

Imágenes de la violencia. Un acercamiento a algunas imágenes recurrentes en el cine documental pos dictadura

Paola Margulis

Paola Margulis es Licenciada en Ciencias de la Comunicación, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de Historia de los Medios de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Participa en proyectos UBACyT y PICT.

Resumen

El trabajo se presenta como un aporte a la reconstrucción de la memoria del pasado reciente a partir del análisis de algunos materiales de archivo presentes en tres films documentales producidos en los últimos veinticinco años en la Argentina: *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995).

Puntualmente, el análisis intentará problematizar el modo en que los materiales de archivo operan en la construcción de nuestro imaginario sobre el pasado reciente. Para esto, sigue la recurrencia de ciertas imágenes en los distintos recorridos narrativos, el tipo de utilización que se hace del material de archivo y cómo son resignificados estos fragmentos en cada documental.

A partir de un recorrido por diferentes imágenes de archivo que han circulado durante las décadas del ochenta y noventa, el trabajo busca establecer una mirada histórica sobre procesos culturales enmarcados en un período poco abordado hasta el momento por las ciencias sociales en Argentina.

Palabras clave: cine – documental – imágenes – memoria

Keywords: cinema – documentary – images – memory

Abstract

The work appears as a contribution to the reconstruction of the memory of the recent past from the analysis of some present materials of file in three documentary films produced in the last 25 years in Argentina: *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) and *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995).

Punctually, the analysis will try problematizar the way in which the materials of file operate in the construction of our imaginary one on the recent past. For this, it follows the recurrence of certain images in the different narrative tours, the type of utilization that is done of the material of file and how these fragments are re-meant in every documentary. By going through different archival images that have circulated during the decades of eighty and ninety, the work seeks to establish a historical look on cultural processes placed in a period little approached up to the moment for the social sciences in Argentina.

Enviado: 29-8-2009 / Aceptado: 5-3-2010

A partir del análisis de un segmento de película que aparece y se reitera en al menos tres documentales que datan de los últimos veinticinco años, *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), el presente trabajo busca abordar la problemática de la utilización de imágenes de archivo, entendiendo que su divergente inscripción y reutilización puede resultar interesante para considerar ciertos problemas que de por sí le son inherentes al documental: su estatuto de realidad y el carácter probatorio de los elementos en los que se apoya.

A diferencia de lo que el sentido común podría indicar, la reiteración de estas imágenes de archivo no se explica por la importancia histórica de los personajes que aparecen en ellas ni por la relevancia de los acontecimientos que tematizan. Dicho registro no señala la asunción, el deceso o el derrocamiento de una figura presidencial, ni se vincula abiertamente a una acción determinada de un movimiento político definido, consiste, de hecho, en imágenes anónimas, sin personajes reconocibles y resulta difícil, incluso, fecharlas con precisión. Carentes de espesor histórico, y apenas recordables dentro de un cúmulo mayor de materiales de archivo, estas imágenes son, sin embargo, recurrentemente visitadas por al menos tres films documentales que abordan la reconstrucción de parte de nuestro pasado reciente. La apropiación y reapropiación por parte de una serie integrada por documentales tan disímiles como *La república perdida*; *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías* resulta justificable, en gran medida, por el problema estructural de archivo que afecta a nuestro país y que obstaculiza, considerablemente, todo trabajo de reconstrucción histórica.¹

A los fines de este trabajo, importará pensar cómo se relaciona cada documental con el referente de estas imágenes de archivo. En este marco, resulta

interesante recuperar la doble pregunta que Gonzalo Aguilar (2007) dirige hacia todo film documental: “De qué modo organiza los materiales que posee y cómo el guión interviene en el sentido de la historia que está exponiendo”.

ACERCA DE LAS IMÁGENES

Las imágenes en cuestión –filmadas en película blanco y negro– materializan una escena de represión que tiene por protagonista a un grupo de manifestantes. Con mayor o menor precisión, los tres documentales sitúan esta escena anónima en la década del setenta, en el contexto de la politización de amplios sectores de la sociedad. Si bien las imágenes presentan ciertas variaciones de acuerdo a cada versión (la duración, el audio y, por supuesto, el anclaje narrativo) las diferencias no impiden constatar un registro común claramente reconocible.

