

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Testimonios e identidades en documentales argentinos sobre la historia reciente.

Gustavo Aprea.

Cita:

Gustavo Aprea (2013). *Testimonios e identidades en documentales argentinos sobre la historia reciente*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/906>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

TESTIMONIOS E IDENTIDADES EN DOCUMENTALES ARGENTINOS SOBRE LA HISTORIA RECIENTE

Gustavo Aprea

Universidad Nacional de General Sarmiento

graprea@gmail.com

Los documentales ocupan un lugar central en el marco de la construcción de las memorias y el debate en torno a los acontecimientos traumáticos de la historia argentina. Por esta razón a través de ellos se pueden observar algunas de las transformaciones que se producen en los procesos de reconstrucción del pasado reciente. Un análisis de la producción documental sobre el tema no solo da cuenta de las diferentes perspectivas con que se han abordado los acontecimientos históricos sino que además permite observar algunas de las tensiones que se producen al evocarlos.

Dentro del proceso complejo de reconstrucción de la historia reciente en los documentales se ponen en evidencia al menos dos cuestiones complementarias. Por un lado constituyen un espacio en el que se hacen visible la construcción de diversos tipos de identidades colectivas como las políticas o las generacionales. Para ello es necesario considerar las relaciones implícitas o explícitas que se establecen entre las diferentes obras. En este sentido vale la pena tener en cuenta no solo las diversas perspectivas con que se abordan los hechos históricos sino también condicionantes como los géneros¹ y modalidades del documental² adoptados junto con los momentos en la construcción de la memoria social en que participa.

Por otro, los documentales sobre memoria, a partir de la generalización del uso de los testimonios se convierten en un espacio privilegiado para observar las tensiones que se

¹ Dentro de los dos grandes formas de entender al término documental como un género (Nichols, 1997) o como un conjunto discursivo más complejo en el que participan varios géneros (Odin, 1984, 2000) se opta por la segunda. Por ello se considera la existencia de la biografía, el documental de difusión histórica, el político o el de creación -entre otros- como posibles géneros del documental que participan activamente en la construcción de las memorias sociales y se relacionan con diversas esferas de la práctica social.

² Definidas como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” en términos de Bill Nichols (1997:32), La consideración tanto de las clasificaciones genéricas como el trabajo con las modalidades del documental no implica un afán taxonómico sino el reconocimiento de ciertas convenciones que restringen -a la vez que facilitan- una forma de referirse al pasado.

producen entre los recuerdos individuales y la construcción de memorias colectivas. Según Gay Gautier (1995: 215) en este tipo de documentales “El interés no está en la verdad –salvo para la investigación histórica- sino en el funcionamiento mismo de la memoria, considerada como una manifestación de la vida en la que basan la personalidad y el imaginario de los individuos y los grupos”

Los testimonios en los documentales y en la construcción de la memoria social

Los testimonios incluidos en los documentales sobre el pasado reciente aparecen como lugar de cruce de dos series de cuestiones: las ligadas a la construcción de la memoria social y las que se relacionan con algunas de las características fundamentales del documentalismo contemporáneos. Desde una perspectiva que aborda la construcción de las memorias colectivas el análisis de los testimonios adquiere una especial relevancia ya que en ellos se pone en escena y se hace visible el acto de la rememoración.³

Considerado desde el uso de los testimonios en los lenguajes audiovisuales, la perspectiva de la construcción de las memorias sociales en torno al pasado reciente ha variado. El uso que se hizo de las palabras de los testigos durante los años de la vuelta a la democracia en el que predominaba la función informativa. Un ejemplo paradigmático de este tipo de utilización es la forma en que se realizaron y representaron los testimonios durante el Juicio a las Juntas Militares en 1985.⁴ Mientras el eje de los interrogatorios a las víctimas de la represión se sostenía sobre la evocación de los hechos su presentación audiovisual se construía enfocando a los testigos de espaldas. Los tapes de los juicios exhiben límites de lo mostrable y aceptable institucionalmente a través de la combinación de una variante de censura –fue la única posibilidad de registro - , protección de la intimidad de los que ofrecen su testimonio y un intento de alejarse de cualquier forma de sensacionalismo.

