

Programa Jóvenes y Memoria<sup>1</sup>

## LOS JÓVENES Y LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL SOBRE LA DICTADURA

Por Diego Díaz\*

---

Tender hacia la sencillez supone tender a la profundidad de la vida representada. Pero encontrar el camino más breve entre lo que se quiere decir y lo realmente representado en la imagen finita es una de las metas más arduas en un proceso de creación.

**Andrei Tarkovski (*Esculpir en el tiempo*, RIALP, 1991)**

Cine sin prejuicios ni tabúes: con su cámara encendida un grupo de jóvenes recorre las calles de Los Cardales, un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires; se meten en los negocios y mientras la farmacéutica o el almacenero miran absortos la luz roja y el lente que los enfoca, una voz adolescente dispara la pregunta que los paraliza aún más: *¿cómo se vivió la dictadura militar en Los Cardales?* Las respuestas: silencios, gestos, mujeres que intentan esconderse. Ni una palabra. Muchas respuestas y ni una sola palabra. La imagen es contundente.

En la edición final de la película, los jóvenes realizadores decidieron separar cada uno de estos episodios vividos con los vecinos del pueblo con una placa de texto escrito sobre un fondo negro, acompañada de un grave acorde musical. Allí puede leerse una única palabra: "SILENCIO". Pero en el ritmo del montaje la palabra se vuelve imagen y, otra vez, entonces, la imagen es contundente.

De imágenes duras, silencios esclarecedores y palabras urgentes están hechas las producciones audiovisuales que jóvenes estudiantes de nivel polimodal realizan desde el año 2002 en el marco del programa educativo "*Jóvenes y Memoria: recordamos para el futuro*", que anualmente convoca la Comisión Provincial por la Memoria.

Más de 80 documentales hechos por chicos y chicas de entre 15 y 17 años, intentan convertirse en un eslabón más de la cadena de transmisión de la memoria colectiva de los diferentes pueblos y ciudades de la provincia, indagando y reflexionando específicamente sobre el eje autoritarismo y democracia.

Generalmente, el período seleccionado y trabajado por los jóvenes se ajusta a la última dictadura (1976-1983), siendo los acontecimientos, las prácticas y las historias personales los elementos centrales en los relatos elaborados.

---

<sup>1</sup> El Programa Jóvenes y Memoria es una iniciativa de la Comisión Provincial por la Memoria, que convoca cada año a jóvenes de escuelas polimodales de la Provincia de Buenos Aires, a desarrollar proyectos de investigación para indagar en sus memorias locales sobre el eje autoritarismo y democracia. El programa comenzó en el año 2002, realizando en el 2006 su 5º convocatoria.

Estos materiales que en principio constituyen un basto registro documental de historias no contadas, tienen además una multiplicidad de sentidos que ahora intentaremos pensar a modo de reflexión inicial<sup>2</sup>.

¿Qué desafíos supone para la enseñanza de las ciencias sociales en la escuela el tratamiento del pasado reciente de nuestro país? ¿Qué valores, espacios y prácticas propios del sistema educativos deben redefinirse a la hora de pensar con los jóvenes la última dictadura? Y en este marco ¿qué aportes puede realizar el uso de la producción cinematográfica no sólo como insumo pedagógico sino como estrategia para la apropiación significativa de ese pasado por parte de los jóvenes?

### ***Contar una historia, desafiar un pueblo***

Al igual que la historia de Los Cardales, en muchos otros pueblos de la provincia, la primera intención que las producciones audiovisuales de los jóvenes ponen de manifiesto es la de indagar en el sentido común y la memoria colectiva a partir del recorrido, cámara en mano, de las calles del pueblo. Allí aparecen discursos más o menos conservadores que recuerdan la última dictadura desde lugares como “*acá no pasó nada*”, “*económicamente estábamos mejor*”, o “*vivíamos en una burbuja*”.