Los sucesos captados por la cámara tienen lugar en una zona céntrica de Buenos Aires. A partir de un plano general se observa un amplio grupo de manifestantes que se desplaza por el centro de una calle, algunos de ellos corriendo, incluso con los brazos en alto, mientras una lluvia de papeles picados cae desde las ventanas de los edificios circundantes. Inmediatamente, un rápido paneo hacia la izquierda se detiene en el rostro de dos mujeres jóvenes ubicadas entre la multitud, que se movilizan con tranquilidad hacia la derecha del cuadro, mientras proclaman verbalmente su protesta. A continuación, un plano corto permite observar cómo los rostros de otros manifestantes, ubicados frente a la cámara, empiezan a mostrar signos de alarma, volteándose y dirigiendo su atención hacia fuera de campo (costado izquierdo de la pantalla), mientras sus cuerpos se ven repentinamente empujados por otros manifestantes que ingresan abruptamente al cuadro desde ese mismo costado. La cámara panea desprolijamente de izquierda a de-

1 La delicada situación que afecta el estado de los archivos audiovisuales en Argentina se explica, en buena parte, por la falta de una política que los resguarde, lo que se traduce en la mala conservación de los materiales, la dispersión y el desorden. Por otro lado, la censura durante oscuros períodos dictatoriales ha generado baches difíciles de franquear. Esta situación muchas veces obligó a transportar materiales de origen documental hacia otros países, como Cuba o México, con el fin de brindarles resguardo. En la actualidad, la apropiación del remanente del legado audiovisual permanece, en buena medida, en manos privadas encontrándose muchas veces restringido su acceso al público en general.

recha y todo lo que puede captar es gente escapando desordenadamente en diferentes direcciones.

Estos bruscos movimientos encuentran a la cámara en el interior del enfrentamiento, entre los manifestantes, lo que la ubica en la doble posición de captar desde un lugar de protagonismo los acontecimientos y, al mismo tiempo, de resguardarse de la represión. Las corridas entre los manifestantes son acompañadas y reforzadas por los rápidos y desprolijos movimientos de la cámara en mano que permiten compartir la sensación de vértigo y peligro que viven los manifestantes, mientras la imagen absorbe los empujones que recibe el camarógrafo al intentar filmar un camión hidrante que pasa por la calle. El modo en que el lugar de enunciación se ve implicado en la acción se percibe con claridad en el momento en el que la intensidad de movimientos obliga al camarógrafo a apiñarse junto a otras personas en el hueco de un edificio en busca de resguardo. En dichas condiciones, y debido a la escasez de espacio, la cámara sólo alcanza a tomar –de un modo casi involuntario– primeros planos desenfocados de todo cuanto se halla alrededor, hasta que finalmente una puerta se cierra de un golpe y la imagen funde a negro.

Pese a su brevedad (la versión más larga de este fragmento, presente en *La república perdida*, dura unos 21 segundos; la más corta, incluida en *Cazadores de utopías*, se extiende por tan sólo 13 segundos), este metraje tiene el poder de referir hacia un clima de época determinado y construir, a pesar de su concisión, el desarrollo de una narración breve pero precisa. El devenir del fragmento logra captar la situación de represión como un proceso, desde el momento en que las multitudes se manifiestan con entusiasmo hasta la persecución física materializada en las corridas, los paneos desprolijos y el camión hidrante que se traslada por el centro de la calle que, hasta apenas unos segundos antes, constituía el lugar de desplazamiento de la multitud.

El espectador, en tanto, virtualmente implicado por la posición de la cámara, se ubica en el centro mismo desde donde se desarrolla la acción, identificándose necesariamente con la figura sobre quien se ejerce la violencia. Parte de la potencia de estas imágenes radica en la utilización del fuera de campo sonoro y visual, articulación de recursos que tiende a intensificar el suspenso y a exaltar la sensación de vértigo y peligro. Es por todo esto que a pesar de su corta extensión, esta secuencia actúa con eficiencia, generando emociones y recreando eficazmente un clima de época con vivo dinamismo.