Por el contrario, en los trabajos contemporáneos se prioriza la visión subjetiva de los que prestan su testimonio que en el campo documental se articulan de diversas maneras en el

³ Paul Ricoeur define al testimonio como “Un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales” (Ricoeur, 2004: 210). En el marco del presente trabajo se trabaja con los testimonios sobre la base de esta definición.

⁴ Sobre esta cuestión el análisis que Claudia Feld (2001) hace de los Juicios a las Juntas constituye una referencia fundamental.

desarrollo de las interpretaciones que los filmes realizan de los acontecimientos evocados. En este sentido el modo en que se presentan los testimonios en los documentales aparece como un espacio privilegiado para la puesta en escena y representación del acto de rememoración. Por ello en el análisis hay que considerar tanto sus contenidos -lo dicho- y el modo que se plantean -los componentes paralingüísticos, la corporalidad, los juegos de miradas y la relación con el ambiente- como la forma en que son presentados al espectador a través de la puesta en cámara y edición.

A partir de la descripción de estos elementos se propone la reconstrucción de la escena virtual que construye el dispositivo del testimonio (Sircar y Walker, 2010; Aprea, 2012) en el que deben considerar tres roles junto con el tipo de relaciones que se establecen entre sí: el testigo que valida su presencia como partícipe u observador de los acontecimientos que relata; el interrogador que recoge el testimonio en nombre de alguna institución; un destinatario principal que puede ser presentado como la justicia, la sociedad, la posteridad, etc..

En el caso específico de los testimonios que aparecen en los documentales que revisan el pasado reciente, pueden señalarse algunas características específicas que los diferencian de otras formas testimoniales. Los testimonios audiovisuales coinciden con las transcripciones escritas judiciales, periodísticas o literarias en que pueden fijar, conservar y transmitir recuerdos individuales y de esta forma se pueden relacionar y operar sobre las memorias colectivas. A su vez, el registro audiovisual de un testimonio se diferencia de la simple declaración oral en que lo dicho queda registrado tanto en sus contenidos explícitos como en elementos para textuales como la entonación, la gestualidad y los silencios que en muchos casos generan un efecto de transmisión de la experiencia vivida mucho más fuerte que la que puede dar un discurso muy organizado.

Ciertos componentes emotivos del testimonio quedan fijados y pueden resultar amplificadas. Esta situación se potencia por la sensación de con-presencia que se establece entre los espectadores y los registros en los momentos de exhibición de los discursos audiovisuales. De esta manera los testimonios en los documentales manifiestan una capacidad paradójica para fijar y actualizar la memoria al mismo tiempo. En los documentales los testigos se presentan - en general- mirando hacia el interlocutor y / o la cámara construyendo una modalidad de interpelación al espectador que construye una apelación directa al espectador. Así se establece

un contacto más personal y empático con la audiencia y, por otro, una valorización del un contacto que parece no estar mediado entre quien habla y quienes ven y escuchan. El manejo de estos factores incide en la construcción de la verosimilitud de lo expresado tanto por quienes realizan el testimonio expresando una coincidencia entre lo dicho y el modo de decirlo como del documental en su conjunto permitiendo la validación de los relatos construidos como argumentos de la interpretación los acontecimientos históricos que realizan.

Dentro de la organización de los documentales sobre el pasado reciente los testimonios adquieren su valor a través de su relación con los otros materiales que conforman el documental. Sólo pueden ser considerados como argumentos válidos si además de los criterios generales que afectan la credibilidad de los testimonios cumplen con ciertas condiciones propias del documental. Para ello se combinan con imágenes y objetos que se presentan como material de archivo y se presentan como huellas físicas del pasado evocado. Pero también se articulan con elementos que realizan la evocación de manera indirecta como distintos tipos dramatizaciones, registros realizados especialmente que se ubican en un presente, animaciones y gráficos. En este contexto los testimonios se potencian por su capacidad de conectar en los acontecimientos del pasado recordados con el acto contemporáneo a la evocación.