Generalmente, estos relatos aparecen como introducción de las películas, para señalar el estado de la memoria en la comunidad, poniendo de manifiesto no solamente los qué sino también los cómo se recuerda el pasado. Pero esto constituye siempre un comienzo, un punto de partida que establece un marco que en la progresión dramática de los documentales se va rompiendo y cuestionando desde diferentes lugares, con la narración de historias no contadas que dan cuenta de una trama de silencios, miedos y complicidades que sí pernearon el tejido social de los pueblos. El sentido común es entonces expuesto, desafiado y resignificado por la misma experiencia que los jóvenes han tenido durante su investigación, en el encuentro con los protagonistas de historias particulares muy cercanas geográficamente que han permanecido silenciadas no sólo para ellos sino para el pueblo en general.

En este sentido es llamativo el caso de la película *Recordar Sin Temor*, documental realizado en el año 2002 por alumnos de la EETN<sup>o</sup> 1 de Coronel Pringles. En el título de la película se inscriben ya muchos supuestos asociados a lo que la memoria significa en el pueblo. La idea del miedo respecto del pasado, y el uso discursivo reiterado de este relato en la comunidad como excusa para el silencio, es una de las cuestiones más representadas en las realizaciones audiovisuales de los jóvenes.

La película de Coronel Pringles se encuentra dividida por capítulos, de los cuales el primero, titulado “*El recuerdo y el prejuicio*”, es una recorrida por las calles del pueblo entrevistando a vecinos de diferentes edades. Allí se traza un mapa que culmina con

---

<sup>2</sup> En estos cinco años del Programa equipos de escuelas polimodales de la Provincia de Buenos Aires han producido un total de 82 videos documentales, 26 libros o revistas, 14 obras de teatro, 9 murales, 8 CD multimedia, 6 páginas web, 5 muestras fotográficas, 7 intervenciones urbanas, 1 archivo oral y 1 programa de radio. En todos estos años han participado 5116 alumnos de 119 localidades de toda la Provincia.

fuerza de síntesis con el testimonio del dueño de una armería (actividad que conserva desde los tiempos de la dictadura), diciendo: *“Pringles era una isla”*.

El documental avanza con nuevos capítulos que indagan en otros espacios de la sociedad el estado de la memoria. Un recorrido por la prensa de la época, las palabras de un ex funcionario del gobierno municipal, y los testimonios de personas vinculadas al sistema educativo. Progresivamente se va incorporando, cada vez con mayor presencia, una pregunta para los entrevistados, crucial en la historia del pueblo: *“¿usted sabe que pasó con las monjas del Sagrado Corazón?”*

El no rotundo y el silencio de los vecinos del primer capítulo, se va quebrando con la aparición de otras memorias que dan cuenta de algunos recuerdos sueltos, difusos. Y el tema se pone en evidencia directamente en el testimonio del ex Secretario de Gobierno del Municipio durante la dictadura.

Este testimonio es presentado en el capítulo denominado *“La visión de un funcionario”*, y allí entre recuerdos borrosos y ensayos de justificación, el documental produce el primer gran quiebre, abordando una de las cuestiones centrales del proceso de elaboración de la memoria colectiva: el silencio y la complicidad. El ex funcionario dice a cámara (como forma de exculpar sus acciones y decisiones en el pasado): *“Muchos de los que hoy se dicen democráticos, denunciaban gente ante el V Cuerpo del Ejército en Bahía Blanca”*. Roto el silencio se revela la trama de las complicidades. Y aunque todavía no se han dicho nombres ni se ha explicado nada, ahí la película empieza a trabajar, en su desarrollo dramático, para el título. Y entonces, desde otro lugar, como espectadores podemos preguntarnos porqué el recuerdo y el temor son o aparecen como socios en las narrativas sobre la dictadura.

A cámara, el ex funcionario justifica porqué no da nombres, aunque sí acerca claves para que el espectador identifique de quiénes está hablando. Con esto, refiere concretamente al caso Sagrado Corazón. Aunque la película se toma demasiado tiempo para llegar a este punto, aquí comienza el nudo dramático.

¿Qué es el caso Sagrado Corazón? Sus protagonistas lo explican a continuación, en el capítulo que lleva el nombre homónimo. Se trata de un caso de delación en el Colegio Sagrado Corazón de Coronel Pringles, en el que un grupo de docentes denunció a otro grupo de monjas y docentes por considerarlas *“peligrosas”*. Finalmente, las monjas fueron trasladadas y las docentes cesanteadas. El ex funcionario, para reforzar quizá la idea del *“acá no pasó nada”*, explica: *“se quedaron sin el cargo, pero fue lo único que les pasó”*.