IMÁGENES DE ÉPOCA

En su reflexión acerca de la dimensión que imprime valor de prueba a los materiales filmicos, Bill Nichols (1997) sostiene que para que las imágenes de archivo adquieran valor probatorio el metraje debe reconocerse por su especificidad histórica. Y es este concepto el que mejor nos ayuda a comprender la eficacia que poseen los documentos que intentamos analizar: para que funcionen eficientemente dentro de una narración, para que las imágenes contengan una dimensión probatoria, es necesario su reconocimiento. En términos de Nichols:

Si no estamos familiarizados con los acontecimientos históricos cuyo aspecto se une a los sonidos que vemos, entonces es posible que estas imágenes carezcan del poder referencial que el documental requiere de ellas. Y con esta carencia viene la pérdida de uno de los placeres característicos del documental.

El autor explica cómo funciona el reconocimiento de esta especificidad histórica anclada en la imagen mediante un proceso compuesto por tres pasos: el primero refiere al reconocimiento del cuerpo como tal, el segundo al *reconocimiento de un conjunto de*

características que sitúan el cuerpo y la persona dentro de un tiempo y un lugar, y el tercero al reconocimiento de una persona específica, única con respecto a toda la historia, por muy típica o indicativa que pueda ser. En el caso de las imágenes que se analizan aquí, este proceso estaría actuando hasta el nivel dos, resultando posible el reconocimiento de los cuerpos que actúan como protagonistas de la narración, aunque no sea sencillo delimitar sus identidades precisas a partir de las imágenes. El anonimato de estos protagonistas (que no alcanzan el nivel tres señalado) contribuye a imprimirle a las imágenes un carácter general, en el sentido de que no se corresponden con personas determinadas ni se desarrollan en un momento puntual. No obstante, pese a esta falta de exactitud en su caracterización resultan fácilmente subsumibles en un contexto amplio: el de la década del setenta.

El carácter condensador de tales imágenes –capaz de reunir en pocos segundos las características específicas que remiten a la atmósfera de esta década–, está dado por la acumulación de ciertos elementos, como el uso del espacio público, la vestimenta de los personajes, el color y la textura de la imagen, etc. A diferencia de muchas otras imágenes hipercodificadas que poseen un funcionamiento icónico dentro del acontecer histórico –como las de la masacre de Ezeiza o del Cordobazo, por citar algunos ejemplos en los que la violencia resulta identificable con facilidad–, las imágenes descriptas se acercan al estatuto del mero registro, actuando como documentos que ayudan a ilustrar cierto clima de época. Si bien en el contexto de su captación debieron de haber sido asignables a un momento de represión determinado, claramente situable y reconocible por sus contemporáneos, hoy, a la distancia, constituyen –junto con tantas otras– el acervo de un archivo de época menos preciso. Por esa razón, resultan de alguna manera plausibles de ser reubicadas en distintos momentos de la década del setenta, ocupando una

posición diferenciada en relatos diversos. Ese estatuto general que los caracteriza, en tanto imágenes de la represión, es lo que permite a estos documentales apropiarse de tales imágenes de distinto modo y darles un uso específico y divergente.

LA POSICIÓN ÉTICA DE LA CÁMARA

A propósito de la relación ética que une a cada film con su realizador, Nichols se refiere a las tomas subjetivas como las recién descriptas –filmadas desde el centro de un lugar en el que se desencadenan hechos de violencia– en tanto “miradas de intervención” y las define como aquellos metrajes en los que la cámara abandona la condición de la distancia, transformando el distanciamiento de una mirada en la implicación de una visión. Según su planteo, la intervención suele realizarse a favor de alguien o algo que corre un peligro más inmediato que el del propio camarógrafo. Retomando a Vivian Sobchack, Susana Sel (2005b) postula que en estos casos el camarógrafo elige colocar su cuerpo en el mismo plano de contingencia histórica que los sujetos, en vez de mantener la distancia y la seguridad relativa que permite la mirada. Acorde al argumento de Nichols, cuando el cuerpo del realizador o del camarógrafo se ubica en este tipo de situaciones se le transmite al espectador una sensación acuciante de riesgo físico. La justificación del peligro sería aceptada por ellos para mantener su posición junto con aquellos a los que los une algún lazo. En palabras del autor:

La amenaza de la muerte establece interacción o afinidad, compromiso y solidaridad con las personas filmadas según una carga emocional. Estas ocasiones son poco comunes, pero indican qué riesgos hay cuando el realizador elige actuar en la historia junto a las personas filmadas en vez de operar desde la posición paradójicamente “segura”

del agente aural, una posición que nunca puede ser del todo segura en el documental.

