

El documental político como herramienta de historia

A n a
A m a d o

I

La proliferación de relatos sobre el terrorismo de estado y sus dramáticas consecuencias establece la memoria como campo de conflictos —¿quiénes sostienen su narración? ¿Con qué legitimidad?— y activa paralelamente innumerables operaciones de representación.

Zonas del pasado y cantidad de vivencias, todas traumáticas, son revisitadas sin que haya un sujeto definido que pueda apropiarse de ellas¹ y por lo tanto su inscripción se desplaza entre los afectados, se trate de familiares de las víctimas en la expresión incesante de sus demandas de justicia, de sobrevivientes de la tortura y la represión como activistas políticos o miembros de alguna organización revolucionaria de los '70s. De uno a otro lado circulan narraciones, testimonios, descripciones, documentos como continentes segmentados y fragmentarios en los que conviven el lenguaje jurídico con el científico, el afectivo con el político-ideológico, la racionalidad de los protocolos de justicia con los del duelo, los recuerdos de la guerra, los miedos y el peligro con las pequeñas satisfacciones y pormenores de la vida cotidiana. En la expansión y divulgación de lo testimonial se sustentan densas tramas simbólicas ligadas a la interpretación de la memoria como un necesario ejercicio de *poiesis*, ejercicio que define 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. Esa proliferación anamnética pone en primer término el vínculo entre estética y política, que en su forma más general, entiende los actos estéticos “como configuraciones de la experiencia”¹², en la que pueden haber modos de sentir o formas de manifestación de la subjetividad política (por caso, la de los sujetos protagonistas del activismo político en las décadas del '60 y '70). Por el

otro, concede importancia a las herramientas expresivas, en este caso específicamente las del cine desde su complejo dispositivo que habilita tanto el decir como el mostrar, aunque lo que aborda en este campo se resista a menudo a la representación desde sus costados inenarrables.³

II

El cine político no busca hoy construir ficciones, sino intenta mirar de cerca las ficciones que sostienen la política en la realidad. La efervescencia testimonial coincide aquí, precisamente, con el auge del documental como género fílmico, destinado a su registro de discursos, testimonios, documentos, es decir, la memoria como campo de operaciones de representación. Los pasajes testimoniales ya no están a cargo de personajes inventados como sucedía en el cine de los '70 que tendía a reunir su vocación ficcional con la política. La densidad dramática que fue adquiriendo la política en todo caso ya no soporta vestirse de ficción, mirando la realidad o acumulando rasgos típicos para componer escenas creíbles de los momentos críticos de la historia. Por lo tanto, en lugar de organizar trabajosamente “lo real dentro de las ficciones”, gran parte del cine contemporáneo que podríamos llamar político elige acercarse directamente a los acontecimientos desde el dato que atestigua su existencia, y despreocuparse de cualquier género de ficción. Juego de tensiones y paradojas narrativas del cine documental que junto con Jacques Rancière, prefiero llamar “ficciones políticas de lo real”.

Bajo estas premisas y desde relatos que se ocupan desde los huecos indecibles de la identidad o la revisión memoriosa del pasado, a las maniobras asesinas o violentamente excluyentes de los poderes, los documentales políticos argentinos de los últimos años empiezan a contar, melancólicamente, a partir de una herida.

1 Silvia Bleichmar, “Recomponer la memoria”, en **MalEstar. Psicoanálisis y cultura**, año 2, n° 1, Buenos Aires, septiembre de 2002.

2 Jacques Rancière, **La división de lo sensible. Estética y política**, Salamanca, Argumentos, 2002.

3 En la solidaridad de estética y política asoma además otra relación, la de historia y representación, ecuación que desencadena una amplio expediente teórico del que no voy a ocuparme aquí, sino a través de algunas especificidades que adquiere en el soporte de las imágenes audiovisuales.

