

El tejido de la memoria revolucionaria desde *Juan, como si nada hubiera sucedido hasta M*

Daniel Giacomelli
Facultad de Arte (UNICEN)
daniel.giacomelli1@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se propone realizar un análisis de dos films documentales sobre la memoria revolucionaria en Argentina: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echeverría y *M* (2007) de Nicolás Prividera. Si bien estos dos films cuentan con un programa narrativo que da inicio a investigaciones que se presentan con rasgos similares, el contexto de realización de cada uno da lugar a testimonios que expresan distintos modos de vinculación con la memoria que entran en juego, y que se hacen evidentes a través de los obstáculos con que se encuentran los protagonistas.

A partir de la indagación de las configuraciones de memoria construidas desde el final de la última dictadura militar y durante la mayor parte de la experiencia democrática en Argentina, se elaboran continuidades y transformaciones en el modo que se evoca la lucha revolucionaria. A lo largo del período seleccionado, las dos películas funcionan como accionantes de trabajos de memoria que rompen con lo establecido y presentan reflexiones innovadoras que dan cuenta, también, de recursos audiovisuales particulares y novedosos.

Palabras clave: documental político – desaparecidos – memoria – activismo

Resumo: O presente trabalho pretende fazer uma análise de dois filmes documentais sobre a memória revolucionária na Argentina: *Juan, como se nada tivesse acontecido* (1987) por Carlos Echeverría e *M* (2007) por Nicolás Prividera. Embora esses dois filmes tenham um programa narrativo que dê origem a pesquisas que apresentem traços semelhantes, o contexto da realização de filmes dá origem a testemunhos que apresentam diferentes tipos de memória que entram em jogo e que se tornam evidentes para através dos obstáculos que são os protagonistas.

A partir da investigação das configurações de memória construídas desde o final da última ditadura militar e durante a maior parte da experiência democrática na Argentina, continuidades e transformações são elaboradas na forma como a luta revolucionária é evocada. Ao longo do período selecionado, os dois filmes atuam como desencadeantes de trabalhos de memória que rompem com o que é estabelecido e apresentam reflexões inovadoras que também representam recursos audiovisuais particulares e novos.

Palavras-chave: documentário político - desaparecido - memória - ativismo

Abstract: The present work intends to analyze two documentary films about revolutionary memory in Argentina: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) by Carlos Echeverría and *M* (2007) by Nicolás Prividera. Although these two films share a narrative program that gives rise to investigations presented with similar features, the context in which the films were made gives rise to testimonies that present different types of memory that come into play, and that are made evident through the obstacles encountered by the protagonists.

Starting from the investigation of the memory configurations built since the end of the last military dictatorship and during most of the democratic experience in Argentina, we elaborate a history of the continuities and transformations in the evocation of revolutionary struggle. Throughout the selected period, the two films function as sort of triggers of memory works, which break with what is established but also present innovative reflections that also account for particular and novel audio-visual resources.

Key-words: political documentary – disappeared– memory - activism

Introducción

La película de 1987 *Juan, como si nada hubiera sucedido*, dirigida por Carlos Echeverría, es un documental que trata sobre una investigación llevada a cabo por Esteban Buch, un joven periodista de Bariloche, acerca de la desaparición de Juan Herman en esa misma ciudad durante julio de 1977. 30 años después, en 2007, Martín Prividera realiza *M*, poniendo en escena la búsqueda de las causas que llevaron a la desaparición de su madre en abril de 1976 por parte de las fuerzas armadas.

Si bien la distancia temporal entre el estreno de los dos films plantea aspectos contextuales diferentes, podría decirse que poseen amplias similitudes. Ambas películas se basan esencialmente en la investigación de casos de desaparición de personas en los que los hechos principales tomaron lugar durante la última dictadura militar en Argentina, y tienen en cuenta el lugar principal del testigo para realizar el grueso de entrevistas que las componen. El investigador Gonzalo Aguilar (2015: 121) sostiene con respecto a *M*: “el impermeable que viste el protagonista (el propio director) y su actitud inquisidora recuerdan a *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría”.

Sin embargo, más allá de que los dos films presentan programas narrativos similares, el desarrollo que toma la investigación de cada caso y la implicancia del investigador/“detective” en cada film da lugar a estructuras y discursos marcadamente disímiles. Por un lado, en el caso de *Juan...* la opción del director de poner a cargo de las entrevistas a un periodista, quien tiene una proximidad etaria con el sujeto cuya desaparición es investigada en el film, le permite estructurar un discurso en el que puede “tercerizarse” para poder expresar una mirada que, aunque se base en un caso específico, resulta totalizante a la hora de confeccionar parte de la memoria de la historia reciente de Argentina.