En el caso específico de las imágenes aquí analizadas, la situación de peligro se sostiene por la motivación de oponer resistencia a las fuerzas militares; de ahí la necesidad de efectuar el registro desde el centro mismo de los acontecimientos. En este caso, compartir el mismo espacio con aquellas personas que intentan oponerse a las fuerzas del régimen implica también compartir el ideal de lucha en pos de un orden social diferente. La elección del camarógrafo de permanecer allí, y la circunstancia de verse encerrado junto a otros manifestantes, lo convierte –frente a los hechos de violencia– en un manifestante más (puesto que corre el mismo peligro) y transforma el registro que logra captar en un arma de denuncia y lucha.

Esta idea del camarógrafo como un actor implicado en el escenario en el que se desarrolla un conflicto asume una forma relativamente general en Argentina a partir de la década del sesenta. Por supuesto, este desplazamiento que se da en la figura del enunciador deberá ser considerado a partir del proceso de politización en el campo intelectual que se produce durante las décadas del sesenta y setenta, contexto en el cual tanto la pluma como la cámara serán utilizadas muchas veces como armas de lucha (Gilman, 2003). Desde esta perspectiva, la cámara pasará a ser pensada como “la inagotable expropiadora de imágenes municiones, [siendo el] proyector un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo” (Solanas y Getino, 1973).² La utilización del cine como instrumento revolucionario fue sin duda posibilitada por diversos avances técnicos aplicados a sus dispositivos.³ Desde esta perspectiva, y aprovechando las facilidades técnicas, el documental –ya sea desde lo didáctico o a partir de la reconstrucción de hechos históricos, testimoniales y de denuncia– intentará convertirse en el basamento de una cinematografía revolucionaria.

LA REPÚBLICA PERDIDA

Si respetamos un orden cronológico, el primero de los documentales en incorporar este fragmento de materiales de archivo es *La república perdida* de Miguel Pérez (1983), que sienta un precedente que sería recuperado con posterioridad. Por sus características y el contexto histórico en el que surge –la película reinstala la producción documental que había cesado abruptamente durante los tiempos de dictadura (Sel, 2005a)– puede decirse que *La república perdida* funciona como un film “monumento” del momento del período de transición a la democracia. Filmada al calor de la campaña radical, se presenta como una revisión de los últimos sesenta años de historia argentina, de cara a las primeras elecciones presidenciales democráticas luego de la dictadura más cruenta que se haya dado jamás en nuestro país.

A partir de su gran éxito –el film fue visto por al menos un millón de espectadores (Getino, 2005)– *La república perdida* es consumida culturalmente como un documento de educación cívica: se pasa recurrentemente en aulas escolares y se recomienda en ámbitos universitarios. Tal como reflexiona el documentalista Andrés Di Tella, este film, basado casi exclusivamente en metraje de archivo, tiene el valor adicional de brindarle visibilidad a todos los materiales que hasta ese momento se habían mantenido ocultos, dado que en el contexto de la última dictadura todo archivo era considerado como peligroso y por lo tanto censurado (Firbas y Meira Monteiro, 2006).

La intensa circulación del film, junto a su carácter documental, ayudó a convertirlo en una suerte de filtro histórico: desde 1983 los noticieros y programas televisivos conmemorativos de algún acontecimiento de trascendencia lo recuperan recurrentemente. Por mucho tiempo, el recorte propuesto por *La república perdida* respecto de un material de archivo más amplio ha sido reproducido en forma dominante, dejando por fuera otras series posibles de imágenes que

2 Sobre este punto, los autores amplían: “Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría de la crítica tradicionales”.

3 Según argumentan Solanas y Getino, “la simplificación de las cámaras, de los grabadores, los nuevos pasos de película, las películas ‘rápidas’ que pueden imprimirse a luz ambiente, los fotómetros automáticos, los avances en la obtención de sincronismo audiovisual unido a la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje, e incluso de medios de información no especializados, ha servido para ir desmitificando el hecho cinematográfico, para limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los ‘artistas’, ‘genios’ o ‘privilegiados’”.