¿Cómo ocuparse de la tensión irresoluble de los conflictos de la historia, o imprimir los rodeos de la memoria como “tonos” indispensables de la patria?⁴ Si en la producción documental se destacaba, con pocas excepciones, como protagonista la voz de los familiares de las víctimas desaparecidas, hoy se dirige abiertamente a la revisión de la militancia de los setenta a cargo de los sobrevivientes⁵, a la palabra testimonial de quienes retornan de la guerra o vuelven de la muerte con los recuerdos desarticulados. Y aquí se puede extender el interrogante anterior: ¿cómo se transmiten sin fracturas los hechos dolorosos del pasado junto a las esperanzas con la que esos hechos se alternaban? ¿Cómo separar el relato de la derrota y la muerte del relato que haga presente los pensamientos, los proyectos y las ideas de tantas personas que, lejos del martirologio, dedicaron a ello sus vidas? Desde su experiencia clínica y a la vez reflexiva con los relatos de las vivencias traumáticas de los militantes, Silvia Bleichmar dice que “por un lado, las víctimas siempre tienen pudor de hablar de lo que sufrieron, pero por otro, tienen también temor de la mirada opaca, indiferente, de aquel a quien se lo relatan”.⁶ (*MalEstar* 1, p.114). Un temor a la indiferencia, la ignorancia o llanamente a la no credulidad de los oyentes acerca de lo relatado similar a la que manifestara Primo Levi en sus testimonios sobre Auschwitz.

III

Ese cruce entre el testimonio y sus interlocutores es lo que pone en juego de modo singular *El tiempo y la sangre*.⁷ En este documental hay dos voces centrales: la de Sonia Severini, la ex militante que motoriza el proyecto de volver al Oeste —a las localidades de Haedo, Morón— en busca de los restos mínimos que quedaron de aquella batalla que protagonizó en los '70 y así abrir las puertas de la evocación, y la de Alejandra Almirón, la joven realizadora, ambas inscriptas en el film en tanto personajes. Pero en lugar de la presencia o el dictum asertivo de un Michael Moore o un Pino Solanas, por caso, estas

dos mujeres tienen vocación elusiva: la única imagen plena de Severini la muestra en su juventud, en una breve escena de una película casera de su boda, junto a su marido desaparecido y luego es apenas entrevista de espaldas a lo largo del film. Almirón, por su parte, tiene apariciones fugaces en la imagen, aunque su voz en *off* aporta informaciones sobre los participantes o sobre sí misma a lo largo de un relato que abre con la percepción difusa que de niña tenía de los '70. Esa superposición de voces disímiles, de autoría compartida o diseminada, es la base de otros relatos, de otros testimonios que aportan fragmentos no siempre claros o completos sobre la época (reticencias incluidas, como el que se niega a testimoniar, pero sí recuerda que su jefe de zona le hizo renunciar “a un sobretodo largo y lindo de González, la mejor sastrería, y mis pantalones oxford verdes con camisa negra para poder militar en el barrio”). Y otra vez, aquí, el tema de los sobrevivientes. “En el oeste mataron a todos, en el oeste no quedó nadie”, dice la voz de Sonia Severini para clavar el dato cierto de la muerte con su cuota de culpa y voluntad de memoria. Memoria que para asumir la autocritica del accionar guerrillero, insiste en sustraerse como víctima y, con el relato de aquellas experiencias, tender un puente sobre la distancia casi planetaria establecida con el tiempo y la cultura de la generación de los hijos.

La secuencia no lineal, entrecortada de los testimonios (citas del western, imagen inestable, alternancia de color y blanco negro, fugacidad de movimientos, montaje veloz) se alterna con archivos y fotografías familiares. Subjetividad a pleno, conducida por la manipulación en la imagen de un “Simon”, juguete de moda en los setentas, con el que Almirón simula guiar su rompecabezas. La cercanía formal con *Los rubios*, el notable film de Albetina Carri (2003) sobre la frágil memoria que ella guarda de sus padres desaparecidos, se revela en la voluntad de no unir las piezas sueltas y exhibir balbuceos y contramarchas como parte del ejercicio de recordar. Movimiento que sitúa a la película de Almirón del lado de una estética de la supresión, para situarla en el marco del debate actual sobre las virtudes o inconveniencias de la mostración plena en la memoria de la violencia.

