, discutiéndolos en el film de Prividera, mientras que en *Papá Iván* se les concede un lugar muy importante. Estos tres documentales de memoria discuten la perspectiva épica y heroica, pero con distintos resultados: *Papá Iván* comienza con la ya icónica frase "preferiría tener un padre vivo a un héroe muerto", sin embargo la idea que el film transmite es justamente la de un personaje heroico gracias a la fuerte presencia que tienen los testimonios, mientras que 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",[11] por lo que la condición heroica no entra nunca en consideración.

Dadas las características performativas de estos films, y la visibilidad y constancia con las que fueron analizados (Piedras, 2014; Amado, 2009; Rangil, 2007; Aguilar, 2006), decidimos analizar dos documentales recientes que también discuten esta concepción heroica a través de una focalización casi absoluta en el testimonio: *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (Mario Bomheker, 2012) y *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014).

[11] Gonzalo Aguilar realiza un análisis sobre este término, entendido como aquellos que "fueron usados por la Organización" o bien entregados por compañeros (2007a: 184).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Cuentas del alma se enfoca exclusivamente en la vida de Miriam P., una militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) quien contó con cierta notoriedad por haber dado una conferencia de prensa en la que manifestaba arrepentimiento de sus acciones el 24 de marzo de 1976, tras haber sido secuestrada. El documental comienza con una serie de carteles que definen el surgimiento de las "numerosas organizaciones políticas que plantearon la lucha armada contra los regímenes autoritarios y dictatoriales como la salida más adecuada para transformar la sociedad, tomando como modelo la revolución cubana" y el ERP que "a partir de 1973 creó un foco de lucha armada en los montes tucumanos, al norte del país". Un último cartel explica el origen del título que se relaciona con la tradición judía, que profesa la protagonista, en la que los practicantes deben "asumir la responsabilidad por sus actos". La primera imagen de Miriam es la de un recorte periodístico con el título "Confesiones de una guerrillera detenida".

En un primer momento, el documental asume una modalidad en primera persona mediante la utilización de la voz en *off* del realizador que comenta que haberla visto en la televisión en su juventud, lo había marcado profundamente y que sólo recientemente había descubierto que Miriam, de quien nadie parecía tener noticias, se encontraba en Israel. Entonces se ven imágenes desde un coche en movimiento, un zócalo indica que estamos en Israel y el relato *off* comenta que fue a entrevistar a Miriam, quien "desgranó un relato conmovedor que puso en evidencia no sólo las dificultades de abordar las experiencias y el horror del terrorismo de Estado, sino también la complejidad de lo ocurrido en los años previos y posteriores a la dictadura militar". *Cuentas del alma* presenta a partir de este momento únicamente el testimonio de Miriam en su casa,

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

desapareciendo la figura del realizador casi por completo del campo visual y sonoro, sin utilizar archivos ni recurrir a otras voces.

El modelo narrativo es el de la biografía: el relato de Miriam no se circunscribe únicamente a su experiencia revolucionaria, sino que incluye también los eventos previos a su militancia, su exilio en Paraguay y su vida presente en Israel. La decisión de Bomheker de presentar únicamente su testimonio termina construyendo un personaje con muchas contradicciones y que cambia constantemente su condición, pasando de guerrillera a traidora, de heroína a cobarde.

A lo largo de su testimonio, Miriam repasa toda su vida: su infancia en Córdoba, la pérdida de sus padres de chica, sus inicios en la militancia, la

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

adopción de las armas, su detención, el exilio a Paraguay y finalmente su nueva vida en Israel donde formó una familia. La adopción de la entrevista como recurso excluyente, presentada en un plano frontal, le otorga al personaje singularidad frente a las construcciones colectivas de los documentales previos, aspecto resaltado por la constancia con la que expresa la frase “para mí”. En su experiencia la militancia tenía que ver con la “pertenencia a un grupo”, una búsqueda que asocia con la disolución de su familia. La entrevistada parece hablar con honestidad desde el ambiente luminoso y cálido de su casa, contestando que no recuerda mucho del Cordobazo, ya que era chica, pero sí el impacto de la noticia del asesinato de Salvador Allende en Chile.

