

Cine y memoria (1983-2006)

Por Mariana Amieva, Gabriela Arresegor, Raúl Finkel y Samanta Salvatori

El cine nos puede ayudar a comprender zonas de los procesos históricos que no son contempladas desde las fuentes tradicionales utilizadas en la reconstrucción histórica. Las películas tienen la capacidad de sacar a la luz aspectos no visibles desde los textos escritos y muchas veces hasta contradecirlos. Esta relación entre el cine y la historia le permite al historiador Marc Ferro decir: “Aquí hay materia para otra historia, que, por supuesto, no pretende ser un conjunto armonioso y racional como la historia, sino que más bien contribuirá a su perfeccionamiento o a su destrucción”¹.

Por esta razón es cada vez más común el uso de películas en las clases de historia, tanto en el nivel medio como en la educación superior. La elección de este recurso responde a varias razones. Por un lado, se ha hecho cada vez más accesible el uso de los materiales audiovisuales: los televisores en las escuelas dejaron de ser productos exóticos y se incorporaron rápidamente a la grilla de actividades escolares. Resulta un recurso actual, acorde con las reformas modernizadoras y, por cierto, se piensa como más atractivo para los jóvenes, mucho más acostumbrados a las imágenes que a los textos. Pero estas características del cine plantean otras posibilidades y algunos límites. Tal vez no sea pertinente hablar de novedad al respecto, pero lo cierto es que recientemente el cine comenzó a ser tomado en serio en su relación con la historia. Dejó de ser visto como una mera ilustración de las fuentes escritas o como una fuente secundaria y cada vez es más común encontrarlo dentro del ámbito académico. Este reconocimiento del cine demostró que las imágenes tienen cualidades distintas que las palabras y que si bien son complementarias, no son asimilables los tratamientos que cada material requiere.

La relación entre cine e historia puede pensarse desde distintas perspectivas; como fuente de la historia, como relato histórico, un film puede tener la intención de convertirse en “hacedor” del pasado, lograr intervenir en los acontecimientos (claro está en las intenciones del cine militante de los años setenta), o constituirse como parte de los procesos de construcción de la memoria de un hecho. Y cuando reflexionamos sobre el cine y el pasado reciente en la Argentina, inmediatamente todas estas conexiones se ponen en juego: algunas películas puedan ser pensadas como documento de la época, otras más cercanas a las intenciones de un cine político y quizás otros film se hayan constituido como relatos hegemónicos de ese pasado. Lo cierto es que, después de 30 años de la dictadura militar, son muchas las producciones que han representado este tópico desde distintas miradas –a veces de forma tangencial, otras más directamente– planteándose así una diversidad de registros, géneros, enfoques y relatos. Es en este sentido que la dictadura puede presentarse en un documental político, en la dramatización de un hecho en particular, a través de un policial, un musical o como contexto de una historia que podría suceder en cualquier lugar.² La dictadura militar y sus consecuencias son relatadas una y otra vez, renovándose las miradas, como las memorias de quienes lo recuerdan.

¹ Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gilm Colección Punto y Línea, Barcelona, 1980.

² Aprea, Gustavo, “El cine político como memoria de la dictadura”, en: Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el cine documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007, p. 93.

Aquí proponemos un recorrido sobre algunas de las películas que componen este corpus de narraciones que permiten reflexionar sobre el proceso complejo y conflictivo de la memoria del pasado reciente en Argentina.

El cine bajo la teoría de los dos demonios

Si bien en los últimos años de la dictadura se produjeron películas que con un estilo metafórico muestran el clima de terror, el miedo y el encierro que se vivían en aquel momento, como por ejemplo, *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981), *La isla y los miedos* (Alejandro Doria, 1978-1980), *Plata dulce*, (Ayala, 1982), *El arreglo* (Ayala, 1983), es recién con la instalación de la democracia –y con la promulgación en democracia de la ley 23.052 que cesó con la censura– que comienza a verse en la pantalla grande la acción represiva de la dictadura y la violación de los derechos humanos.

La necesidad de la sociedad argentina de elaborar el terror represivo de la dictadura así como su relación con esos acontecimientos no sólo los colocaron en el centro de la información periodística y de la discusión política de la época, sino que los transformaron en material para la producción cinematográfica. Películas de todos los géneros abordaron directa o tangencialmente los años recientes: melodramas como *La historia oficial* (Puenzo, 1985); policiales como *En retirada* (Desanzo, 1984); testimoniales como *La noche de los lápices* (Olivera, 1986); comedias dramáticas como *El hombre de la deuda externa* (Olivo, 1987); intimistas como *Los días de Junio* (Fischerman, 1985); incluso musicales como *El exilio de Gardel* (Solanas, 1986). De las 145 películas que se estrenaron en cinco años, desde 1984 a 1988, el 30% mira de frente o de sesgo la dictadura, no es un dato menor; son más que todas las comedias (con Olmedo, Porcel, Tristán, Minguito, Aníbal, etc.) del mismo período; dato que nos permite pensar en la rentabilidad comercial que para la industria cinematográfica argentina tenía el tema, o dicho de otra manera, la disposición del público a pagar una entrada para ver una película sobre la dictadura.