Gracias a esta característica los testimonios se convierten en uno de ejes alrededor de los que los documentales contemporáneos realizan sus lecturas sobre el pasado. Los dichos de los testigos pueden ser aceptados, rechazados o contrastados pero se convierten en argumentos fundamentales para sostener la interpretación de los acontecimientos evocados. La construcción o destrucción de la verosimilitud de los testigos se constituyen como un elemento central para la validación del punto de vista de los documentalistas.

Más allá de esta condición básica común en la mayor parte de los documentales que reconstruyen el pasado próximo⁵, el rol que juegan los testimonios en el contexto de cada obra, el uso que se hace de ellos y el valor que se los otorga ha variado a través de los años.

Junto con la acentuación de la tendencia que desplaza el interés de la narración de sucesos hacia la opinión y las sensaciones subjetivas de los testigos se produce una valorización cada vez mayor por la puesta en evidencia del acto de recordación, más allá del valor de lo

⁵ Una excepción es la versión de Adrián Caetano de *Néstor Kirchner, la película* (2012).

evocado. En otros términos, se pasa de la validación del recuerdo como rescate del pasado al interés por el modo en que los testigos viven y recuerdan ese pasado.

Los documentales, los testimonios y las memorias colectivas

Si bien los documentales sobre el pasado reciente trabajan sobre una amplia gama de épocas, circunstancias y figuras históricas, los aspectos relacionados con los movimientos revolucionarios de la década de 1970 y la dictadura que los aniquiló son los que adquieren mayor repercusión. Más allá de la apelación a diversas estrategias como las biografías de militantes reconocidos, la evocación de episodios puntuales, el seguimiento de trayectorias grupales o de militantes con poco reconocimiento público, las lecturas que los documentales hacen sobre la historia reciente y sus resultados traumáticos participan activamente en la construcción de identidades colectivas.

Aun teniendo en cuenta las especificidades de cada uno de los documentales y las variantes estilísticas que pueden describirse en el marco de una producción amplia, si se considera el conjunto los trabajos, pueden observarse algunas regularidades que permiten hablar de la constitución de memorias grupales. Por lo tanto puede reconocerse la existencia de series discursivas que reconstruyen las historias de los grupos políticos de mayor peso en el período evocado. Por ello puede hablarse de conjuntos de documentales que analizan a Montoneros, al PRT-ERP a través de la evocación de sus militantes. Una característica que permite hablar de dos series diferentes es que en las reconstrucciones de las trayectorias de cada uno de los dos grupos se minimizan o no existen referencias al otro.⁶ En ninguno de los dos casos puede hablarse de una historia “oficial” avalada por una dirección política ni los dirigentes de dichas agrupaciones son la fuente principal para construir su versión de los hechos.⁷ Dentro de los documentales que evocan la trayectoria de Montoneros todas las interpretaciones son opuestas a los planteos de la dirección del grupo, mientras que los que se filman sobre el PRT-ERP, expresan mayoritariamente las posturas de alguna de las dos fracciones en que terminó luego de la división final que llevo al final de la organización.

⁶ El único documental de amplia difusión en el que aparecen versiones de los dos grupos políticos en *Trelew: la fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004).

⁷ Durante el exilio Montoneros presentó dos documentales en que contaba la trayectoria de la organización y definía su posición política: *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (Ana Amado y Nicolás Casullo, 1976) y *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978). Por su parte el Grupo Cine de la Base se presentaba como el brazo fílmico del ERP.