Antes de llegar a su detención y al momento en que “manifestó” su arrepentimiento a los medios, Miriam expresa sus críticas a la dirigencia que los utilizó como “carne de cañón” y se explaya sobre sus dudas ante su paso del PRT al ERP: “No fui leal a mí misma. Con mucha facilidad se renunciaba a la vida de la gente. El precio que se sabía que se tenía que pagar por esa revolución era la vida de mucha gente. No importa si eran policías… Yo pienso que con mucha facilidad se renunciaba a la vida”. Su secuestro se produjo tras la delación de unos campesinos y un enfrentamiento en el que fue herida de un disparo en la espalda. Durante esta sección del testimonio, en la que la cámara realiza varios *zooms* intentando remarcar pequeños detalles que acentúen los aspectos emotivos, relata rápidamente cómo la secuestraron y que uno de los militares se enfureció al encontrarla porque era mujer y judía. Señala que no la torturaron ni trataron de sacarle información y que después de un tiempo le preguntaron si estaba dispuesta a declarar su arrepentimiento. Esto entraba “en conflicto con todo lo que me habían enseñado: morir por la causa. No sé si

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

pensé o no pensé, pero dije que estaba dispuesta a declarar". Como mencionamos previamente, una de las posibilidades del testimonio es la de repensar eventos pasados, de ofrecer una reflexión y Miriam comenta que por más que no la hayan torturado, eventualmente reconoció que fue víctima de una violación y que su decisión de "confesar" no puede ser considerada como tal sino que fue obligada a expresar su arrepentimiento ante los medios.[12]

Si bien el realizador efectúa un borramiento de sus preguntas puede inferirse una clave en particular sobre el final del film, en el que Miriam dice tras un corte: "yo eso mismo me pregunté muchas veces y si es algo que yo también borré. No me pidieron que cuente nada, no me interrogaron, no me dijeron vení y contá". La pregunta principal ante la experiencia de los sobrevivientes siempre se relaciona con la posibilidad de la delación, pero Miriam razona que ella no sabía los nombres de los compañeros que estaban con ella y ofrece como prueba el hecho que sus conocidos de Córdoba no cayeron.

Esta película se inscribe dentro de una serie de reflexiones, como las de Ana Longoni (2007) y Pilar Calveiro (1999), que giran en torno a si alguien que, sometido a la tortura, hubiera hablado, "¿dejaría por eso de ser una víctima de la represión ilegal?" (Longoni, 2007: 13). A pesar de que hayan tenido voz rápidamente durante el Juicio a las Juntas (1985) y en la redacción del informe de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), los testimonios de los sobrevivientes no han tenido demasiada visibilidad. Longoni enumera cuatro hipótesis sobre el porqué de esta situación. La primera se relaciona con la muerte y que su testimonio daría cuenta de que la mayor parte de la gente que estuvo en los campos clandestinos ha efectivamente muerto y

[12] La entrevistada relata que su "confesión" fue transmitida por televisión el 24 de marzo de 1976, fecha del Golpe de Estado.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

no puede darse su “aparición con vida”. La segunda tiene que ver con las estrategias de configuración de los desaparecidos como víctimas inocentes negando su participación en la violencia política en un primer momento, para pasar, en un segundo momento, a la concepción mítica heroica; en ambos casos la palabra de los sobrevivientes producía escozor al complejizar la perspectiva:

> ambas construcciones (la de la victimización, la de la heroicidad), aun en su diferencia, coinciden en despolitizar lo ocurrido en tanto la primera evita reconocer o esconde la condición política, la militancia muchas veces armada de muchos de los desaparecidos, mientras la segunda sortea cualquier fisura que pueda permitir el análisis y la crítica de lo actuado, y de las ideas y concepciones que sostuvieron esos actos (Longoni, 2007: 27).