Por otra parte, en *M*, la irrupción del director en la puesta en escena del film se basa en una *puesta en cuerpo* (Aguilar, 2015) a través de la cual éste forma parte del desarrollo de la investigación interpelando a testigos, presentándose en organismos estatales y otras Organizaciones de la Sociedad Civil, con el fin de recabar información acerca de su madre, Marta Sierra, quien fue desaparecida en marzo de 1976 por la dictadura militar. El vínculo personal del director del film con el caso que se investiga hace que se ejecuten mecanismos de memoria no sólo por parte del protagonista/ director sino también de aquellas personas interpeladas.

Al mismo tiempo que encontramos estas diferencias fundamentales a la hora de estructurar sus relatos, no podemos dejar de ver en el desarrollo de los films un obstáculo en común que se repite constantemente: el silencio. Incluso en los momentos en que durante las dos películas se presentan palabras y se plantean conversaciones, en las que parece que se llega a encauzar la investigación, se hacen evidentes obturaciones

y desvíos. Como dice Lior Zylberman (2011: 224) acerca de *Juan...*: “Si bien da voz a los responsables, el film es a la vez y sobre todo un film sobre el silencio, sobre la indiferencia. Y el silencio es también la incomodidad de hablar, o a veces es el exceso de palabras, que para este caso nos lleva hacia el mismo destino”.

No obstante, ese silencio que aparece en *Juan...*, no es necesariamente el mismo que emana de *M*. Ese silencio, esa indiferencia que se hace presente en ambos casos tiene mucho que ver con concepciones de memoria que no sólo se expresan por parte de los testigos y sujetos entrevistados, sino de la posición que los directores tomarán en contextos históricos-sociales-políticos muy diversos. Es decir, que nos interesa saber qué concepciones de memoria y de los sujetos e instituciones involucradas en el pasado se manifiestan en *Juan...* y en *M*, y cómo estas concepciones pueden transformarse con el paso de los años.

***Juan, como si nada hubiera sucedido* y las visiones hegemónicas y contra-hegemónicas de la memoria en el documental argentino durante los ochenta**

Siguiendo a Pablo Piedras (2014) comprendemos la etapa que se vincula con la realización de documentales desde el regreso de la democracia en 1983 como un período caracterizado por la convivencia de dos tipos de discursos: uno referido a la elaboración de un “gran relato” que intentaría condensar una visión *objetiva* sobre los eventos de la última dictadura militar, y otro que se propone, mediante la elaboración de narrativas humanitarias, un discurso “contra-histórico”.

Dentro del primer tipo de relatos nos encontramos con films documentales financiados, producidos o alentados

[...] por instituciones político partidarias que consideraron que estos films debían intervenir en los debates por las versiones legítimas de la historia. El partido radical (con *La república perdida I y II*) y el movimiento peronista (con *Evita, quién quiera oír que oiga*, *DNI* y *Perón, sinfonía del sentimiento*) fueron las dos instituciones financieras e ideológicas en derredor de las cuales se aglutinaron una buena cantidad de trabajadores del cine para promover producciones que dieran cuenta de las particulares visiones, más o menos parciales según los casos, de la historia argentina (Campo, 2012: 188).

Dentro de este segmento de films que intentaron formular una visión histórica del pasado se puede considerar, como plantea Lior Zylberman (2011: 214), que el díptico compuesto por *La república perdida I y II* (con especial énfasis en su segunda parte) “ha sido considerada vocera filmica oficial del radicalismo, junto a *La historia oficial* y *La noche de los lápices*, y asociada a la ‘teoría de los dos demonios’”. De esa manera es que podemos también comprender a éstas dos películas, realizadas por Miguel Pérez en 1983 y 1986 respectivamente, como la versión gubernamental, y a la vez hegemónica, del período pasado correspondiente

al Proceso de Reorganización Nacional, de este modo concordando “a grandes rasgos con la visión de CONADEP, registrada en el *Nunca Más*” (Campo, 2012: 189).

Este tipo de miradas acerca de la dictadura, de algún modo había sido representante de una visión institucionalizada al ser parte de una reconfiguración hegemónica, como plantea Pilar Calveiro (2006a: 379):

Si toda memoria tiene la doble dificultad de reconocer los sentidos del pasado para conectarlos con los del presente, en el caso que nos ocupa –el tránsito del modelo bipolar al global–, la dificultad se multiplica, precisamente porque lo que marca la diferencia entre uno y otro es una reconfiguración hegemónica que implica, [...], una reorganización económica, social, política, pero también una reorganización de los sistemas de valores y de lo que podríamos llamar las constelaciones de sentido. Un momento y el otro tienen distintas lógicas y construcciones de sentido.

Ese tránsito de modelo bipolar a global es el que se comienza a dar durante el regreso a la democracia en Argentina, y es una de las razones por las cuales fue necesario establecer una memoria que articule ese pasado reciente con un presente que debía resignificar y reorganizar “sistemas de valores” y “construcciones de sentido”. Asimismo éste tipo de discursos no pudo dejar de encontrar una contrapartida en otro tipo de narrativas, vinculadas a discursos humanitarios.