La conformación de dos series relacionadas con las trayectorias de cada una de las organizaciones revolucionarias agrupa -más allá de la unidad temática- a documentales de diverso tipo. Por una parte pueden señalarse diversas formas de estructuración de los relatos presentes dentro de ambos repertorios con mayor o menor peso según los casos. Para evocar la historia de las agrupaciones se apela a: biografías de militantes reconocidos socialmente, por ejemplo, *Santucho...todavía* (Camilo Cajín y Lucía García, 2010) y *Norma Arrestito, la Gaby* (Luis César D'Angiolillo, 2008); evocaciones de trayectorias colectivas como la trilogía *Gaviotas blindadas* (Mascaró Cine Americano, 2006 – 2008) y *Cazadores de utopías* (David Balasten, 1995); recuerdos individuales como *Los perros* (Adrián Jaime, 2004) o *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994); indagaciones de las generaciones posteriores entre las que se pueden nombrar (*Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) y *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000); la reconstrucción de aspectos específicos de la militancia como *Clase La política sindical del PRT-ERP en Córdoba* (Mascaró Cine Americano, 2000) Por otra parte se reconoce una variedad de modalidades y estilos Desde documentales que apelan formas clásicas como *Cazadores de utopías* o *Gaviotas blindadas* hasta trabajos que enfatizan la mirada personalizada de los realizadores como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) o combinan elementos ficcionales con testimonios y documentos como *Norma Arrestito, la Gaby*.

Si se plantea una mirada de conjunto sobre cada una de las series que componen el corpus puede establecerse una distinción. Los documentales sobre la militancia montonera se presentan como un grupo más amplio y heterogéneo que va transformando sus perspectivas y modalidades estilísticas a lo largo de los años. Sobre la base de estas características resulta útil considerar su desarrollo como un ciclo en el que se distinguen distintos momentos que sostienen miradas que discuten entre sí sobre el pasado de la organización. Por el contrario, en el grupo sobre el PRT-ERP puede hablarse de un conjunto más homogéneo en el que se repiten realizadores, se reducen las variantes estilísticas y no se manifiestan grandes diferencias de enfoque. A partir de estas características se observa un alto nivel de coherencia y cierta linealidad en el relato de los acontecimientos acentuada por un tono épico en el que se enfatiza la dignidad de la lucha realizada. La militancia fue digna porque sostuvo el combate hasta el final, hasta la derrota y la muerte. Esto implica el rescate de una experiencia

desarrollada en torno a unos valores en los que se creyó y se sigue creyendo por lo que continúa proyectándose hasta el presente.

En el caso de los documentales que filman los hijos de los militantes desaparecidos la construcción de la memoria en torno a las organizaciones en que participaron sus padres se complejiza. Establecen una ruptura con el enfoque previo y se cuestionan tanto sus contenidos como los criterios de validación de los argumentos presentados. Un rasgo distintivo que se va profundizando en estas obras consiste en el desarrollo de un punto de vista subjetivo e individual que se contrapone con la perspectiva grupal de los documentales previos. Por ello se los reconoce como documentales en primera persona (Ruffinelli, 2007; Aprea 2012).⁸ De esta manera se inscriben en el marco de una nueva memoria generacional que se expresa más allá de este grupo reducido de realizadores, incluso fuera del ámbito documental y cinematográfico.⁹ El quiebre producido por esta nueva mirada fue mucho más significativo dentro del ciclo montonero y de alguna manera cambió los modos de referencia al pasado de la organización.¹⁰

Se produce otro cambio de perspectiva en la reconstrucción de la memoria sobre las militancias revolucionarias y su represión a partir de cierto grado desde el momento que el gobierno nacional asume como propia una tipo de reivindicación de las luchas de estos militantes y simultáneamente se produce una institucionalización en el ámbito de la producción documental.¹¹ Así, en obras como *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004) y *Norma Arrestito, la Gaby* se recuperan algunos aspectos formales de los documentales de la generación de los hijos como el quiebre de la linealidad del relato o la redefinición de los límites entre lo ficcional y lo no ficcional. Pero al mismo tiempo se plantean una postura que

⁸ Los documentales en primera persona o performativos según otras denominaciones (Nichols, 2001) exceden los temas dedicados a la memoria política. En este sentido pueden citarse las obras de Andrés Di Tella *La televisión y yo* (2002), *Fotografías* (2007) o Vanesa Ragone *Un tal Ragone. Deconstruyendo a Pa* (2002)

⁹ Pueden citarse como ejemplos: de otros documentales (*H*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001); de ficción fílmica *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012), literaria *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2008) o la experiencia fotográfica de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia* (1999 - 2001).