El cine de estos años de ninguna manera tiene un discurso unívoco frente a la dictadura, estos 44 films (36 de ficción y 8 documentales) despliegan una amplia variedad de miradas, pero los que reciben una mayor recepción del público en su momento, los que permanecen en la memoria de la sociedad como los más significativos son tres: *La Historia oficial*, *La noche de los lápices* y el documental *La república perdida II*; los tres se acercan a una de las narraciones imperantes del momento para comprender los hechos, “la teoría de los dos demonios”. La sociedad argentina elabora una teoría explicativa de su experiencia reciente, y estas películas reelaboran cinematográficamente las ideas que se repiten una y otra vez, haciendo imágenes de los discursos que desde el gobierno y los medios se decían y que desde la sociedad se repetían.

El decreto de Alfonsín de enjuiciamiento a las cúpulas militar y guerrilleras, el propio juicio a las juntas y el *Nunca Más*, son los pilares políticos, jurídicos y narrativos de un discurso ampliamente consensuado. Discurso que se sostendrá en tres ideas básicas:

1- Los responsables únicos y en igual grado de la orgía de violencia que se vivió fueron los jefes de las FFAA y de las organizaciones revolucionarias, como pedagógicamente lo desarrolla *La república perdida II*, y lateral pero certeramente lo enuncia el personaje de Chunchuna Villafañe en *La Historia oficial*.

2- Por fuera de estos responsables que son las cúpulas, se construye la figura de “víctima inocente” de la represión; se lo hace despolitizando a los militantes sociales y políticos, operación que elevará a la categoría de íconos a algunos acontecimientos que muestran explícitamente esa “inocencia”, como los de las monjas francesas, una adolescente sueca, unos ciegos rosarinos o un grupo de estudiantes secundarios platenses. *La noche de los lápices* remarca por un lado la demonización de los represores junto a la “inocencia” de los adolescentes; y por otro despolitiza a ambos y por ende a la situación y a la historia.

3- La tercera idea fuerte de la “teoría de los dos demonios” es la que exculpa a la sociedad de toda responsabilidad frente a una situación de la que, dice, se produjo a sus espaldas, no era consciente, no supo; *La Historia oficial* esta íntegramente construida sobre esta idea, a la que le da cuerpo Norma Aleandro en el personaje de Alicia, la apropiadora que voluntariamente le restituye la identidad, la familia y la verdad a Gaby.

El cine del olvido

El discurso menemista en pocos ámbitos fue tan claro como en lo referente a la última dictadura militar: reconciliación de los que el anterior discurso hegemónico había sancionado como culpables, las cúpulas, para lo que aportó el indulto; y consiguiente clausura del tema. “Pasemos a otro tema, mejor no hablar de eso”³ pareció que cantábamos a coro los argentinos mientras marchábamos al primer mundo.

En la producción cinematográfica del período, se hacen visible varios fenómenos significativos: 1- La escasa producción nacional, en siete años (1989/1995) se estrenaron 83 películas argentinas, siendo 1994 el punto más bajo con sólo 8 estrenos; el cine no fue ajeno al proceso de desindustrialización y apertura indiscriminada que caracterizó al menemismo. 2- Dentro de esta escasa producción nacional sólo pueden contabilizarse 11 películas de circulación comercial vinculadas a la temática dictatorial, 3 de las cuales son coproducciones; lo que nos permite pensar que por decisiones empresariales y/o predisposiciones del público, la preocupación por el pasado reciente comienza a ser también parte del pasado. 3- Un dato significativo es el crecimiento de las producciones documentales realizadas por fuera de los circuitos comerciales tradicionales, que ascienden también a 11 películas y que comienza a mostrar un cambio que sería significativo años más tarde.

Dos películas simbolizan este período, no desde la reproducción del discurso oficial, sino mostrando y pensando la sociedad que ya no quiere mirar. *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), ambas hablan de su tiempo presente, de un mundo que ha cambiado y de la lucha por adaptarse y sobrevivir en esta nueva argentina. Mientras *Un lugar...* elige un interior distante en el espacio y en el tiempo de las urbes del “primer mundo”, *Un muro...* se ubica en plena Buenos Aires; mientras que en la película de Aristarain la vitalidad y la acción se imponen, en la de Stantic todo es impotencia y reflexión. Podrían pensarse como opuestos complementarios, ante una apariencia que marca las distancias entre una y otra se esconden dos miradas ampliamente complementarias.