Con la llegada al país de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979, “la izquierda revolucionaria vuelve simbólicamente a la escena política como víctima central de la represión y se convierte en el principal obstáculo a las aspiraciones de permanencia de largo plazo de la institución militar en la política nacional” (Ollier, 2009: 170). En ese contexto comienza a establecerse un movimiento de denuncia de la dictadura militar que encuentra representaciones en el reconocimiento a Adolfo Pérez Esquivel con el premio Nobel de la Paz y la actitud de los ex militantes en el exilio, que según María M. Ollier (2009: 171) son actividades de “oposición a la dictadura muy efectivas”.

Este movimiento de denuncia frente a las actividades de desaparición de personas de la dictadura daría lugar, con el correr de los años, a la acción de búsqueda de justicia desde el regreso de la democracia por parte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) (explicar el significado de la sigla). En este sentido, la investigación puesta en marcha por este organismo “supuso la articulación de la narrativa humanitaria, forjada durante la dictadura entre los denunciantes del crimen, que privilegiaba la reconstrucción fáctica de las violaciones y la presentación de los desaparecidos a partir de sus datos identitarios básicos y sus valores morales, con los marcos interpretativos que el ejecutivo propuso para juzgar la violencia política” (Crenzel, 2008: 102).

Estas narrativas humanitarias, cuando “se encuentran en una primera etapa de producción acumulan pilas de evidencia (testimonial) que parecieran indicar ‘créanlo, es la verdad’ para que luego sus discursos, cuan-

do ya han ganado una legitimidad suficiente, sean considerados como verdaderos por el mero hecho de presentarse como testimoniales”. (Campo, 2012: 174). Futuramente, como sostiene Javier Campo (2012: 175), esos testimonios, luego de haber llamado la atención y ser reconocidos por la sociedad, serían puestos en circulación por estrados y tribunales para castigar a los culpables de los casos de desaparición no sólo en Argentina sino también en varios países de América Latina en los que las dictaduras militares hicieron estragos.

Este tipo de narrativas se separa de una trayectoria de discursos revolucionarios, respecto de los cuales se sitúan en sus antípodas. La denuncia del plan de exterminio de la dictadura militar se vería reflejada durante la democracia en films tales como *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), *Las Madres de Plaza de Mayo* (Susana Muñoz y Lourdes Portillo, 1985), *No al Punto Final* (Jorge Denti, 1987), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987) y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987).

Como indica Campo (2012: 174) siguiendo a Laqueur, las narrativas humanitarias se valen de la confianza “en los testimonios anclados en el cuerpo como un signo de verdad absoluta e incontrastable”. Un rasgo en común a todos los documentales que se pueden incluir dentro de la categoría de narrativas humanitarias es que el discurso al que apelan se basa extensivamente en el testimonio de los familiares y víctimas del terrorismo de Estado. En este sentido “la legitimidad de la palabra detentada por los familiares era refrendada como un reflejo del lugar primordial que ‘el lenguaje y la imagen de la familia’ constituían para el gobierno militar” (Campo, 2012: 180).

De este modo *Juan...* se presenta como uno de los films que puede ser incluido en este tipo de narrativas por el carácter testimonial que se puede apreciar durante toda la obra. La aparición de familiares y amigos de Juan Herman, compañeros de activismo político y personas que lo acompañaron en el centro de detención clandestino *El Atlético* dan cuenta de ese rasgo. Sin embargo, uno de los quiebres que esta obra manifiesta se da con respecto a la aparición de testimonios de agentes del aparato represor dictatorial. En el film se puede observar a distintos miembros de las fuerzas armadas expresando su punto de vista, ya sea mediante entrevistas directas en las que hablan con pleno conocimiento de la presencia de una cámara que está registrando cada palabra que dicen, o a través del uso de recursos casi inéditos hacia ese entonces como la cámara oculta.

Testimonios y memorias en *Juan, como si nada hubiera sucedido*

Como sugiere Pablo Piedras acerca de la dupla de films compuesta por *La República Perdida* y *Juan, como*

si nada hubiera sucedido:

Desde el punto de vista historiográfico, ambos films confían en que es posible acceder al pasado a partir de la investigación histórica y del acercamiento a lo real [...]. Poseen, entonces, una predisposición positiva respecto a las respuestas que puede brindar el abordaje del referente histórico/social/político para el presente. [...] Ya sea a través de un marco ideológico sustentado por la creencia en la democracia y el republicanismo (*La República Perdida I y II*) o en la reivindicación de la militancia y de los ideales de la izquierda en los años setenta (*Juan, como si nada hubiera sucedido*), estos films construyen sus proposiciones sobre el mundo y la historia a partir de un discurso de certeza (Piedras, 2009: 157-158).

Estas proposiciones sobre el mundo y la historia que los dos films (considerando a *La República Perdida* como una obra entera) realizan son en realidad proyecciones de dos versiones diferentes de memorias. Por un lado, en *La República Perdida* se presenta una memoria que se podría identificar como parte de una “reconfiguración hegemónica” tal como plantea Pilar Calveiro: la dupla de films de Miguel Pérez, con especial énfasis en su segunda parte, es una representación de la posición gubernamental de la “teoría de los dos demonios” reflejada en el documento *Nunca Más* elaborado por la CONADEP. Por otra parte creemos que *Juan, como si nada hubiera sucedido*, responde a otra noción de memoria vinculada a la “memoria emblemática”.