¹⁰ El único documental sobre militantes del PRT-ERP desaparecido fue *Buscando a Víctor*, que aunque contenía muchos de los elementos que definen a la mirada de los hijos, es un cortometraje de una realizadora que vive en México, por lo que su influencia fue relativa.

¹¹ Como referencia de las transformaciones en la construcción de la memoria social sobre la dictadura se toma como referencia nuevamente a Claudia Feld (2011) y sobre el proceso de institucionalización del campo documental en Argentina a Paola Margulis (2010).

contradice uno de los postulados de los realizadores hijos de desaparecidos y ponen énfasis en la posibilidad de transmisión del modelo de la experiencia revolucionaria de una generación a otra. De esta manera los testimonios y la puesta en escena de la historia terminan elaborando simultáneamente una representación que pone énfasis en el acto de evocación y estableciendo un modelo de militancia política.

Dentro de la variedad de propuestas de reconstrucción del pasado militante los testimonios, aunque resultan una presencia constante los testimonios se presentan de maneras diferentes. En este sentido se pueden marcar tendencias fuertes. Por una parte están aquellos documentales en los que la presencia de los testigos contribuye al desarrollo de un relato coral. Las voces de todos van construyendo una versión colectiva de los acontecimientos como sucede en *Cazadores de utopías*, los trabajos de Mascaró Cine Americano, *Trelew: la fuga que fue masacre* o *Gaby, la montonera*. Las declaraciones de los participantes en los acontecimientos evocados llevan el hilo de la narración y los demás imágenes del documental sirven generalmente como ilustración de sus dichos. De esta manera los testimonios se convierten en argumentos que parecen validarse por sí mismos, coinciden con el punto de vista sostenido por el realizador y resultan centrales en la interpretación del pasado

Otras estrategias plantean el contraste entre las perspectivas de los diversos testigos que participan de la evocación. En *Montoneros, una historia*, *Papá Iván* o *M* se contraponen versiones en busca de una explicación sobre los acontecimientos traumáticos recordados. Los testimonios constituyen un componente más de los intentos de explicación el pasado. A través de esta modalidad de trabajo se utilizan diferentes criterios para validación de los testimonios y no necesariamente se plantea llegar a una conclusión cerrada. Algunas obras como *Los rubios* y *El tiempo y la sangre* llevan esta postura con mayor intensidad: en la primera se rechaza explícitamente la posibilidad de ciertos testimonios, mientras en la segunda se hace visible su manipulación. Dentro de esta corriente algunos de los testigos presentados son puestos en cuestión por lo que el recurso del testimonio en sí mismo pierde valor como argumento irrefutable. Sin embargo, por esta misma vía adquiere una nueva importancia el acto de recordación del pasado.

Una disrupción: *Cuentas del alma*

En 2012 se estrena *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* un documental de Mario Bomheker que se basa en un extenso testimonio de Miriam P., una ex militante del PRT-ERP.¹² Este trabajo introduce una serie de innovaciones que lo distancian del tipo de trabajo con el testimonio que se ha venido construyendo alrededor de las militancias revolucionarias de la década del Setenta. Las novedades se producen tanto en el planteo estético del documental como en el modo de encarar la problemática.