Desde una épica y un paisaje cercanos al western, Aristarain reivindica a través de Mario (Federico Luppi) el camino de los ideales, más allá del reconocimiento social; del éxito o del fracaso, más allá incluso de la propia muerte. El personaje de Luppi, un exiliado que ha vuelto a la Argentina en busca de su lugar, se reafirma permaneciendo

³ “Pasemos a otro tema” (Calamaro-Rot) del disco *Nadie sale vivo de aquí*, 1989.

en la propia identidad. Una película amarga pero heroica, que en su final pasa la posta generacional a Ernesto (Gastón Batí), el hijo de Mario, que desde la verdad reivindica la memoria de su padre.

Un muro de silencio es una historia de imposibilidades, la de hacer una película sobre la dictadura en una sociedad que no desea ver ni discutir nada sobre su pasado político más reciente; y a su vez sobre la imposibilidad de vivir en esa negación. Es una historia de mujeres, de Kate (V. Redgrave), la directora británica que se ve imposibilitada de filmar sobre los desaparecidos y la represión; Silvia (Ofelia Medina), la sobreviviente que no puede, a pesar de su esfuerzo por subirse al barco del olvido, negar su pasado; y María Elisa (María Fondeville), la hija de Silvia, que en la escena final, también –al igual que en *Un lugar...*– representa el protagonismo de una generación, al preguntar sobre el pasado y poner en movimiento los mecanismos de la memoria.

Dos películas que se cierran con cierto escepticismo para con los adultos, pero con la esperanza puesta en Ernesto y María Elisa, los jóvenes que no vivieron la dictadura pero que recuerdan y preguntan.

Documentar la memoria

Desde los márgenes de los discursos oficiales en pos del olvido y la reconciliación fueron surgiendo otras miradas. Miradas que se posaron sobre pequeños territorios, que no aspiraron a la totalidad; miradas de grupos o de personas individuales, que buscaron mostrar sus historias, pequeñas, parciales, pero suyas o de seres cercanos, con el objetivo de contarlas, por necesidad de enunciar, para que no se olvidaran, para que siguieran estando a disposición.

Andrés Di Tella (*Montoneros, una historia*, 1994) y David Blaustein (*Cazadores de utopías*, 1995) son los directores que inauguran esta nueva orientación de la producción documental. Reinstalando la política en el centro del acto de memoria.

Recuperando las historias de aquellos que fueron responsables de sus actos políticos, la organización Montoneros es el tema que abordan desde distintas opciones narrativas y posiciones políticas. Di Tella elabora una mirada crítica de esa organización, rescata dimensión humana y cotidiana de la militancia a partir de una voz, una historia particular (lo que da mayor tensión dramática al relato) apoyada por testimonios de otros sobrevivientes. En tanto que Blaustein organiza un enorme coro de voces homogéneas que reviven y reconstruyen la historia Montonera.

En algún sentido, ambas películas son el puntapié inicial de una nueva oleada de producciones; son los militantes de los 70, las organizaciones de DDHH, los hijos de los desaparecidos los que toman la cámara. Favorecidos por el video y otros avances tecnológicos que los independizan de grandes inversiones, filman, cuentan y construyen no un nuevo discurso hegemónico sobre la dictadura, sino la recuperación de memorias singulares, parciales, sectoriales, contradictorias, pero válidas y necesarias para una sociedad que aun convive con la presencia de la última dictadura militar.⁴

Más de 30 producciones entre 1996 y el 2001 sostienen estos actos de memoria. *Por esos ojos* (Arijon, Martínez, 1997); *Yo, sor Alice* (Alberto Maquart, 1999); *Historias cotidianas (h)* (Andrés Habejer, 2000); *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000); *Raymundo* (Ardito, Molina, 2002); son sólo algunas de las películas que, desde el

⁴ La productora Cine Ojo (fundada en 1986) tuvo un papel importante en este proceso a través de un sostenido fomento del cine documental en la Argentina.

formato documental, multiplican las voces que comienzan a poblar el espacio de la memoria y dar sello identificatorio al cine sobre la dictadura.

Desde el cine de ficción, la sequía se prolonga, solo 11 películas en esos cinco años. El tema sigue estando alejado de los inversores y del gran público. Alejandro Agresti con *Buenos Aires viceversa* (1997) realiza un excelente rastreo por la herencia de la dictadura en el cotidiano de la vida porteña. Pero el punto más alto de la producción cinematográfica está en *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999).