Las encrucijadas del tiempo y la memoria: 25 años después delatoras y delatadas se encuentran, para dar su testimonio, en un película realizada por estudiantes de nivel polimodal que no tienen más de 16 años. Veinticinco años después, ni unas ni otras han hablado, y por primera vez dan su testimonio, para que sea público. Las primeras no se arrepienten de lo que hicieron, y siguen creyendo que estaban en lo cierto, que las prácticas educativas de las monjas había que denunciarlas, y que ellas no se sentían

tranquilas con su presencia en el establecimiento. Todo se lo cuentan, con la cámara encendida, a los jóvenes.

Después hablan las otras: las delatadas, las cesanteadas, las que perdieron su trabajo, las que tuvieron que irse a su casa, de un día para otro, sin explicaciones; que también han sido durante todos estos años las silenciadas. Son dos docentes que cuentan como vivieron las consecuencias de la delación, que no sólo se limitaron a la pérdida del cargo, sino que se continuaron en amenazas y años de silencio.

Son los tiempos de la memoria. La película se inscribe en un tiempo particular en el que hablar y contar es posible. Pero ese tiempo también está habitado por nuevas generaciones que aunque no vivieron la época quieren saber. Y esta condición singular los enfrenta de otra manera con el pasado, con nuevas preguntas, despojadas de los tabúes de la experiencia, y con ansias de encontrar “la verdad”.

Es cierto que una parte de esta vuelta al pasado en Coronel Pringles ha estado signada por una voluntad de conocimiento impulsada por los jóvenes, lo que habilitó el espacio para que el testimonio irrumpa en lo público. Pero lo llamativo es que, después de la exposición de los dos testimonios centrales no hay en la película un momento de síntesis explícita, los jóvenes no abren juicio, ni toman partido, ni sientan postura. La fuerza del testimonio, tanto en su valor histórico como en la centralidad dramática que adquiere en el film, quita la necesidad de cualquier otra explicación o interpretación. El testimonio está hipervalorizado por los jóvenes, al punto de estructurar el relato cinematográfico, definiendo el tiempo y el espacio de la película. El testimonio es el acontecimiento: no hay verosímil, es “la verdad”, y frente a la verdad, no hay juicio posible.

Esto mismo puede servir para explicar porqué, por ejemplo, los testimonios no están editados. No existen en este fragmento de la película definiciones de montaje respecto del tratamiento cinematográfico del testimonio. O si existe, es decir si ha sido pensado de antemano, refuerza el postulado anterior, ya que los relatos aparecen con cortes mínimos, respetando la estructura dramática interna del testimonio tal cual fue dado. Es la trama secreta del montaje cinematográfico la que permite pensar qué significa para los jóvenes la posibilidad de aprehender de la historia a partir del contacto directo con el testimonio.

Aunque, del mismo modo, también es el montaje total de la película el que permite rastrear las decisiones tomadas en torno al armado de la estructura final del film, qué, como dijimos al comienzo, intenta producir un movimiento de ruptura en el estado de la memoria en Coronel Pringles.

### ***El montaje como espacio de las representaciones***

Mirar cómo los jóvenes han producido el montaje de una película sobre la memoria del pasado reciente en sus comunidades, puede ser una forma de conocer el universo de imaginarios y representaciones que respecto de ese pasado están presentes en las nuevas generaciones. Algunas cuestiones aparecieron en el tratamiento del trabajo de

Coronel Pringles. Sin embargo, quiero retomar ahora la película de Los Cardales, mencionada el comienzo: *La memoria no desaparece*.

Durante el proceso de investigación los jóvenes habían manifestado que, pese a su voluntad de querer trabajar en un proyecto de investigación sobre la dictadura militar, se encontraban con el obstáculo de que como Los Cardales era un pueblo chico donde nada había sucedido, no iban a tener qué contar. La preocupación por el “*qué contar*”, repetida en muchos otros grupos que han participado del Programa, y que generalmente provienen de localidades pequeñas del interior, está fuertemente ligada a la idea, socialmente aceptada, del “*acá no pasó nada*”.