En relación con la forma en que está organizado el documental. La mayor parte de su duración está ocupada por el testimonio de la protagonista que fue registrado en una única jornada y un único lugar. Trabajar con un único testimonio constituye una novedad dentro del campo de los documentales sobre la militancia revolucionaria argentina. En el plano internacional existen algunos antecedentes en este tipo de planteo. Por ejemplo: Otelo Saraiva Carbalho, uno de los dirigentes del golpe de estado contra el régimen salazarista de Portugal, narra en *La noche del golpe de estado. Lisboa, 1974* (Ginette Lavigne) sus experiencias desde el mismo bunker en que comandó el centro de comunicaciones de los rebeldes o Traudl Junge, una de las secretarias particulares de Adolf Hitler, cuenta los últimos años del dictador y sus círculo de colaboradores más cercanos en *La secretaria de Hitler* (André Heller y Othmar Schmiederer, 2001). Dentro del documentalismo nacional existen algunas obras que se organizan en torno a entrevistas a personajes. Aunque las palabras de los entrevistados constituyen el eje vertebrador de dichos textos, suelen contener además otro tipo de material que ilustra sus dichos y funcionan como homenajes a los personajes que brindan su testimonio.¹³ En *Cuentas del alma*, no sucede esto. La entrevista ocupa el centro del texto sin la inserción de ningún elemento externo. Solo hay una presentación de los antecedentes del personaje narrada por el director sobre recortes periodísticos, una secuencia del viaje hacia su casa donde se realiza el testimonio, y al final del film una conversación entre Bomheker y Miriam P. en torno a una mesa con fotos.

¹² *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* hizo su primera exhibición pública en el BAFICI de 2012 y se estrenó en salas en de Córdoba el 9 de agosto de 2012 y luego se exhibió en Buenos Aires. Contó con financiamiento del INCAA y fue Distribuida por Cine Ojo. Sus guionistas son Mario Bomheker, Susana Romano Sude y Carmen Guaraní.

¹³ Dentro de los documentales que recuperan trayectorias militantes basados en homenaje a quienes presentan testimonios pueden citarse *Juan Germán y otras cuestiones* (Jorge Dente, 2005), *La escuela* (Eduardo Yedra, 2006) sobre Miriam Lewis y *Horas de vida* (Lucy Reyes, 2006) sobre Susana Reyes.

Sin embargo, el estilo con que se construye el testimonio no es el elemento que aparece como más conflictivo. La elección del personaje de la testimoniante implica un cambio significativo. Miriam P. no fue una militante de peso dentro de su organización, ni una víctima que narra los sufrimientos de los procesos de desaparición. Es famosa porque se la considera una traidora. Durante el gobierno de Isabel Perón participó de la guerrilla rural en Tucumán y cayó prisionera del ejército luego de un enfrentamiento armado. Una vez en manos de los represores pactó seguir con vida a cambio de expresar públicamente su arrepentimiento. Hizo esto ni bien se produjo el golpe de 1976, el mismo 24 de marzo. Para ello dio una conferencia de prensa que apareció por televisión, diarios y revistas de la época. El título con que el diario *La voz del interior* – Miriam P. y Bomheker son cordobeses- fue “Confesiones de una guerrillera”. Como parte de la campaña a través de la cual los medios de comunicación defendían al nuevo gobierno el caso de Miriam P. adquirió relevancia y fue presentado como ejemplo tanto del engaño a que fueron sometidos los militantes como del buen trato que el ejército prodigaba a sus prisioneros. En el transcurso de sus declaraciones Miriam P. expresó su convicción de que se debe transformar el mundo sin el uso de la violencia y sus críticas a la conducción política del ERP que la abandonó a su suerte.

El hecho de que la testigo sobreviviente de la represión dictatorial sea considerada una traidora dificulta todavía más la audibilidad de sus palabras.¹⁴ No encuadra ni en el modelo de la víctima inocente que se estableció durante los primeros años de la recuperación democrática, ni en el de militantes heroicos que con sus diversas variantes se difunde desde mediados de la década de 1990. Su visión negativa de la lucha armada excede la exaltación de la dignidad de lo actuado que caracterizó a los documentales de la serie del PRT-ERP, ni la mera discusión sobre los dirigentes y el valor de la lucha del ciclo de Montoneros. Sus conclusiones sobre el origen su convicción de que se debe transformar el mundo y su críticas a la actuación del ERP resultan conclusiones políticas diferentes –casi opuestas- a las de los sobrevivientes de los campos de concentración.¹⁵ Por todas estas cuestiones, aunque la experiencia de de Miriam P.