De acuerdo con Steve Stern (2002: 14) la memoria emblemática “es una especie de marco, una forma de organizar las memorias concretas y sus sentidos, [...] Los contenidos específicos y los matices no son idénticos ni de una persona a otra, ni de un momento histórico a otro. La memoria emblemática es una gran carpa en que hay un show que se va incorporando y dando sentido y organizando varias memorias, articulándolas al sentido mayor.” De este modo creemos que la manera en que se representan los testimonios en *Juan, como si nada hubiera sucedido* responde a, en gran parte, a tres distintas manifestaciones de memorias emblemáticas que son articuladas por una memoria emblemática mayor.

Es decir, por un lado hay una memoria emblemática que responde a la denuncia de los crímenes cometidos por la junta militar; esta memoria es la que persiste en los testimonios del padre de Juan; en el testimonio de César Miguel, compañero en el activismo político de Juan; en el de Miguel D’Agostino, prisionero junto a Juan en el centro clandestino *El Atlético*; en el de la madre de Juan, que quiebra su silencio y decide exponer su visión de los hechos hacia el final del film.¹

Por otro lado, hay una memoria emblemática de un grupo de personas que, aunque no se identifican ni reivindican la labor de los militares ni de los grupos de izquierda, mantienen a la hora de ser entrevistados una intención de neutralidad en lo que respecta a emitir un juicio de valor sobre la actividad de los grupos

1 Cabe destacar que este testimonio no representa un caso paradigmático del de una Madre de Plaza de Mayo, ya que la madre de Juan está vencida y deprimida, y no ha transformado su dolor en lucha.

políticos, en especial la de Juan Herman. Es el caso de Eduardo, amigo de la infancia de Juan pero quien posteriormente sería indicado como uno de los posibles delatores dada su vinculación con el ejército; es también el testimonio del director del diario local, Ernesto Mones Ruiz, quien dice que siguió la investigación lo mejor que pudo pero que el caso no tuvo interés en la ciudad; es el caso del fotógrafo amigo de Esteban Buch, quien dice no tener información alguna mientras su lenguaje corporal lo muestra cada vez más dubitativo y nervioso.

En otro extremo del espectro de memorias emblemáticas sobre la última dictadura militar se encuentran aquellas que son expresadas a través de los testimonios de (en su mayor parte) agentes de la represión en Bariloche y en la provincia de Río Negro, y que reivindican la labor de las fuerzas armadas durante, y previamente, al Proceso de Reorganización Nacional. Estos testimonios, que además de expresar su apoyo a la “acción antisubversiva”, son los que presentan mayor rigidez y mayor grado de tensión en el momento de realización de las entrevistas. Son los que, como menciona Carlos Echeverría,² hacen uso en su puesta en escena de una “cámara desautorizada”: la primera instancia de este uso se da en la entrevista realizada por fuera del edificio Libertador al coronel Zárraga, quien –sabiendo que la cámara estaba activada– indica que no tiene conocimiento sobre la desaparición de Juan Herman; sin embargo, ya con la cámara apagada y en modo “*off the record*” expresa que sí conocía a la familia de Juan, y que mientras sucedió la detención se encontraba en una fiesta; en segundo término, la “cámara desautorizada” hace una nueva aparición en la entrevista al general Castelli –gobernador de Río Negro durante los primeros años de la dictadura– quien, al verse interrogado por un implacable Esteban Buch, manifiesta su incomodidad mientras la cámara registra todo su reproche; sin embargo, la ocasión en que mayor importancia cobra este recurso de la cámara desautorizada es en la entrevista al teniente coronel Isturiz, muy probablemente uno de los responsables directos en el secuestro y desaparición de Juan Herman.

En esa entrevista, realizada a cámara semi-oculta,³ con el fin de “mostrar a ese actor que trata de evadir su responsabilidad en el secuestro de Juan Marcos Herman, el documental hace uso de todas las herramientas de las que dispone, entre ellas, los materiales captados en video, para mostrar la impunidad de Isturiz del modo más acabado posible, apelando a distintas texturas de imágenes (fílmico y video), desde variadas perspectivas, sin pausas ni concesiones” (Margulis, 2009: 10). Mediante este uso de la cámara para la creación de la puesta en escena se deja ver de manera muy clara el poder que aún detenta Isturiz y la impunidad que aún persistía en Estado argentino a mediados de los ochenta. La entrevista finaliza con una expresión imperativa de parte de Isturiz, quien les dice que el material registrado durante la entrevista deberá quedar en las instalaciones del mismo.

2 Entrevista realizada en el programa *Filmoteca* de la TV Pública el día 11/11/2013. La entrevista completa puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=txW8tEDeEZY> (Recuperado el 12/12/2017).