4 Recién veinte años después del surgimiento de *La república perdida* pudieron ser recuperadas por medio de la restauración copias de películas que amplían y diversifican las imágenes ilustrativas de momentos clave de la historia argentina, como *Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo de realizadores de Mayo, 1969) y *La marcha sobre Ezeiza* (Carlos Nine, 1973).

5 Nichols caracteriza la modalidad expositiva como un tipo de textualidad que toma forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador, mientras que las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. El documental expositivo ofrece una argumentación sostenida a menudo a partir de una invisible “voz omnisciente” o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. En esta modalidad, la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. El documental expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido.

6 “La hora del pueblo” se constituyó el 11 de noviembre de 1970 como una agrupación de partidos políticos en la que figuraban el radicalismo y el peronismo, siendo los impulsores de este movimiento Balbín y Perón desde Madrid.

hoy habrían quedado prácticamente en el olvido.⁴ En ese sentido, no sería desatinado atribuirle al film un importante lugar de mediación en lo que hace a la construcción de nuestra memoria histórica. Es precisamente esa función que cumple el film, al instalar un repertorio de imágenes que permiten ilustrar recurrentemente distintos acontecimientos de nuestro devenir histórico, lo que directa o indirectamente estaría influyendo en la selección que con posterioridad realizarán otros documentales, como *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías*.

En tanto “documental expositivo” (Nichols, 1997), *La república perdida* hace uso de la voz *over* a la manera de un narrador omnisciente, acompañado de imágenes ilustrativas.⁵ Estas imágenes no proveen información, sino que ayudan a potenciar el punto de vista del enunciador por medio de una toma de posición constante. Abordando puntualmente los fragmentos de imágenes de archivo que nos convocan, se observa que la versión que ofrece de estos materiales *La república perdida* es sin duda la más extensa pero, también, la única que yuxtapone este metraje a otras imágenes de archivo (a diferencia de *Montoneros, una historia* y de *Cazadores de utopías* que subordinan tales imágenes a la narración *over* de un testimoniante, de modo ilustrativo). En el caso de *La república perdida*, son a utilización de la banda de sonido y la reconstrucción de lo que en el metraje objeto de este análisis aparece como fuera de campo los recursos que más se destacan en su modo de apropiación.

La matriz general del film propone un recorrido narrativo que respeta un orden histórico-cronológico ubicando estos fragmentos en 1970, con posterioridad a la asunción de Levingston como presidente de la Nación. En ese marco, las imágenes aparecen como una forma de ilustración visual de la violencia que empieza a visibilizarse en el espacio público. Luego de dar cuenta de la constitución de “La hora del pue-

blo” en 1970,⁶ la voz *over* que guía el film anuncia: “En las calles, mientras tanto, la violencia iba en aumento”. Estas palabras son precedidas por ciertos elementos sonoros que anticipan el bullicio de una gran muchedumbre, junto con silbidos y gritos de disconformidad que en simultáneo empezarán a ganar la pantalla. De inmediato se observa un plano general de una multitud congregada en Plaza de Mayo, protestando enfáticamente, con carteles y los brazos en alto. Es precisamente la banda sonora la que permite hacer el empalme de estas imágenes, situadas en Plaza de Mayo, respecto de aquel metraje de archivo objeto de este análisis, cuya circunstancia y emplazamiento resulta menos evidente que el de las imágenes que lo preceden.

El universo de sonidos pareciera exacerbarse a partir del momento en que inicia el metraje de archivo relevado, incorporando un intenso ruido de sirenas que empieza a escucharse ni bien se ve a los manifestantes avanzar por el centro de la calle, mientras los papeles picados caen desde los edificios céntricos. La fuente de origen del sonido de las sirenas se ubica fuera de campo, ayudando a construir una continuidad espacio-temporal respecto de los planos precedentes; aspecto que obliga a suponer que transcurren casi en paralelo y a una corta distancia espacial. En el caso de las escenas que nos convocan, el peligro físico que amenaza a los manifestantes es anticipado por la dimensión sonora –con ruidos de sirenas, gritos y disparos– antes de tomar forma visual. En el momento en que se intensifican las corridas –cuyo punto de origen proviene de fuera de campo (puntualmente, de Plaza de Mayo)– y el vehículo hidrante se desplaza, empiezan a volverse distinguibles del anteriormente amorfo sonido de protesta algunas voces que gritan “asesinos”, incrementando la aguda sensación de vértigo y peligro que transmite la cámara subjetiva en mano. Esta fracción del relato concluye con el encierro de la cámara junto a otros manifestantes en la

estrecha entrada de un edificio y al cerrarse la puerta por delante de la cámara se escucha el seco sonido de un portazo, con el cual la cámara funde a negro. Este fundido, inherente al registro original –único en todo el desarrollo de *La república perdida*– es apropiado por la narración e incorporado al mecanismo de montaje del film.