¹⁴ Se utiliza el término audibilidad en el sentido que le da Ana Longo ni (2007) como la dificultad -que puede llegar a la imposibilidad- que tiene la sociedad para absorber las palabras de los sobrevivientes de los procesos de desaparición que va variando a través de los años.

¹⁵ También difiere de aquellos que, una vez caídos prisioneros, se convirtieron en colaboradores activos de la represión y, en general, carecen de palabra pública.

fue también traumática, su testimonio aparece como la figura de aquél que pactó con el Mal, Esto plantea serias dificultades para acercarse al personaje que ha ido construyendo a través de toda su vida de sobreviviente.

Mario Bomheker plantea abordar esta cuestión acercando el testimonio a un tipo diferente de confesión al que Miriam P. representó para los militares. Ubica a la testigo en el ámbito de su intimidad cotidiana contemporánea. Realiza el rodaje en la casa de la protagonista, incluyendo dentro de la escena testimonial, situaciones no previstas como la vuelta del marido a la casa durante la entrevista. El ambiente en el que se desarrolla el testimonio es hogareño y luminoso. La puesta en cámara se articula en torno a la figura de la testigo. Durante el desarrollo del testimonio Bomheker solo participa con algunas intervenciones en *off*, acotando alguna cuestión o aclarando asuntos con la protagonista en hebreo. Su trabajo se orienta hacia que la protagonista se sienta lo más cómoda posible para desarrollar su historia y explicar sus posiciones. Si bien los recortes de fragmentos en la edición final no son ocultados, el relato de una vida plena en episodios impactantes tiene una continuidad evidente y resulta fluido. La escena general que se construye es la de una confesión en la que la testigo expresa abiertamente todo lo que piensa y siente que tiene que decir.

Por su parte, la testigo asume su rol a través de una actitud relajada. Relata las diversas circunstancias conflictivas que tuvo que padecer de un modo que se aleja del dramatismo. Su narración se distancia permanentemente de los hechos evocados. Mantiene un tono sosegado que no expresa indignación ni enfatiza el sufrimiento. Plantea un balance de su trayectoria desde una perspectiva que apela a la racionalidad en la que se entrelazan sucesos excepcionales y asuntos cotidianos. El distanciamiento con los acontecimientos que evoca incluso puede llegar a la ironía. Su biografía incluye elementos dramáticos que exceden su declaración de arrepentimiento público: quedó huérfana muy joven; se integró a un grupo sionista de izquierda que se convirtió en su mundo de pertenencia afectiva; con sus compañeros de agrupación se integró al ERP y participó en la guerrilla tucumana; estuvo prisionera de los militares; se exilió en Paraguay con un nombre falso hasta que en 1983 pudo viajar a Israel y construir una nueva vida. Todos estos hechos son presentados sin intervenciones airadas o violentas. Cierta sonrisa nerviosa que se repite, los silencios y el

modo presentarse ante la cámara son los componentes que expresan la subjetividad de la narradora y, podría decirse que actúan como lapsus que permiten intuir el desgarramiento interno que sufre o sufrió Miriam P. a través de una experiencia sin dudas traumática. Más allá del acto de abandono de una postura política y el pacto con sus enemigos, la confesión de 1976 implica también una ruptura violenta con el grupo que había suplantado a su familia e incluía a su propia pareja y en torno al cual había construido su identidad hasta el momento.