La película de Bechis es una película que como primer acto le hace frente al concepto de “víctimas inocentes”, una de las ideas centrales de la teoría de los dos demonios; y lo hace no sólo al reinstalar la responsabilidad en sus actos de cada uno de los protagonistas, sino también al poner en cámara actos de violencia de parte de organizaciones revolucionarias. *Garage Olimpo* es una película inquietante porque rompe los moldes tranquilizadores de los buenos, inocentes y heroicos, y de los malos diabólicos e identificables; eligiendo el camino de la ambigüedad de lo real y mostrándonos el cotidiano de la vida y la supervivencia en el interior de un centro clandestino.

Garage... es una ficción hecha íntegramente de pequeños fragmentos de realidad, es casi un documental sobre aquello que ya no se puede documentar; es también un testimonio que no busca moralizar, ni explicar; es por esto la ficción más cercana a la fuerte corriente documental de esta período.

Después del estallido

El contexto de la crisis económica y política del 2001 despertó la iniciativa para la producción de documentales. Con la cámara en mano, documentalistas o simplemente amateurs, salieron a retratar las protestas sociales reactivas del neoliberalismo. Con este objetivo, se conformaron varios grupos independientes o afines a partidos de izquierda; Ojo Obrero, Cine Insurgente, Contraimagen, Boedo Films, Alavío, Mascaró Cine Americano, son algunos de ellos.

Desde la ficción se estrenaron películas que afianzaron –para algunos– la identidad de un Nuevo Cine Argentino. En un mismo año –2002– estuvieron en cartelera: *Bolivia y Un oso rojo* (Adrián Caetano), *El bonaerense* (Pablo Trapero), *El descanso* (Rosell, Moreno y Tambornino), *Caja Negra* (Luis Ortega), *Sábado* (Juan Villegas), *El cumple* (Gustavo Postiglione). Y los medios de comunicación y los críticos especializados comenzaron a hablar de un “buen cine” y de las inquietudes estéticas de los jóvenes cineastas.

Las temáticas vinculadas a la dictadura no quedaron atrás de este nuevo impulso. La búsqueda de respuestas sobre ese presente en crisis depositaba las miradas sobre las transformaciones políticas y económicas de años atrás.

Las tres películas, con estreno comercial, más importantes de estos últimos, *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) llevan inscripta la distancia temporal del acontecimiento. *Kamchatka* y *Crónica de una fuga* se distancian al tomar la dictadura como referencia, como trasfondo, sin pretender en ninguno de los dos casos participar de ninguna discusión política o histórica acerca de la última dictadura militar, de sus causas ni de sus consecuencias.

La elección, en el caso del film de Piñeyro, de la mirada de un niño como punto de vista narrativo, determina lo visible del conflicto socio-político; los infantiles ojos de

Harry, el relator/protagonista, solo ven las repercusiones intrafamiliares del contexto histórico, lo que plantea el alejamiento de la política en la película.

Caetano realiza una excelente película que se instala en el interior de un género, el de las películas de fugas; en la que no sólo hay referencias a la dictadura, sino que toma posición respecto de algunos debates existentes como ser la actitud de los sobrevivientes dentro de los campos o la relación entre militantes de distintas fuerzas políticas. En este film, el centro clandestino de detención vuelve a ser representado (como en *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo*), pero esta vez no es para saturar con el horror de la tortura o para significar el acto burocrático de los torturadores, sino que *Crónica de una fuga* busca representar cómo, en esa situación excepcional, los valores de quienes están ahí se trastocan, lo bueno y lo malo se miden de otra manera: “Cuando alguien es maltratado en condiciones de cautiverio, carece de importancia dramática cuál pueda ser la razón por la que una autoridad dio órdenes de llevarlo allí; salvo que uno quiera moralizar. (...) La moralidad de la Mansión Seré es la moralidad de la excepción. Lo que los personajes hagan en tiempos normales no cuenta allí dentro”⁵.

En *Los rubios*, Albertina Carri produce un doble distanciamiento, tanto discursivo como formal, inaugura un nuevo lugar desde el cual hablar de la dictadura, el del hijo, el de una verdadera víctima que no participó de los acontecimientos, que no tiene responsabilidad alguna pero que ha padecido directamente sus consecuencias. Una voz hasta ese momento casi ausente del discurso fílmico sobre la dictadura, en tanto sujeto que expresa un nuevo punto de vista y que finalmente irrumpe con la autoridad y la violencia necesaria como para asegurarle un lugar a su mirada. *Los rubios* produjo incomodidades, críticas y debates al cuestionar discursos previamente establecidos, pero también por la radicalidad de su ruptura formal. La película se instala conscientemente en el límite de la ficción y el documental, construyendo para el espectador un lugar lo suficientemente perturbador, para que no pueda relajarse en la seguridad de sentimientos conocidos y tenga permanentemente que preguntarse y pensar acerca de lo que está viendo. *Los rubios* es un ensayo acerca de la memoria, de la pérdida, y de la imposibilidad contar la propia historia, de filmar *Los rubios*.