Importa destacar que la posición de enunciación presente en estas últimas imágenes subjetivas no coincide con la forma de enunciación que predomina en la película. La forma transparente que caracteriza la utilización de la cámara a lo largo del film es dejada de lado en estos breves fragmentos en los que la posición comprometida implica una toma de posición parcial en el conflicto. La inclusión de estas tomas subjetivas (cuya importancia radica más en el punto de vista que asumen, antes que en la información que suministran) refuerza la intención de identificar la posición del espectador con la de los opositores al régimen y, en el caso particular de *La república perdida*, con la lucha en defensa de la democracia y los derechos cívicos. Si bien el film no atribuye estas imágenes a una lucha específica ni a un grupo político en particular, sino que las presenta como la ilustración de una oposición civil frente al cuerpo militar, la narración postula esta instancia de resistencia como preanuncio de lo que luego será la acción de la guerrilla.

Estas imágenes de la protesta, que anteceden al metraje que concentra nuestra atención, y están por completo ausentes en *Montoneros, una historia* y en *Cazadores de utopías*, permiten construir en el marco de *La república perdida* una perspectiva más amplia del relato. En la medida en que el metraje objeto de este trabajo sitúa el foco de origen de la violencia en un espacio fuera de campo, esos acontecimientos que suceden por fuera del radio de la cámara se vuelven, en principio, irreconstruibles. Tal como sostiene Jean-Louis Comolli (2002): a diferencia del periodismo, el documental está en lo posterior al suceso; a diferencia

del espectáculo, le es prohibido “reconstruir” lo que no ha filmado; “el cine desplaza lo visible en el tiempo y el espacio. Esconde y sustrae más de lo que ‘muestra’”.⁷ En tanto el fuera de campo es más poderoso que el campo toda búsqueda orientada hacia su restitución terminará por quitarle potencia a la narración, como sucede en este caso. Al mismo tiempo, todo intento por dar cuenta de aquello que sucede fuera de campo (aquello que no se ha filmado) pone en discusión el estatuto de realidad del documental, ubicándose en el borroso límite entre realidad y ficción.

MONTONEROS, UNA HISTORIA

El contexto de producción de *Montoneros, una historia*, así como el de *Cazadores de Utopías*, ya no es el de los años ochenta. En términos generales, la década del noventa instala nuevas perspectivas estéticas y políticas en lo que refiere al cine en general, y al documental en particular. A diferencia de la modalidad expositiva –característica de los años ochenta– el paso hacia la nueva década permite observar una tendencia hacia la subjetividad y la interacción (Félix-Didier, Listorti y Luka, 2002).

Enmarcado en el período que Sel (2005a) caracteriza como de “producciones de autor”,⁸ *Montoneros, una historia* propone una mirada distanciada sobre la década del setenta para indagar en la historia y los modos de funcionamiento de la organización Montoneros. La trama se va construyendo a partir de la combinación de materiales de archivo (imágenes de cine y noticieros, proclamas militares y propagandas políticas), registros en directo y distintos testimonios (correspondientes a ex militantes, a Ana –protagonista de la narración– y a sus familiares). La perspectiva que propone el film es generacional, enarbolada mediante la experiencia subjetiva de una de sus protagonistas. Tal como sostiene Gustavo Aprea (2007), el hecho de que Ana y su familia sean los únicos personajes que no son presentados con apellido le confiere

7 En el montaje de un acontecimiento, son especialmente las tomas en vivo las que permiten restituir una continuidad espacio-temporal.

8 Sel sostiene que luego de la dictadura la producción documental argentina podría separarse en tres etapas: la primera caracterizada por el documental de tipo etnográfico (1983-1989); la segunda identificada a partir de las producciones documentales de autor (1989-1999); la tercera como un período en el que se retoman, aun con sus diferencias, las experiencias del documental político de la década del setenta (de 2000 en adelante).

un carácter emblemático a la biografía: narra la experiencia de una generación militante.