4 Pasolini, por ejemplo, partía desde la clave oscura de una pérdida, o del dolor, aún para relatar celebraciones. En *Apuntes para una Orestíada africana* (1969), dedicado a analizar la independencia de algunos países africanos en los '70, apeló a la tragedia para expresar la analogía entre el África de aquella década y la situación política de la antigua Atenas que asoma en esa trilogía de Esquilo. *La Orestíada*, en suma, como guía pedagógica (los tironeos y ambivalencias entre Atenea y Apolo a la hora de aplicar justicia en coincidencia con la invención del tribunal...) y la forma trágica como la única capaz de expresar la tensión irresuelta entre modernización y culturas ancestrales. Formulación admirable de la idea benjaminiana de que no hay un documento de civilización que no sea a la vez un documento de barbarie. Principio que de alguna manera se encuentra (debería encontrarse) en algunos de los documentales argentinos dedicados a revisar el pasado desde ese nudo inevitable que ligan, en nuestro país, tragedia e historia.

5 También desde otras alternativas de reflexión, se refieren a la violencia de esas décadas, como los fusilamientos de Trelew (*Trelew*, de Mariana Arruti, 2003) o con la exhumación de los restos del Che Guevara en Bolivia en la que intervino el equipo de antropólogos forenses argentinos, quienes armaron además una “ficción” documental entre pesadillesca y paranoica que convierten su película *Contr@site* (Daniel Incalcaterra, 2003) en un documento desactualizado de la índole más bien macabra de su tarea. Ex militantes del ERP, se incorporaron a la práctica revisionista del pasado militante en el cine, complementando de algún modo (ahora con sus voces literales, su cuerpo, sus caras, su apariencia) a la literatura testimonial o investigativa de aparición reciente sobre esa organización. *errepé*, de Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004, utiliza el expediente de tipo coral en los testimonios abiertos en los años noventa por activistas montoneros en *Cazadores de utopías*, de David Blaustein (1994) y *Montoneros una historia*, de Andrés Di Tella (1992). El formato testimonial, la creencia en la palabra y en su poder evocador o asertivo es todavía el procedimiento más recurrido por los documentalistas locales, sobre todo cuando se trata de discursos de militantes que pretenden ejercer algo parecido a una autocritica sobre su compromiso con la violencia. Un material que los documentalistas alternan con los archivos filmicos rescatados de radios y de canales de TV (cuando conservan algo y sobre todo, desean colaborar en su difusión), material que en este país desmemoriado y sin el menor interés archivístico apela a su valor de hallazgo desde la sola perspectiva de su exhibición. Y obviamente, al documental que los contiene en un testimonio en sí mismo. El tema (cuya resolución, creo, es política y ética en varios sentidos de ambos términos) es si esto resulta suficiente para disimular o postergar la precariedad en términos estéticos que asoma paralela a su valor documental.

6 S. Bleichmar, op. cit., p. 114.

7 *El tiempo y la sangre*, Alejandra Almirón, 2004.

La documentalista deviene entonces investigadora, sugiriendo que su vida, su propia biografía, está comprometida con el objeto de su investigación, elección que sintoniza la relación de memoria e historia con la dimensión del recuerdo privado. Y como en toda investigación, ella busca experimentar, disponiendo su filmación como parte de un experimento de la memoria.

Desde el comienzo da a ver cuál es el dispositivo que pondrá en juego. Para documentar visualmente el pasado, utiliza imágenes obtenidas de archivos caseros de filmaciones hogareñas (y cuando no las posee, las inventa, es decir las filma ex profeso con idéntica textura para representar la niñez o la adolescencia de compañeros desaparecidos: he ahí un ejemplo, entre otros menos literales, del tejido ficcional de la trama documental). También los álbumes de fotografías familiares, que documentan aquellas escenas privadas transformadas en acontecimiento tienen un lugar fundamental en la película, como memoria y olvido, positivo/ negativo de la vida humana, alternadas con los testimonios del presente, imágenes enlazadas no sólo con una voz narradora, sino con la presencia protagónica de los hijos. Sus voces, sus ojos, sus miradas, sus versiones se incluyen como elementos provocadores de memoria y a la vez como operadores para comunicarla. El documental da cuenta incluso de que el estado de memoria es también el de la realizadora/ narradora, que prolonga la primera persona en carteles que enfatizan los lazos familiares o afectivos entre los testigos convocados. Semejante distribución de narraciones desorganiza materialmente el recuerdo en una construcción fragmentada, que moviliza y superpone en veloz alternancia y sucesión las intervenciones testimoniales.