Tal vez la apropiación por parte del Estado de un discurso militante acerca de la violación a los derechos humanos y el accionar de la justicia durante estos últimos años –con la derogación de las leyes de Punto final y Obediencia debida y el inicio de los juicios a ex represores– sea uno de los elementos que ha permitido el distanciamiento en los relatos cinematográficos para tomar como tema central la dictadura militar. Un distanciamiento que hace que el espectador ya no se sienta contemporáneo a los hechos, no hay necesidad de relatos que busquen explicar lo sucedido con el objetivo de sumergirnos en todos los intersticios de una época, como lo son muchas de las películas anteriormente mencionadas. Sin embargo, este distanciamiento no busca una actitud tranquilizadora –de un pasado clausurado–, sino presentarnos situaciones, actitudes, temas que no son inherentes a la dictadura, sino que son cuestiones que pueden ser pensadas también en el presente de nuestra sociedad.

MALVINAS EN EL CINE

Pocos han sido los directores argentinos que han tomado la guerra de Malvinas como tópico central para la realización cinematográfica. Muchos menos han sido las iniciativas de instituciones o productoras que promovieron su presencia en el mundo del

⁵ Schwarzböck, Silvia, *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Colección Nuevo Cine Argentino, Editorial Pic Nic, Buenos Aires, 2007.

cine. Podemos pensar en varias razones: la negación por parte de la sociedad de recordar un hecho que involucró a todos los ciudadanos, el demorado espacio que ha tenido la problemática en los organismos de DDHH, la apropiación de la “gesta patriótica” por los sectores más conservadores de la sociedad que han inhibido la emergencia de otros relatos, etc. Lo cierto es que resulta un tema complejo no sólo porque se suma a las controversias por la memoria de la última dictadura militar sino también porque pone en escena las disputas por la identidad nacional: ¿De quién es el recuerdo de Malvinas? Una pregunta que hoy en día sigue siendo central en los discursos que clausuran cada acto conmemorativo del 2 de abril.

Más allá de esta situación, algunas de las producciones sobre Malvinas lograron tener cierta trascendencia social; si hace unos años nos preguntaban por una película sobre la guerra, inmediatamente decíamos *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984). Hoy en día *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) seguramente ocupa ese lugar. Entre el primero y este último pasaron más de 20 años, en esos años la memoria de Malvinas algunas veces se sumó a los discursos propios de cada época; en otros momentos se mantuvo bajo el silencio absoluto; y también emergió para sostener la “unidad de los argentinos”.

Inmediatamente después de la experiencia bélica los testimonios de la guerra fueron recibidos con dolor por parte la sociedad. Los jóvenes estuvieron en la escena del horror cometido por la FFAA. Como se presenta en la película *Los chicos de la guerra*, los jóvenes argentinos habían ido a las islas sin preparación, sin equipamiento adecuado, pasaron frío y hambre, y fueron maltratados por los mismos militares que habían torturado y desaparecido a otros miles de jóvenes. La figura de la víctima toma relevancia para silenciar otros relatos de ex combatientes, que sostenían –y sostienen– que no fueron víctimas y que lucharon con orgullo para defender la patria. En este mismo sentido es que fue criticada *Los chicos de la guerra* por los propios protagonistas de la contienda: “La película no nos satisface porque nos representa como estúpidos e infantiles. No éramos tan indefensos e inofensivos como nos muestran. En ese momento estábamos dispuestos a dar la vida y a matar”⁶.

Durante el menemismo, mientras el gobierno envió al olvido el pasado de la dictadura militar mediante la “reconciliación nacional” y los indultos, el recuerdo y conmemoración⁷ por la guerra de Malvinas se constituía como un intento de vigorizar la unidad de los argentinos. La frivolidad con que el gobierno se presentó públicamente contagió a algunas de las producciones cinematográficas del momento: en el año 2000 se estrenó *Fuckland* (José Luis Marqués), la película tuvo una importante difusión y fue presentada como la primera producción clandestina en las islas bajo los postulados del Dogma 95. El argumento presenta las ideas y vueltas de un joven que pretende conquistar isleñas para procrear futuros argentinos. Con un tono que se decía trasgresor, la película desvirtúa las cuestiones identitarias y políticas para caer en un nacionalismo conservador y, sobre todo, sexista.