La tercera hipótesis plantea la sospecha de cómo lograron sobrevivir, si fue necesario pactar con sus torturadores, una lógica reduccionista que no considera otras cuestiones, principalmente la relación asimétrica entre el cautivo y el secuestrador. Longoni también sospecha que la posibilidad de que los sobrevivientes hablen implicaría seguramente un balance sobre las experiencias pasadas que entraría en contradicción con la concepción política posdictatorial y que la experiencia límite que atravesaron, desde cierta óptica, los habría incapacitado para ejercer una revisión. Por último, los sobrevivientes encarnan la prueba del fracaso del proyecto revolucionario, convirtiéndolo en un “no-héroe”.

El reciente film *El diálogo* también parece ubicarse dentro de esta discusión sobre la figura del militante como héroe, pero en este caso los resultados son más endebles, tanto desde lo ideológico como desde un punto de vista estético. El documental presenta ciertas similitudes narrativas con *Cuentas del*

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

alma: pocos participantes, el viaje como motivo inicial y el registro de un encuentro, que aquí toma lugar durante una semana. En este caso el diálogo se entabla entre Héctor Ricardo Leis y Graciela Fernández Meijide; estos son caracterizados en placas de la siguiente forma: "combatiente en la organización armada Montoneros hasta 1976. En 1977 se exilió en Brasil, donde se dedicó al estudio y la docencia en el campo de las ciencias sociales" en el caso del primero y de la segunda se resalta que "ha tenido una actividad destacada en la defensa de los derechos humanos. En 1976 un grupo de tareas secuestró a su hijo Pablo, quien permanece desaparecido". Esta primera caracterización no hace mención a la discutida participación política de Meijide en la coalición Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, aspecto de carácter público que debe ser interpretado en línea con la bajada ideológica del film.[13]

Los directores Pablo Racciopi y Carolina Azzi abren el film con imágenes de un viaje, las cuales representan el traslado de Meijide hasta la casa de Leis en Florianópolis, Brasil, aunque no incluyen a su figura dentro del campo visual hasta avanzado el metraje. Las imágenes del país vecino se presentan como un espacio idílico frente a los conflictos de la historia argentina. Durante la charla, los realizadores van intercalando múltiples imágenes de archivo que no parecen tener relación con los tópicos que van tratando más que ser fotografías de la época, sin adoptar entonces un criterio estético coherente. La película puede dividirse en dos partes: en la primera los participantes hablan sobre el pasado y posee una carga más emotiva, mientras que en la segunda teorizan sobre el presente, en el que critican el tratamiento de la memoria del gobierno kirchnerista. Durante la primera sección Fernández Meijide narra el secuestro

[13] Fernández Meijide era considerada una figura paradigmática en la lucha por los derechos humanos y pasó a integrar el gobierno de la Alianza como ministra de Desarrollo Social. Durante su gestión declaró que los indultos otorgados durante el menemismo "se tomaron medidas (…) que a mi criterio son irreversibles" (citado en Lvovitch y Bisquert, 2008: 69).

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

de su hijo y Leis se quiebra y llora cuando habla de los jóvenes militantes que murieron, mientras que la cámara se detiene en sus manos aferradas. Pero el acento del film está puesto en la reinstauración de la Teoría de los dos demonios por parte de Leis, y en este sentido, el diálogo que da título al film nunca se concreta, ya que la película le otorga la voz únicamente a éste mientras que Meijide se limita a asentir en todo momento, quedando subsumida al mero rol de víctima de los crímenes de la dictadura.

A modo de conclusión

El análisis de estos films nos permite observar las formas en las que establecen relaciones con ciertos documentales previos que reivindicaban a la militancia y buscaban construir figuras heroicas a partir del testimonio colectivo. Al respecto, *Trelew, la fuga que fue masacre*, *1973, un grito del corazón*, y *Norma Arrostito, La Gaby* adoptan una serie de estructuras narrativas y herramientas de construcción para los personajes que, con ciertas variaciones, se repiten en los tres casos y que, en relación a sus contextos, permiten hablar de una memoria colectiva institucionalizada.