En términos generales, el uso que *Montoneros, una historia* hace que el material de archivo posea una función contextualizadora y ayuda, en ocasiones, a ilustrar pasajes del relato. Por lo general subordinado a la voz en *over* de algún testimoniante, este tipo de metraje cumple el rol de traer al presente fragmentos condensados de ese pasado al cual se alude a partir de las palabras de sus protagonistas.⁹ Por tal razón, las imágenes que nos interesa analizar resultan en este caso un tanto inusuales en lo que respecta a la estructura narrativa de la película. Tal como nota Aprea, cuando alude a estos materiales de archivo, son pocas y parciales las escenas en las que aparecen manifestaciones masivas, y cuando lo hacen se las asocia con alguna acción que deriva en una situación de violencia. El caso que nos convoca es precisamente una de esas escasas imágenes en las que aparecen visualmente las masas. La versión que de este fragmento reproduce *Montoneros, una historia* es apenas más corta que la que toma *La república perdida* (la primera dura sólo dos segundos menos que la segunda). Aunque a grandes rasgos el tratamiento estético que se le da a estas imágenes resulta similar en ambos films, opera una pequeña diferencia de corte: la planificación del guión de Di Tella prescinde de aquellos primeros instantes en los cuales se veía al grupo de manifestantes avanzar por el centro de la calle en dirección a cámara e inicia, en cambio, a partir del momento en que la cámara centra su atención en los rostros de dos de las manifestantes.

El recorte que propone el video de Di Tella respecto de estos materiales tiende a privilegiar los momentos de mayor violencia e intensidad dramática, dejando afuera aquellos elementos contextualizadores (como las vistas generales del espacio que será luego ganado por la represión). Dicho mecanismo de corte, en apariencia poco significativo, contribuirá, sin embargo, a la desvinculación de estos sucesos

de represión respecto de un marco espacio-temporal delimitado con precisión, lo que posibilita luego su inscripción como anclaje visual de otros usos narrativos, en muchos casos, simbólicos (como se verá en los casos de *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías*). Si bien desde el punto de vista visual la apropiación que de este fragmento realizan *Montoneros, una historia* y *La república perdida* no pareciera presentar grandes variaciones (la textura de la imagen y el color se mantienen iguales), es la dimensión sonora la que incorpora el mayor cambio. Por otra parte, la subordinación a otra planificación de guión, influirá, sin duda, en la resignificación del sentido de estas imágenes.

En el video de Di Tella el metraje que hemos relevado es articulado al testimonio del ex montonero Topo Devoto –según apunta el *videograph* a pie de pantalla– quien, sentado tras un escritorio en una postura informal, afirma:

La palabra Montoneros era [...] como el símbolo, la cosa organizada, armada, con una expresión política, que todo le salía bien; tomaban bancos, pueblos. Y nosotros, que éramos jóvenes en esa época, veíamos eso como la cosa ideal. Es decir, ¿quiénes son esos tipos que la hacen tan bien? [precisamente en ese momento de su parlamento, y mientras continúa la voz *over* del testimoniante, empiezan a visualizarse en pantalla las imágenes de archivo objeto de este análisis]. Y nosotros estábamos en otra etapa, todavía, de nuestro accionar político. Pero todos veíamos en los montoneros el símbolo de la lucha contra la dictadura.

Dicho esto, cobra una mayor importancia el audio de la protesta, que hasta ese momento se había mantenido en segundo plano, subordinado a la voz principal del ex militante. En este punto, que coincide con el momento de clímax visual –aquel en el que las corridas adquieren mayor magnitud–, empieza a adquirir preponderancia el penetrante sonido de las sirenas, junto con los paneos más inestables de la cá-

9 Por ejemplo, cuando Ana habla de las preguntas que le formula su hija de 16 años (la misma edad que ella tenía al empezar a vincularse con la militancia política en los setenta) acerca de sus convicciones políticas, se recurre a imágenes de archivo que exponen los distintos episodios a los cuales Ana va haciendo alusión.