Finalmente, en el 2005, se estrenó *Iluminados por el fuego*. Del mismo modo que *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), *Iluminados...* se sumerge en la ficción y se posiciona como una película más cercana a definirse por el género bélico. Los mismos testimonios sobre la experiencia vivida en el campo de batalla que imprimieron a *Los chicos...* vuelven a tener protagonismo, pero esta vez cargados de un presente trágico para la memoria de Malvinas: el suicidio de más de 300 ex combatientes. Las sensaciones y el dolor de quienes estuvieron en las islas por la muerte de los compañeros en la actualidad se fusionan con los vividos años atrás por los caídos en combate.

Sobre la guerra de Malvinas se han realizado otros tantos films, muchos tuvieron poca trascendencia o fueron olvidados con el pasar de los años, como por ejemplo, *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *El visitante* (Héctor Olivera, 1999), *Locos de la bandera* (Julio Cardoso, 2005), *No tan nuestras* (Ramiro Longo, 2005), entre otras. No obstante esta diversidad hay una cuestión que se reitera: pocos son los films que se animan a problematizar la cuestión del nacionalismo y los discursos patrióticos que hoy se elaboran

⁶ Cita extraída de Rosana Guber, *De chicos a veteranos...*, p. 157.

⁷ Recordemos la inauguración en 1999 del enorme monumento “Gesta de Malvinas” en la localidad de Quequén en Necochea.

sobre el tema. Casi ninguno se pregunta cómo comprender y contextualizar Malvinas políticamente. Rescatar los testimonios de quienes estuvieron y padecieron la guerra y que sufren aún hoy sus secuelas es significativo para lograr interpretar ese dolor y para mantener activa la memoria. Pero esa memoria no tiene sentido si no nos preguntamos y repreguntarnos por qué Malvinas, cuáles son significados cobra el recuerdo de la guerra en el presente y qué disputas se ponen en juego al rememorar el hecho.

Para el aula: materiales de trabajo y sugerencia de actividades

Ejes y sugerencia de actividades

- Indagar en las diferentes maneras de representar el pasado en el cine. Reflexionar sobre las visiones contrapuestas sobre un mismo hecho o imagen.
- Debatir sobre el cine como parte de un proceso de construcción de la memoria.
- Reflexionar sobre la utilización del testimonio como fuente para el relato del pasado.
- Analizar los diversos soportes de memoria: testimonios, fotos, filmaciones, objetos, textos; fragmentos disímiles, discontinuados, inconexos, contradictorios.

1- Dos relatos sobre la militancia

La memoria de la militancia política de los años sesenta y setenta, construida principalmente a partir de testimonios y experiencias de la época, nos revela aspectos tanto de la política y la sociedad de aquellos años como del presente en que vivimos; entendiendo que en esa propia definición del pasado se disputa la mirada sobre el mundo de hoy. Sin embargo, dicho tema muy contadas veces es discutido en las escuelas o en otros ámbitos de la sociedad.

Las investigaciones académicas en torno a la militancia de Montoneros, PRT-ERP y de otras de las tantas organizaciones que se gestaron en esos años, comenzaron a tener fuerza recién a partir de mediados de los noventa. Generalmente, encontramos artículos o libros que tratan temas específicos (como la vida de un militante, los testimonios sobre un hecho puntual o una agrupación), y existen pocas producciones que elaboren una mirada global e integradora sobre dicha materia. El abordaje de cuestiones como la radicalización política, la violencia, la propuesta revolucionaria, las organizaciones armadas, la estructura interna de las mismas, etc. está dando sus primeros pasos.

Una de las organizaciones protagonista de la política en los setenta fue Montoneros. Con respecto a este tema, proponemos trabajar con dos filmes: *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) y *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1998) Si bien fueron estrenadas en un mismo momento de la historia argentina, estas películas construyen relatos diferentes sobre la militancia en el movimiento Montoneros. Aquí proponemos problematizar – a partir de los films- sobre las posibles miradas que pueden elaborarse a partir una misma experiencia política pasada: reflexionar que la elección de los testimonios de quienes vivieron aquellos años, la selección de las imágenes, de las fotografías, de los objetos, el posicionamiento de la cámara, el sentido que se le atribuye a ciertas palabras, etc. que componen estas narrativas sobre el pasado –en este caso a través del cine documental- no son decisiones meramente caprichosas de quien dirige el

film sino que intervienen en las propias las disputas políticas del presente, siendo el espacio de la memoria, entonces, un espacio de lucha política.

CAZADORES DE UTOPIÁS

Duración: 145 min. Color. Documental.

Rodaje: año 1995. Estreno: 21 de marzo de 1996.