Sin embargo, y debido a esta misma estabilidad en los recursos utilizados, pudimos encontrar otra relación que es la que proponen *Cuentas del alma* y *El diálogo.* En ellos, a diferencia de lo que sucede con los documentales en primera persona, el valor del testimonio no es puesto en tela de juicio: ambos trabajan de forma exclusiva sobre un único personaje en entrevistas que toman lugar en un momento preciso señalado durante la representación, resaltando el carácter individual de los personajes y encarando el testimonio como una herramienta que posibilita repensar el pasado. Estos dos films no constituyen los únicos casos que buscan ampliar la concepción de la militancia recurriendo

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

a otras épocas y movimientos menos representados,[14] lo que demuestra que la figura del militante en el documental argentino está aún muy lejos de agotar su recorrido.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo: 2007a. "Con el cuerpo en el laberinto. Sobre *M* de Nicolás Prividera", Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Libraria.

_____: 2007b. "Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente", en Moore, María José, y Wolkowicz, Paula (eds.): *Cines al margen*. Buenos Aires: Libraria.

_____: 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Altamirano, Carlos: 1996. "Montoneros", en *Punto de vista*, n° 55, agosto.

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

_____: 2006. "Re-visiones del pasado y narrativas de otra generación", en Revista *Tramas* n° 25.

_____: 2005. "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia", en Andújar, Andrea (comp.), *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria.

_____: 2003. "Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria", en *Revista Iberoamericana,* Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo.

Andermann, Jens: 2011. *New argentine cinema*. New York: I.B. Tauris.

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

[14] A modo de ejemplo podemos mencionar Algunos de ellos son *Los resistentes* (Alejandro Fernández Mouján, 2009), sobre la Resistencia Peronista previa a los grupos revolucionarios, en el que se entrama una larga serie de testimonios (en su mayoría inéditos) con charlas en las que se discute sobre el film y sus propósitos, y *Rosa patria* (Santiago Loza, 2008) sobre la vida del poeta y sociólogo Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual Argentino (FLH), un documental que conjuga la concepción artística del sujeto con los testimonios mediante performances que permiten una actualización de la memoria.

IMAGOFAGIA
Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

_____: 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento.

_____: 2007. "El cine político como memoria de la dictadura", en Sartora, Josefina y Silvina Rival (comps.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Libraria.

Campo, Javier: 2012. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Calveiro, Pilar: 1999. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Ciucci, Juan: 2015. "Apuntes para la militancia: el peronismo desde un cine kirchnerista", en *Revista Tierra en trance* n° 15. Disponible en: http://tierraentrance.miradas.net/2015/06/ensayos/apuntes-para-la-militancia-el-peronismo-desde-un-cine-kirchnerista.html

Longoni, Ana: 2007. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Norma.

Lvovich, Daniel y Bisquert, Jacquelina: 2008. *La cambiante memoria de la dictadura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento.

Piedras, Pablo: 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Plantinga, Carl: 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.

Rangil, Viviana (ed.): 2007. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Russo, Eduardo A.: 2009. "Al filo de lo real. Líneas y bordes en el documental contemporáneo argentino", en Pena, Jaime (ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine argentino (1999-2008)*. Madrid: T&B Editores.

Verzero, Lorena: 2009. "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil", en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

* Doctor en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Se licenció en Artes Combinadas en la misma institución. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE) y del Grupo de Estudios de

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es docente de la materia Historia del Cine Universal (UBA) y miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental*. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre historia del cine y es coautor de los libros *Cine y Revolución en América Latina* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II* (2010) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010). Ha desarrollado sus investigaciones con becas de diferentes instituciones: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) y el Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano. E-mail: pablohernanlanza@hotmail.com.