3 La cámara se encuentra visible pero no se le anuncia al entrevistado que se encuentra activa.

En este sentido, estas tres memorias emblemáticas son articuladas en el film por una mayor, que las pone en juego para expresar un sentido totalizante acerca de la actividad de los grupos militantes durante la década del setenta y la posterior acción represiva del Estado durante la dictadura. Es una memoria emblemática que hace uso de los testimonios, calificando a aquellos que reclaman justicia como verídicos, fácticos e identificables, y a los discursos que ponen en duda el accionar de los militares o aquellos que incluso mantienen una postura defensiva como engañosos, autocensurados, maliciosos y en definitiva falsos.

Como sostiene Pilar Calveiro (2006b: 77), como herramienta de aproximación a los sujetos del pasado, “realiza un relato preciso, el de la propia experiencia, y al hacerlo, fija de manera explícita sus límites. Parte invariablemente de la identificación del sujeto que enuncia, así como de la precisión de las coordenadas de tiempo y lugar en las que ocurrió la experiencia, lo que permite acotarlo de inmediato”. Esta acepción aparece vinculada a los tipos de memoria que se representan en el film, y es de algún modo la que nos permite entender el porqué de la identificación que es posible realizar en relación a las víctimas del terrorismo de Estado. Sus testimonios son detallados, cuentan los sucesos evocados de manera lineal, sin eludir detalles, y paralelamente van enlazados a una identificación del individuo del cual proviene ese testimonio; conocemos su historia política porque nos es expresada en el film. Por otra parte, los testimonios de los agentes de la represión resultan más interesantes, no desde un punto de vista que busque promover la identificación del espectador, sino por la falibilidad de sus expresiones y su lenguaje corporal, y por lo fragmentario de sus discursos.

Con esto no queremos decir que el discurso de los familiares de Juan y las víctimas de la dictadura no sea fragmentario, sino que “el testimonio es, se sabe y se exhibe como fragmentario. Por eso reclama la multiplicidad, por eso hablamos de los testimonios en plural” (Calveiro, 2006b: 79). En esa pluralidad hay ejes recurrentes que permiten comprender lo que se dice como verídico, y eso es lo que sucede con los testimonios de familiares y víctimas: los puntos en común son tantos que dan una imagen de verdad histórica fehaciente. En cambio, el silencio, reflejado en los testimonios fragmentarios de los perpetradores de la represión y sus defensores, demuestra que sus justificaciones no tienen sustento, y así permiten ver los resquicios de la endeble plataforma que fundamenta sus argumentos.

Es de esta manera que *Juan...* se erige como un documental en el que, aunque la investigación no llegue a una finalización mayormente positiva por parte de los que reclamaban justicia en ese entonces dada la promulgación de la ley de “Punto Final”⁴, se construye un discurso totalizante que representa una negación a la vuelta de página manifestada desde el Poder Ejecutivo en ese momento. Es una memoria emblemática que posteriormente sería retomada por el poder político de turno, en la década del 2000.

4 La Ley de Punto Final fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el entonces presidente Raúl Alfonsín, y estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura.

La memoria militante y los documentales políticos de los noventa

Hacia mediados de la década del noventa, en el ámbito del documental argentino “se iría conformando [...] un campo propicio para la recuperación de las historias de la militancia” (Campo, 2012: 192). En ese sentido se puede considerar a *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) como ejemplos de esta filmografía, que evoca la trayectoria de Montoneros pero a la vez adopta un posicionamiento crítico acerca de los líderes de la guerrilla y de las responsabilidades de la conducción de dicha lucha (especialmente durante el primer film).

Asimismo, como menciona Gustavo Aprea (2015: 221) estos documentales “construyen un ciclo en el que diversas versiones de la historia se contraponen y debaten entre sí (y) sostienen varios tipos de trabajo de memoria diferentes en el marco de interpretaciones de trabajo divergentes”. En esta primera instancia, los documentales realizados a mediados de la década del noventa “sostienen el hilo de una narración en la que la historia aparece mediada principalmente por los recuerdos de quienes participaron en ella [...] el debate se presenta a través de los testimonios de la generación militante que reconoce el carácter traumático de su memoria, pero busca una proyección del pasado en un futuro que se presenta como incierto” (Aprea, 2015: 226).

Aprea también indica que estos documentales “adoptan una postura pedagógica que da y organiza información sobre el pasado para aquellos que no vivieron la experiencia militante. Por otro, se construye una identificación empática con los militantes y se muestra una comunidad afectiva entre los grupos de sobrevivientes” (2015: 239). Este rasgo que se hace visible en los documentales pareciera surgir de un tipo de narración que, a diferencia de la década anterior -caracterizada por la elaboración de narrativas humanitarias- realiza una evocación de los “guerreros” de la lucha revolucionaria (Vezzeti, 2009: 132): “el vértigo del ‘objetivo desmesurado’, en el testimonio montonero, puede ser referido menos al orden de los fines (resumidos en un término vago: ‘utopía’) que a una exaltación primaria afincada en las pasiones de un yo, o un nosotros, que se afirma en su propia plenitud en la acción que enfrenta la muerte”.