Director: David Blaustein.

Producción: David Blaustein, Producciones Audiovisuales y Gráficas.

Música: Litto Nebbia, Joan Manuel Serrat.

Fotografía: Alejandro Fernández Moujan.

Edición: Juan Carlos Macías.

Sonido: Abelardo Kuschnir.

Un enfoque testimonial de la trayectoria del Movimiento Montonero Argentino. Con un registro documental, el film analiza el recorrido del movimiento a través de entrevistas recientes a quienes militaron en sus filas, testimonios de otros referentes políticos y material de archivo.

MONTONEROS, UNA HISTORIA

Duración: 86 min. Color. Documental.

Rodaje: año 1995. Estreno: 26 de noviembre de 1998.

Director: Andrés Di Tella.

Guión: Roberto Barandalla y Andrés Di Tella.

Producción: Roberto Barandalla.

Música: Oscar Berteá.

Fotografía: Fabián Hofman.

Edición: Juan Carlos Macías.

Sonido: Oscar Berteá.

Este documental cuenta la historia de Ana, una ex militante de Montoneros. Basado en una larga entrevista a la protagonista y a otros militantes de la época, el film recorre toda su vida en clave con su militancia y con los hechos políticos más importantes del momento.

Sobre las películas:

Seleccionar fragmentos de los filmes para comparar y problematizar algunos de los siguientes aspectos:

- ¿A partir de quién está contada la historia? ¿Quiénes son elegidos para dar testimonio? ¿Desde dónde surgen las preguntas sobre el pasado?
- ¿Cómo es relatada la relación política de los militantes con Juan D. Perón?
- ¿Qué relevancia se le da a la figura del Padre Mujica en cada filme? ¿Se le da importancia a la relación de los jóvenes con la religión católica?
- ¿Con qué sectores sociales se vinculaba Montoneros? ¿Qué ideas nos transmiten los testimonios de los militantes del Movimiento Villero Peronista en cada caso?

- ¿Qué nos dice cada filme sobre la elección de la violencia armada como vía de transformación de la sociedad? ¿Cómo era vivida la muerte de los compañeros de militancia?

- ¿Cómo se llegaba a la decisión del paso a la clandestinidad en cada caso? ¿Cómo se vivía esta situación?

-Analizar los testimonios sobre el momento de la detención de Ana (*Montoneros...*) y Graciela Daleo (*Cazadores...*) ¿Qué sensaciones transmite cada uno? Comparar los elementos utilizados en cada caso (luces, decorado, voz, extensión del relato). Debatir con los alumnos en torno a las razones de cada elección.

- Debatir sobre las valorizaciones que tiene cada filme sobre la organización Montoneros y qué disputas pueden visualizarse sobre este tema en el presente.

Para investigar:

Realizar entrevistas referentes políticos de la zona, docentes o preguntar a familiares sobre cómo era vivida la política en aquella época, si participaban o si se sentían representados en instituciones u organizaciones políticas.

Analizar cómo son caracterizadas las mismas e indagar en las palabras utilizadas por los entrevistados. Comparar el significado de estas palabras con los testimonios de las películas.

Para pensar:

Extraer las consignas orales que aparecen en los filmes (los cánticos) y tratar de interpretar qué significaban en aquel momento.

Analizar cómo son usadas hoy las palabras trabajadas en los testimonios. Indagar si hay disputas por las mismas, de qué manera y qué sentido se le atribuye a cada una. Qué otros significados les damos a estos términos a partir de nuestros intereses e inquietudes como jóvenes.

2- Identidad y memoria

Los siete años (1976-1983) que la dictadura militar ejerció el poder en la Argentina pueden ser relatados desde muy diversas perspectivas. La intención de reflexionar sobre ese pasado, ha producido distintos recortes y variadas temáticas; una de ellas está referida a la construcción identitaria de los hijos de desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado.

De las películas vinculadas a esta temática que se han producido en los últimos años, hay dos que resultan especialmente significativas: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Estos films tienen la particularidad de estar dirigidos por hijas de militantes de los años setenta y se constituyen como parte de una búsqueda identitaria, en donde el pasado y el presente se entrelazan conformando un relato de memoria.

PAPÁ IVAN

Dirección: María Ines Roqué.

País: Argentina y México.

Año: 2000.

Duración: 55 minutos.

Guión: María Inés Roqué.

Fotografía: Hugo Rodríguez y Carlos Arango.

Música: Pablo Flores Herrer.