El objeto del trabajo fílmico de Almirón es justamente ése: enlazar a los diferentes protagonistas, testigos directos e indirectos de los '70, sobrevivientes y víctimas, desde la conmoción rememorante, para lo cual dispone performativamente las condiciones que deben detonar la experiencia a registrar, utilizando encuentros y entrevistas como desencadenante y a la vez como modo oblicuo de recuperar aquello perdido en su propia historia.

IV

Recordar es actualizar, hacer presente (según la trama de intereses y de símbolos disponibles) la huella que los hechos dejaron en la memoria privada. Trazas, inscripciones lo suficientemente perdurables como para que puedan ser actualizados después, a la distancia. El experimento de Alejandra Almirón y de Sonia Severini (permítanme rescatar una vez más esa doble autoría) pone entonces a prueba el recuerdo privado, vacilante, de algunos actores de la gesta militante que el golpe del '76 interrumpió con un genocidio. En la conmoción que provoca ese premeditado regreso al pasado hay una puesta en común de la lengua de la pérdida, pero en registros que complementan, como suele suceder en el registro de la historia, los niveles que ocupan el ojo y el oído, la voz y la escucha de

los diversos testigos ante esa lengua. Así, los hijos se erigen como testigos determinantes antes que simples interlocutores de un recuerdo ajeno. Si en el relato de los mayores, escenas de distinto tenor arman un mosaico heroico sobre la gesta revolucionaria que motorizaba su accionar juvenil en el pasado, los hijos añaden el complemento de sus propias narraciones como testigos de los secuestros y desapariciones de sus padres, únicas voces que pueden describir el viraje histórico de esas acciones y elecciones, con sus consecuencias trágicas de separación y muerte.⁸

Lo temporal y lo histórico, el tiempo y la Historia, componentes imprescindibles del relato, aparecen inscriptos en esa doble interlocución. Hay un presente desde el cual la memoria de los sobrevivientes despliega los motivos y las acciones de su compromiso militante del pasado, en la narración de una historia cuyo desenlace ya conocen. Pero que cuando se refiere al pasado ajusta su temporalidad a un presente furibundo, que aunque se justificaba por la noción de futuro (la noción de futuro se concretaba también en los hijos), se desarrollaba en un presente continuo hecho de marchas, de contramarchas, treguas, maniobras, triunfos.⁹

Hoy revisan la historia, ensayan cómo contarla desde las escenas íntimas, o la intensidad del afecto y las emociones junto a la conciencia social y la acción colectiva. Los sobrevivientes aparecen en tanto participantes, o testigos o agentes de la historia. Todo destino aparece atado, en sus relatos, a un ideal amenazado y en camino al despeñadero que sus palabras intentan describir con la fuerza y el dramatismo de una verdadera tragedia histórica.

Y frente a ellos o con ellos, una escucha marcada por lo generacional (también por la genealogía, dado que uno de los interlocutores es la hija de Sonia), que reinscribe esa disparidad de épocas, de culturas y de generaciones. Los jóvenes, hijos de padres muertos o vivos, traducen esas evocaciones a lenguajes que eluden las palabras (vuelven sobre las escenas desconocidas pero imaginadas por medio de pinturas, dibujos, historietas, fotografías, música, videos, con menos carga mimética que vuelo metafórico). Cuando entre ellos recurren a las palabras, cambian el género de los relatos conocidos, la tragedia se convierte en comedia por el trámite de la risa. La narradora a su vez, resignifica con sus imágenes esos discursos rememorantes desde lo temporal, es decir disciplinando el tiempo de la historia desde el tiempo del relato en la obra realizada, en los pliegues hiperfragmentados por el montaje documental.

Con el elemento generacional, esta película incluye a testigos de aquellos testigos. Hay testigos directos de los '70 que refieren acerca de la gente que moría, testigos de las armas, de la muerte alrededor. Y a la vez una generación que confronta, que no está ahí sólo para hacer preguntas sino para plantearse explícitamente como testigos de esos testigos directos de la época ("¿Para qué tenían tres hijos como mínimo, si las casas caían unas tras otra?" pregunta a boca de jarro un joven en una de las reuniones. "Porque creíamos verdaderamente

8 En el examen realizado por Alejandra Oberti de los testimonios de mujeres ex combatientes en organizaciones armadas de los años setenta aparecen notorias dificultades, por ejemplo, para narrar su experiencia frente el apremio de los hijos que les exigen algo más que medias palabras para poner en orden su trayectoria biográfica. Véase Alejandra Oberti, "La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente", en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), **Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones**. Buenos Aires, Paidós, 2004.