A poco de comenzar la investigación, los chicos de Los Cardales se encontraron con algo inesperado, algo que no sabían: el caso de Norberto Torres, desaparecido el 10 de agosto de 1976, secuestrado de la casa de sus padres en el mismo pueblo. Pero nadie hablaba del tema. La investigación se orientó en este sentido, tratando de reconstruir su vida y el momento de la desaparición. Pero como nadie hablaba, el trabajo resultaba difícil. Y mucho más era hacer una película sobre algo de lo que nadie quiere hablar. ¿Cómo escribir audiovisualmente un relato sobre la desaparición de una persona, sobre la desaparición de las huellas de un delito y sobre la desaparición de la memoria de esa persona y ese delito?

¿Qué tiene “*La Memoria no desaparece*”? Imágenes de archivo, imágenes del pueblo, encuestas y testimonios breves con vecinos (uno de los cuales pide reserva de identidad), rock and roll y la foto carnet de Norberto Torres. Nada más. Con eso los jóvenes cuentan la historia de una desaparición, hablan del miedo, narran el silencio, y reflexionan sobre la importancia de la memoria. Son las definiciones del montaje las que arman la historia, completan las ausencias y elaboran un sentido. El montaje definido por los jóvenes que no dudan, por ejemplo, en usar a la banda de rock “Korn” como para musicalizar la película, rompiendo con los clichés musicales propios del rock nacional más habituales.

“*La Memoria no Desaparece*” está estructurada en dos capítulos. El primero dedicado a contar la historia de Norberto Torres; el segundo indaga en el silencio de la comunidad. En el segundo capítulo, una voz en off presenta a “*el silencio*” como un “*protagonista inesperado*”. Como puede verse, en el relato cinematográfico se invierten los términos de lo que había sucedido durante la investigación. Mientras antes lo inesperado, lo sorprendente, había sido la historia de Norberto Torres (“hay un desaparecido en Los Cardales”) cinematográficamente, es decir en la construcción del relato que se hace público en la comunidad, lo inesperado es *el silencio*.

Esta primer cuestión sirve para observar cómo la producción cinematográfica puede convertirse en un elemento central para la elaboración del pasado, su apropiación y significación. Pensar en una narración audiovisual de las historias es una forma de procesarlas, armarlas para contárselas a otros. Y en la medida que el relato tiene que convertirse en algo asimilable para otros, resultar significativo para los espectadores, también se vuelve significativo para aquellos que lo están produciendo. Y cuando los que lo producen son jóvenes, el uso que se hace del lenguaje audiovisual, despojado

de condicionantes teóricas o conceptuales, se convierte en un factor novedoso y desestructurante para la transmisión de las memorias.

El cine exige y permite la síntesis, y esa síntesis no es sólo narración de los acontecimientos sino producción de sentido sobre el pasado. En este sentido resulta interesante observar, por ejemplo, como está estructurado el primer capítulo de *“La Memoria no Desaparece”*, donde se narra la historia de Norberto Torres.

Dos testimonios reconstruyen la historia: uno testigo del secuestro; el otro, una docente conocida de la madre. El primero adquiere importancia en tanto se posiciona como “EL” testigo del secuestro. Su relato se vuelve fundamental en la construcción del verosímil de la película.

El segundo testimonio requiere un particular análisis en tanto la mujer ha pedido reserva de identidad. Y lo interesante, además de lo que dice, es el tratamiento que los jóvenes decidieron para este testimonio. Sobre una placa negra en la que se lee un breve texto que explica el pedido de reserva de identidad, se escucha el audio con su correspondiente subtítulo. ¿Qué dice esta mujer que no quiere aparecer en imagen? Habla de Norberto cuando iba a la escuela y de una charla que tuvo con su madre, después del secuestro, en la que la notó confiada porque alguien le había dicho que le iban a *“devolver”* a Norberto.