El film, realizado por María Inés Roqué, tiene como eje central la relación con su padre muerto, Julio Iván Roqué, militante montonero y dirigente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), asesinado en 1977. María Inés Roqué tiene una historia sobre la cual construirse ella y construir su película, una historia dolorosa pero cargada de dediciones, elecciones y traiciones: actos vitales cuyas consecuencias la directora sufre. *Papá Ivan* es la exposición de ese dolor y de la búsqueda de un sentido.

LOS RUBIOS

Argentina, 2003.

Dirección: Albertina Carri.

color, 89m.

Intérprete: Analía Couycero.

Guión: Albertina Carri.

Montaje: Alejandra Almirón.

Sonido: Jéssica Suarez.

Jefe de producción: Paola Pelzmajer.

Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.

Los rubios es un film que se sumerge en la imposibilidad de reconstruir la historia familiar personal de la directora/protagonista, cuyos padres están desaparecidos. Carri se encuentra con un pasado que desarma, rearma y deja desordenado; no hay una búsqueda de la construcción de un relato que intente descifrar ese tiempo pretérito, sino navegar en las ausencias, en los recuerdos, el dolor, el silencio.

La película adquiere la forma de un documental sobre la filmación de una película que no se realiza, un formato extraño que ayuda, desde la incomodidad que genera, a desnaturalizar el vínculo que la cotidianeidad nos ha llevado a construir con el horror.

Sobre las películas:

- Analizar en ambas películas las consecuencias de los acontecimientos históricos y su proyección en el tiempo.

- Indagar en las elecciones narrativas y estéticas que las directoras han realizado y comparar los caminos que cada una tomó.

- Sobre los testimonios: quiénes son entrevistados y de qué manera son utilizadas estas entrevistas. Analizar la unicidad en la construcción de memoria de ciertos grupos de identidad (los amigos y compañeros de militancia de los padres) y las elecciones de las directoras en cada caso.

- Indagar en la ficcionalización posible de las narraciones del pasado. Reflexionar en el film *Los rubios* a partir del relato que manifiesta la vecina que da lugar al título de la película.

- Cómo es construida la figura de los padres, a partir de qué elementos (libros, fotos, cartas, lugares, etc.), cómo son ordenados los mismos, qué jerarquías tienen en el

film. Qué otras voces encontramos que hablan de sus padres, cómo son usadas en la película.

- ¿Encontramos en los films reflexiones sobre la política de Derechos Humanos en el presente? ¿Por qué?

- Extraer en cada film las preguntas que explicitan las directoras. ¿Cuál es la búsqueda de cada una? ¿Qué reflexiones finales al respecto encontramos en cada caso?

Para investigar:

Buscar en diarios, revistas de la localidad o nacionales, críticas sobre las películas. O entrevistar a militantes de HIJOS o de organismos de DDHH y preguntarles qué opinan sobre los films. Cuáles son los fundamentos de cada uno, desde qué posiciones analizan estos relatos. Reflexionar sobre las diferentes miradas y posturas al respecto.

Investigar sobre la agrupación HIJOS, quiénes participan, cuáles son los reclamos sobre el pasado, qué actividades políticas realizan. Comparar con las propuestas trabajadas en las películas.

Para pensar:

- Reflexionar sobre las películas que vemos habitualmente, ¿Cómo son caracterizados los jóvenes? ¿Nos sentimos identificados con esos personajes? ¿En qué aspectos? ¿Estamos de acuerdo con esas representaciones? ¿Cambiaríamos algo de esas producciones?

- Filmar 1 minuto en forma individual (con celulares, cámaras digitales u cualquier soporte) alguna situación, imagen u objetos que me definan, que digan quién soy. Identificar qué aspectos tienen que ver con una experiencia individual o cuáles con un contexto social determinado, qué cuestiones están atravesadas por una historia familiar, qué otros por características propias de mi generación. Reflexionar sobre el proceso de construcción identitaria y la dimensión creativa de la imagen.

Bibliografía sugerida

Amado, Ana, “Ficciones Críticas de la Memoria”, en revista *Pensamiento de los Confines* N° 13, diciembre de 2003, FCE, Buenos Aires, 2003.

Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004.

Kohan, Martín, “La apariencia celebrada”, en revista *Punto de Vista* N° 78, Buenos Aires, 2004.

————— “Una crítica en general y una película en particular”, en revista *Punto de vista* N° 80, Buenos Aires, 2004.

Macón, Cecilia, “*Los rubios* o del trauma como presencia”, en revista *Punto de vista* N° 80, Buenos Aires, 2004.

Moore, María José y Paula Wokowicz (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires, 2007.

Sánchez Biosca, Viente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.

Sartora, Josefina y Silvina Rival (eds.) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el cine documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007.

Schwarzböck, Silvia, *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Colección Nuevo Cine Argentino, Editorial Pic Nic, Buenos Aires, 2007.