Se podría decir que de esta evocación de la lucha revolucionaria se desprende un sentido de memoria emblemática compartida por los sobrevivientes de la violencia estatal durante la última dictadura militar, en especial aquella manejada entre los antiguos miembros del grupo Montoneros. Como sostiene Hugo Vezzeti, para los sobrevivientes pertenecientes a esta facción “sólo la muerte garantiza la pureza y la integridad del compromiso revolucionario: únicamente los héroes y los mártires pueden ofrecer un ejemplo sin tacha. Esa recuperación legendaria, cuanto más mide las conductas y las prácticas pasadas a la luz de las cualidades que vuelven sobre la figura del sujeto pleno, más se muestra incapaz de analizar y pensar lo

que estaba en juego en esas luchas” (2009: 139).

Esta reivindicación de la lucha revolucionaria de la década del setenta puede estar relacionada con el desencanto de los antiguos militantes que sobrevivieron que, según plantea María Matilde Ollier (2009: 243), estaría vinculado al “éxito del embate neoliberal”. Ese desencanto se hace evidente en la crisis que los ex miembros de organizaciones revolucionarias experimentan en relación a sus convicciones: “Quienes se reivindican como marxistas necesitan conservar un eje que los mantenga próximos a los ideales que alguna vez tuvieron. [...] Pese a identificarse ideológicamente con el discurso marxista, sin embargo observan limitaciones concretas hacia el futuro” (Ollier, 2009: 243). Asimismo esta sensación que los ex militantes conservan con respecto a la democracia, va de la mano de un “descrédito, tanto o más grave, del socialismo” (Ollier, 2009: 250).

En ese sentido, creemos que los documentales que durante la década del noventa hicieron alusión a un sentir revolucionario desde una mirada nostálgica, hablan de una desilusión y un descreimiento de la democracia y del socialismo que afectaría a los sobrevivientes de la dictadura, fomentando la elaboración de un imaginario (o memoria emblemática de este grupo) de la lucha que sería recuperada a mediados de la década posterior desde una línea adoptada por el gobierno de Néstor Kirchner en un primer momento, seguido por los dos gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner, pero que a su vez, desintegra una visión otrora unificada de lo que el socialismo significaba para los militantes revolucionarios.

M y la reflexión rupturista

Como indica Pablo Piedras (2014: 164) “Un conjunto de films surgidos desde el año 2000 expresan un cambio de paradigma epistémico en los sistemas explicativos del documental respecto del mundo histórico. Este cambio se asienta en la reflexión sobre los elementos formales y los modos de organizar el discurso y en la acentuada presencia de la performatividad”. Entre estos nuevos documentales que transforman el panorama de la producción en nuestro país se encuentra *M* (2007) de Nicolás Prividera.

En estos documentales

[...] habría que hablar [...] más que de una *puesta en escena*, de una *puesta en cuerpo*; y más que de un documental en primera persona, de documentales sobre las dificultades de llegar a la enunciación personal. La pregunta de *M*, pero también de *Los rubios*, o de *Papá Iván*, de *María Inés Roqué*, no es dónde pongo la cámara, sino cómo se pone el cuerpo ante la cámara. [...] Prividera asume la forma del descenso a los infiernos de la memoria. Estos cuerpos se mueven entre fantasmas. “No me abrazan a mí –comentó el director a propósito de los abrazos que le dan en el filme las personas cercanas a su madre-, abrazan una ausencia” (Aguilar, 2015:

122).

Se hace evidente aquí la principal diferencia entre *Juan...* y *M*: la puesta en escena de *Juan...* se desarrolla a partir de la conjugación de, por un lado, una cámara (de 16 mm. controlada por el director del film, Carlos Echeverría), un periodista (Esteban Buch) y en último término, otra cámara, en este caso de video. De este modo, en ese documental podría hablarse de una puesta en escena que busca una mirada totalizante al respecto de los testimonios que se reflejan en las entrevistas realizadas en el film. La presencia de una segunda cámara habla del papel relevante que cobra el registro, en tanto acumulador de un *aquí y ahora* fehaciente de la información recabada en el trabajo documental de ese film. Por otro lado, la puesta en cuerpo llevada a cabo en *M* expresa un nivel de subjetividad aún más profundo en oposición a la mirada de la trayectoria del documental, que había ya sido profesionalizado en Argentina. Los testimonios del film no actúan necesariamente sobre la sintaxis del montaje facilitando al espectador una linealidad narrativa, sino que pasan exclusivamente por el “filtro” del director/ protagonista.