En términos de construcción del verosímil el segundo testimonio aporta algunos elementos narrativos no decisivos. Lo que sigue siendo significativo es cómo a pesar de esto, el testimonio fue incluido en la película. Por el momento y la forma en la que aparece, el testimonio cumple una doble función: primero, sostiene el relato haciendo progresar la historia en distintos tiempos, segundo, y fundamentalmente, pone de manifiesto el miedo todavía latente entre los vecinos de Los Cardales para hablar sobre la dictadura. Pone de manifiesto el miedo utilizando recursos audiovisuales que lo hacen tangible, volviendo evidente su irracionalidad.

Este ejemplo aporta además algo que es significativo más allá del testimonio, y está relacionado con el uso de los materiales y recursos audiovisuales. Hemos dicho al principio que la cámara no tiene prejuicios: su forma de registrar no parece estar atada a concepciones cinematográficas estrictas. Del mismo modo, las definiciones estéticas parecen ajustarse a los cánones tradicionales de lo que sería el código audiovisual. El testimonio del segundo testigo es en términos específicos propio del código radiofónico, sin embargo, el montaje realizado por los jóvenes lo vuelve cinematográfico, incluso, negando cualquier precepto en el uso del soporte audiovisual. Y sigue siendo cine, porque su uso es recurrente en tres ocasiones, y ni distrae ni aburre, sino que intensifica la edificación de la trama.

Esta decisión, estrictamente cinematográfica, es a la vez conceptual, y resume las posibilidades que encierra el uso de las técnicas audiovisuales. Desafía los límites del relato audiovisual rompiendo sus convencionalismos. Quizá sea un uso poco reflexivo, pero resulta altamente transformador, para el cine y para sus posibilidades de representación del pasado.

### ***La producción de mensajes como rescate de la subjetividad***

A treinta años del golpe de estado de 1976, una nueva subjetividad emerge, valiéndose de múltiples herramientas, para narrar lo que aún no ha sido narrado. Esa subjetividad es la de las nuevas generaciones, que aún mediadas por la hipervalorización del testimonio, el uso instintivo del lenguaje audiovisual, y la voluntad despojada de tabúes, logran habilitar nuevos espacios para la construcción y la transmisión de las memorias locales, donde la experiencia de la dictadura adquiere otras múltiples dimensiones.

Hay detrás de estos trabajos una intención de los jóvenes por ir al pasado para romper el silencio que sus mayores impusieron y poder volver significativa esa experiencia en el presente. Para ellos y para otros. Como escribe Leonor Arfuch *“esta rememoración, este hacer presente lo que está ausente, no debe suponer un retorno al pasado para traerlo como un fantasma viviente, como una investidura anacrónica, sino como una presencia aleccionadora para el porvenir”*<sup>3</sup>.

Esta es para los jóvenes una batalla por el futuro, y ahí también se explica la necesidad de anclar con sus propios relatos en el presente. Son sus narraciones sobre el pasado, sus formas de significarlo las que activan la transmisión de las memorias. Es en esta entrega donde la subjetividad de los jóvenes aparece con mayor fuerza: con la libertad para la formulación de preguntas; con el despliegue de las estrategias audiovisuales de montaje que permiten armar metáforas y producir síntesis; y con la conciencia de ser ellos y no otros los portadores de una historia no contada.

Esto último otorga aún más sentido a la experiencia educativa en la que se inscriben estos trabajos. Al final del recorrido los jóvenes presentan su producción final, sus películas, en diferentes ámbitos de la comunidad. Por un lado, como forma de agradecimiento a todos los que han brindado su testimonio; por el otro, como estrategia para romper con el silencio o recomponer la cadena de transmisión de las memorias locales. Ellos son públicamente los que narran.

Esta es otra vez una posibilidad de intervención concreta para los jóvenes, en la medida en que vuelve a ponerlos frente a la comunidad, ubicándolos fuera de la escuela, en un proceso de apropiación ya no solamente del pasado sino de una experiencia de participación democrática.

\*Es profesor adjunto de la cátedra de Comunicación y Medios de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Alumno la carrera de realización en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA y de la Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Además, realiza actividades de colaboración en el Área de Investigación y Enseñanza de la Comisión Provincial por la Memoria.

---

<sup>3</sup> ARFUCH, Leonor, “Las construcciones del recuerdo”, en Revista Puentes, Año 6, Nº 18. Editada por la Comisión Provincial por la Memoria. La Plata, octubre de 2006.