9 Eduardo Anguita y Martín Caparrós, **La voluntad**, vol. I, Buenos Aires, Norma, 1997.

que íbamos a hacer la revolución. No pensábamos que nos iban a matar a todos”, es la respuesta). Por lo tanto surgen dos historias, la de la militancia en el Oeste, los motivos de la lucha, de la represión y las desapariciones y la de los otros testigos, en plural (está el testigo sobreviviente, están los testigos hijos, la realizadora/narradora que se sitúa en la misma franja generacional, finalmente, está el testigo que no puede hablar porque está muerto), realidad que más allá de las alternancias o solapamientos, los coloca ante la evidencia del límite, la imposibilidad absoluta de reemplazarlos.

La forma clip que imprime a su material la realizadora agudiza la exposición entrecortada, tratamiento formal que plantea el tema desde la dificultad misma de la relación del lenguaje con la historia, cuando es desde la memoria herida que se la aborda. A diferencia de **errepé**, por ejemplo, (el documental de Gustavo Corvi con testimonios de cuadros guerrilleros de alto rango del ERP) donde la propuesta explícita es hablar desde lo político-ideológico, lo político-estratégico, desde los modelos de revolución bajo la guía de un lenguaje institucionalizado, la narración entrecortada de **El tiempo y la sangre** inscribe los testimonios desde su indecibilidad, radicalizando el carácter impronunciable, a veces imposible de esa voluntad de recuerdo desde la relación que tiende con los que estuvieron y ya no están, con la muerte, con la desaparición.

V

Pero también es posible desplazar ese principio de indecibilidad del testigo de los '70 a las condiciones y a la forma misma bajo las cuales la nueva generación dispone su escucha para los relatos que demanda, cuyas respuestas recibe en capas, fragmentos y superposiciones.

Cuando Benjamin traza la figura del narrador, esa figura que regresa de experiencias de guerra y de muerte con la intención de testimoniar, pero que ya no puede hacerlo porque participó demasiado directamente de la escena del matar y morir⁸, supone la presencia implícita en esa escena de una *escucha*: una escucha amenazada con esa mudez por el fin de la transmisión que supone el silencio del narrador, por la falta de testimonios en los cuales decantar enseñanzas, sabiduría. La figura de un escucha, entonces, similar a la de un testigo silencioso y depositario virtual de una narración en suspenso, o quebrada, pero que no deja de aguardar los relatos acerca de un tiempo pasado, que queda así extraviado y al cual sólo la violencia del lenguaje podría traer a la rememoración de los vivos. El escucha aparentemente sólo escucha, pero para Benjamin es el único que asume cobijar y guardar los secretos dolorosos de una época destrozada, traducida laboriosamente en relatos y escrituras que ayuden a recobrar la narración perdida. “El escucha es el testigo que teje callado el tapiz de la época”, dice, porque creo entender de sus palabras, él encontraría su propia biografía en los relatos que aguarda.

En esta dirección, la conocida imagen del narrador de Benjamin resulta quizás insustituible para reflexionar sobre este encadenamiento de testigos y escuchas que propone **El tiempo y la sangre**. En la película este vínculo se edifica en la pre-

sencia de esa joven generación compuesta por los hijos, a su modo sustraídos de la historia, hijos que no atravesaron esa historia, que estuvieron ausentes de la experiencia de la generación de sus padres, pero que están destinados a ser mediadores sobre las “verdades” (a falta de otro término) del recuerdo y el olvido que los involucra. No sería una escucha estéril por lo tanto la de estos testigos a pesar de su posición por fuera de la escena de los acontecimientos (posición que compartimos, como espectadores y destinatarios exteriores del documento testimonial que es el film mismo). Sería ésta una escucha capaz de entender, de reconstruir el discurso de los testigos, discurso hecho de retazos, dispuesta a suplir los silencios, de añadir sus voces y sus versiones a la narración de la Historia ahí donde ésta se vuelve invisible.

8 Sigmund Freud se manifiesta en un sentido similar al de Benjamin en “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”; en S. Freud, **El malestar en la cultura**, Buenos Aires, Alianza, 1992.