Un procedimiento que da cuenta de esta acción por parte del realizador es la puesta en marcha de una *memoria airada*⁵, que queda de manifiesto al narrar

[...] una investigación destinada de antemano al fracaso sobre el destino trágico de sus padres y su sentido. Dentro de estos relatos las declaraciones de quienes compartieron la militancia paterna resultan insatisfactorias, como en [...] *M*, o intolerables, como en *Los rubios*. En consecuencia, la biografía familiar queda incompleta y, dentro de ella, la militancia política de los setenta aparece como incomprensible. En realidad, los documentales de la segunda generación sostienen su efecto testimonial en la experiencia de la búsqueda inacabada y expresando la memoria airada [...] de los realizadores (Aprea, 2015: 241).

Esta memoria airada le es de utilidad a Prividera para “no olvidar las maldades sufridas y la cólera que estas provocan” (Aprea, 2015: 243) y para realizar un trabajo de la memoria en el que la utilización de la imagen cinematográfica acentúa el quiebre con la linealidad y la transparencia narrativa, además de una representación de un proyecto de restauración de una memoria personal sobre la historia familiar que se vincula con “los intentos de construcción de la identidad de los protagonistas” (Aprea, 2015: 247).

La identidad de los protagonistas es cuestionada al momento de condensar los resultados de las entrevistas realizadas por el director del film. Así es que al cotejar los testimonios ya no prevalece un signo de verdad absoluta, como era el caso con los testimonios que se acumulaban a la hora de construir narrativas humanitarias, sino que se encuentra una nueva fragmentariedad, y una nueva reproducción de silencios. La memoria emblemática de los ex militantes caducó. El lenguaje nostálgico producido por la desilusión del regreso a la democracia y el descreimiento en la forma de organizar la sociedad a partir de los noventa se refracta en una variada gama de interpretaciones acerca de quiénes fueron héroes, víctimas, victimarios

5 Sobre más información acerca de este término, véase Rodríguez Marino, 2013: 138.

y delatores.

La figura de Marta Sierra, madre de Prividera y sujeto que motoriza la narración del film, ha superado el carácter de mártir que actuaba bajo un *mandato sacrificial*⁶ -que los relatos de la memoria de la gesta revolucionaria reivindicaban- como contraposición a la figura de un traidor, que se transfiere muchas veces al que sobrevivió a la derrota. Con la institucionalización de la evocación de la lucha revolucionaria a mediados de la década del 2000 por parte de las políticas estatales; es decir, a partir de su recuperación hegemónica (en palabras de Pilar Calveiro), las figuras de mártir y de traidor se comienzan a desdibujar, como se deja entrever en uno de los epílogos del film, rotulado con la sobreimpresión “Compañeros”.

En esa escena se convoca un encuentro entre los militantes que formaron parte del activismo político peronista en el INTA (lugar de trabajo de la madre de Prividera) y se establece un diálogo que pone en tela de juicio no sólo las acciones llevadas a cabo por la militancia al momento de irrupción de la dictadura, sino el accionar de los distintos gobiernos que tomaron posicionamientos con respecto a la evocación de la lucha revolucionaria de los setenta. Previamente en el film se pudo ver cómo a partir de los testimonios que hacían alusión a la figura de “Chufu”, un militante revolucionario de la Juventud Peronista, distintas concepciones acerca de su compromiso político se ponían en juego: algunos testimonios lo catalogaban como un militante montonero por sus actitudes, y otros dejaban entrever que su rol era el de un activista comprometido, que a su vez contaba con vínculos en la cúpula montonera, pero que sin embargo acarrea una ingenuidad a la hora de emprender la lucha revolucionaria en instituciones como el INTA. Éste posible vínculo con la organización Montoneros y su ingenuidad, fueron los que, a causa de su relación con Marta Sierra, podrían haber causado la desaparición de ésta, cuya valoración por parte de los ex militantes se expresa en el film a través de la exposición de un testimonio relatado por Prividera a su hermano Guido, en el que el entrevistado le hace saber a Prividera que Marta Sierra “tuvo mala suerte”. Recordemos también la negativa a aportar información clave por parte de una compañera de trabajo y ex camarada en la lucha revolucionaria, quien evita prestar su testimonio para no recordar eventos traumáticos (aconsejada, según sus propias palabras, por su médico). Como en *Juan...*, comienzan a esbozarse silencios por parte de los testificantes, a la vez que se hace evidente la ya mencionada fragmentariedad.

Volviendo a la escena referida anteriormente, el encuentro entre los militantes pone en jaque la creencia por parte de los ex militantes de que las memorias que portaron desde el regreso a la democracia podían haber sido unificadas en una misma memoria emblemática. La discusión por parte de ex militantes de la Juventud Peronista acerca de si aquello que hicieron puede ser en la actualidad éticamente valorado, como también el debate sobre el *deber hacer* como activista político en el presente y sobre las políticas de Estado puestas en marcha durante el regreso a la democracia –en el cual un sector defiende la labor del flamante

6 Término acuñado por Ana Longoni y citado por Vezzetti (2009).

gobierno y otro rechaza las distintas posturas tomadas por los sucesivos representantes del poder ejecutivo (alguien dice “Kirchner es la misma mierda que Menem”)- dan cuenta de la imposibilidad de darle un sentido único en el presente a la lucha revolucionaria, a los roles asumidos durante dicha gesta, y más que nada al rol del gobierno como reivindicador de una memoria basada en una recuperación hegemónica.