La relación que se establece en el transcurso del encuentro entre Miriam P. y Mario Bomheker permite, por un lado, que la testigo exprese lo que quiere o puede decir y, por otro, que se pueda escuchar lo que hasta el momento aparecía como inaudible. Si bien el centro de la narración son las palabras de Miriam P., la presencia en *off* del realizador hace que el contacto entre la testimoniante y el entrevistador le confiera un aspecto confesional a las declaraciones. La testigo no le habla a la cámara sino a otra persona. El tipo de escucha construida se distingue de las formas del documental expositivo clásico en el que los dichos de los testigos parecen dirigirse directamente al espectador o la posteridad. Pero también se diferencia del tipo de utilización de los testimonios característicos de los documentales en primera persona. En ellos, los realizadores disputan el protagonismo con testigos y en muchos casos no dudan en generar situaciones tensas y conflictivas que pueden llegar a desvalorizar las declaraciones de los entrevistados. La escena construida en *Cuentas del alma* establece un juego de distancias que permite escuchar una lectura del pasado que quiebra lo aceptado hasta el momento en relación con el pasado traumático. Por un lado genera una sensación de proximidad a través del modo en que se construye y presenta la relación entre el realizador y la testigo. Por otro, en la introducción en la que la voz del realizador presenta el caso se apela a una exposición distanciada de los acontecimientos que choca con el acercamiento que se produce en la escena final en la que Mario y Miriam revisan fotos del pasado. Pese a las distancias entre el entrevistador y la testigo visibles en las miradas que el realizador realiza a la protagonista durante el final se ha avanzado en la construcción de una lectura sobre un tipo de posición que hasta el momento estaba reducida al espacio de lo aberrante.

En este sentido *Cuentas del alma* introduce algunas novedades dentro las reconstrucciones audiovisuales del pasado traumático. En primer lugar, pese a la gravedad de los acontecimientos recordados quiebra la lectura trágica sobre la historia reciente que parece

caracterizar a las realizaciones contemporáneas. Luego, aborda el problema de la identidad de una manera que complejiza ciertas posiciones esquemáticas. Miriam P. debe reconstruir la suya a través de pertenencias que sostienen diversas memorias colectivas: como judía que pasa de un grupo sionista a una guerrilla marxista y termina viviendo en Israel; como argentina que debe vivir diferentes exilios; como sobreviviente debe construir una versión que no comparte la mirada canónica sobre el pasado de la lucha armada. Finalmente, el documental construye una mirada política que analiza el pasado y el modo en que se lo reconstruye. No aparece lo que “se debe decir” sobre una historia varias veces contada. Se hace un esfuerzo por escuchar una lectura difícil de aceptar al mismo tiempo que a través del modo en que se organiza y escenifica la recordación se reflexiona en torno a las tensiones que existen entre los recuerdos personales y las memorias colectivas.

Bibliografía

Apréa, Gustavo y Cremonese, Juan Pablo (2012) “Memorias sobre militancias revolucionarias y desapariciones: modos de reconstruir el pasado en los documentales dedicados a las trayectorias de Montoneros y el PRT”. Ponencia para el *V Seminario de Políticas de la Memoria* organizado por el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires

Bomheker, Mario (2012) “Testimonio y Representación”. Ponencia para el *III Congreso de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (http://www.asaeca.org/aactas/bohmecker_mario_-_ponencia.pdf, 1/3/2013)

Feld, Claudia (2002) *Del estrado la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex Comandantes en Argentina*, Madrid: Siglo XXI

Feld, Claudia (2011) “Image, mémoire et disparition en Argentine” en *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, Bruselas : Fondation Auschwitz - Memoire d´Auschwitz pp: 55-88

Gauthier, Guy (1995) *Le documentaire un autre cinéma*, París: Nathan

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

Margulis, Paola (2010) “Documental e institucionalización. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura”, ponencia presentada en las Jornadas Académicas y de

Investigación de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós

Nichols, Bill (2001) *Introducing to documentary*, Bloomington, (Ind.): Indiana University Press

Odin, Roger (1984) "Film documentaire. Lecture documentairisante", Lyant, Jean-Charles y
Odin, Roger (dirs.) *Travaux N° 41 "Cinemas et réalités"*, Saint Etienne: Université de Saint
Etienne C.I.E.R.R.C., pp. 261 -276

Odin, Roger (2000) *De la fiction*, Bruselas: De Boeck

Ricoeur, Paul (2004) *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura
Económica

Ruffinelli, Jorge (2007) "De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y
documental personal" en Sartora, Josefina y Rival, Silvia *Imágenes de lo real. La
representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería pp.125 -134

Sarkar, Bhaskar y Walker, Janet (eds.) (2010) *Documentary testimonies. Global archives of
suffering*, Nueva York: Routledge