La memoria airada del realizador funcionó como un emulsionante del recuerdo que los sobrevivientes acarrearían de sus años como activistas y militantes. Así como resultaría imposible saber cuáles causas fueron las que llevaron a que Marta Sierra fuera secuestrada y desaparecida por una dictadura que perpetró los peores horrores del terrorismo de Estado, es imposible para Prividera concebir la posibilidad de reconstruir colectivamente una parte del pasado histórico. Esto es así porque las heridas abiertas no han sido cauterizadas de la misma manera. El mismo Prividera (2014: 308) indica sobre su film: “Por eso hoy me parece sesgada la frase del catálogo que habla de una ‘puesta en crisis de la militancia’, ya que parece querer leer la película desde la carga (positiva o negativa) que se le da en la actualidad a esa palabra. *M* nunca criticó la militancia *per se* o en abstracto, sino a una sumisión acrítica que derivó en plegarse a una conducción verticalista que hace rato había perdido el rumbo”.

Reflexiones finales

A partir de dos relatos en los que la investigación se pone en marcha a través de una búsqueda con tintes de relato policial, se efectúan en los dos films trabajos sobre la memoria de la militancia y de la lucha en los que se puede observar una transformación de los procedimientos con los que los testigos, sobrevivientes, víctimas y victimarios se identifican a sí mismos e identifican a los demás actores involucrados.

Es destacable en ambos films la presencia de una escena casi idéntica, que en *M* podría entenderse como un homenaje a *Juan...* La visita al predio en donde alguna vez funcionó el centro de detención clandestino *El Atlético*. En el primer film la cámara efectúa un travelling circular que permite vislumbrar la extensión espacial del campo de torturas, y a la vez su entorno: el desarrollo urbanístico e infraestructural de las autopistas de la ciudad de Buenos Aires. Sería posible considerar que esta escena retrata la necesidad de poner en marcha colectivamente la búsqueda de justicia y verdad a la que el film de Echeverría contribuye, y de ahí su trabajo sobre la memoria de tanto víctimas, represores y del conjunto de la sociedad. Por otra parte en *M*, la visita a los restos de *El Atlético* muestra nuevamente el mismo entorno, con los pilares y terraplenes de la autopista, pero se vislumbra el trabajo arqueológico realizado en ese entonces por los organismos de derechos humanos. En éste film la presencia de este espacio adquiere un cariz mayormente personal. Es el último lugar donde podría haber estado con vida la madre del realizador. Se acentúa entonces la necesidad de ignorar el entorno urbano y emprender una búsqueda intensiva de las huellas de Marta

Sierra. Es decir, mientras por un lado en *Juan...* la exposición los restos de *El Atlético* aún sin explorar funciona como una manifestación social de la necesidad de justicia, en *M* –realizada en una época en que ya estaba en marcha la indagación arqueológica– *El Atlético* funciona como el catalizador que debería movilizar individualmente –en el caso del film al mismo Prividera– la búsqueda de verdad y justicia, reactivando –como menciona Steve Stern (2002: 11)– las memorias “seltas”.

Sin embargo, las alusiones en el film de Prividera a obras como *El ciudadano* y *El día que la tierra se detuvo* ponen de manifiesto la imposibilidad de efectivizar las búsquedas individuales. Por más que llegar a una reconstrucción por parte de los testigos pareciera una labor factible, detrás del alambrado ya no hay una mansión donde el fallecido reposa, habiendo exhalado en su último respiro el objeto de su memoria más feliz. Sólo está el mar, y el silenciador ruido blanco de un televisor sin señal.

Bibliografía

Aguilar, G. (2015) *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Aprea, G. (2015) *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.

Calveiro, P (2006b) Testimonio y memoria en el relato histórico, *Acta poética* 27 (2). Otoño.

----- (2006a) “Los usos políticos de la memoria” en Caetano, G. (comp.) *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Campo, J. (2012) *Cine documental argentino*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Crenzel, E. (2008) *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Margulis, P. (2009) “El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina” en *Actas de las 5° Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, noviembre.

Ollier, M. M. (2009) *De la revolución a la democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Piedras, P. (2014) *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Prividera, N. (2014) *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Los Ríos.

Rodríguez Marino, P. (2013) *El pasado en el presente: desplazamientos, cine, literatura*. Buenos Aires, Prometeo.

Stern, S. (2002) "De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)" en Mario Garcés et al. (comp.), *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: Lom Ediciones.

Vezzetti, H. (2009) *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Zylberman, L. (2011) "Esperanza y decepción. El genocidio en el documental de la década de 1980" en Marrone, I. y Moyano Walker, M. (eds) *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.