mara, el paso del camión hidrante y el forcejeo por encontrar un lugar de resguardo en la boca de un edificio. Resulta llamativo, sin embargo, que la banda de audio no permita distinguir –entre el heterogéneo registro auditivo– aquellos gritos que clamaban “asesinos” y aumentaban el cariz dramático en la secuencia de *La república perdida*. Ahora bien, bajo el amparo de dicho discurso, el metraje de archivo analizado se recubre de una nueva significación. Ancladas en las palabras del testificante, estas imágenes dejan de representar la violencia y el caos en sentido general –como proponía la lectura rectora de *La república perdida*– para pasar a simbolizar una lucha específica: la de la organización Montoneros frente a dictadura. El poder de estas imágenes, entre otras cosas, radica en la capacidad de volver visible la puesta en cuerpo que dicha lucha política trae implicada.

CAZADORES DE UTOPIAS

El film de Blaustein también versa sobre la organización Montoneros, pero a diferencia de la película de Di Tella, que intenta interrogar el funcionamiento de dicha organización a partir de un punto de vista distanciado, centrado en los noventa, *Cazadores de utopías* elige recuperar la perspectiva setentista a partir de una mirada cuasi nostálgica, trabajando sobre el testimonio de sus protagonistas. Siguiendo una lógica de orden cronológico, el film está fundamentalmente organizado a partir de los testimonios de ex-militantes y del uso ilustrativo de materiales de archivo. Tal como sostiene Aguilar, en el caso de esta película la organización cronológica se hace repitiendo el pasado y no reconstruyéndolo o reformulándolo:

“Cazadores de utopías se propone elaborar el duelo de la derrota pero no se deshace de la carga de la repetición: la fecha de origen es la misma, los hitos siguen siendo los mismos y son tan poderosos como para organizar la trama narrativa”.

Aunque no recurre a una voz *over* para sostener su relato, como sí sucede en *La república perdida*, la articulación de testimonios que se desarrolla a lo largo del film da la impresión de componer una voz homogénea, casi sin fisuras (a pesar de la estructura coral).¹⁰ A diferencia del rol anómalo que cumplía el metraje objeto de este análisis en películas como *La república perdida* (por distanciarse del punto de vista imperante en el resto del film), y en *Montoneros, una historia* (por ser atípicas las imágenes de las masas), en el contexto de *Cazadores de utopías*, estas imágenes resultan homologables a muchas otras perspectivas visuales presentes a lo largo del film. En este último, abundan los materiales de archivo en los que se puede apreciar, a partir de tomas subjetivas, el lugar de la violencia.¹¹ En el caso del fragmento que nos convoca, la operación mediante la cual *Cazadores de utopías* se apropia de él resulta, desde el punto de vista formal, bastante similar al recurso que utiliza *Montoneros, una historia*. Tanto en uno como en otro, estas imágenes aparecen enmarcadas y dirigidas por el testimonio de un actor implicado en el proceso que se intenta reconstruir. Puntualmente, *Cazadores de utopías* subsume este fragmento al testimonio de Eduardo Jozami (Secretario General del Sindicato de Prensa). Sentado en una banca del Concejo Deliberante (su lugar de trabajo en el presente del film), este personaje afirma:

El peronismo nos atraía por esta presencia dominante que tenía en la política argentina, pero al mismo tiempo nos repelía también a todos quienes, de alguna manera, estábamos formados a la idea de que era necesario desarrollar formas de organización más o menos prolijas, tener estrategias más o menos definidas, darle cierta prioridad al debate ideológico en relación con la práctica política; y este caos que caracterizaba al movimiento peronista [al pronunciar Jozami la palabra “caos” comienzan a verse en pantalla las imágenes de archivo que nos interesa analizar, mientras continúa la voz *over* del entrevistado], de alguna manera,

10 Esta circunstancia, tal como sostiene Aguilar, tal vez se explique por el hecho de que tanto la investigación y el asesoramiento histórico (a cargo de Ernesto Jauretche y Mercedes Depino), como el argumento (realizado por Ernesto Jauretche) y la dirección de la película, están en manos de personas que pertenecieron a la agrupación Montoneros, al igual que los entrevistados que prestan los testimonio que dan forma al film.

11 De hecho, aparecen incluso fragmentos de metraje en los que se tematiza la violencia desde la perspectiva de los represores. Resulta particularmente significativa una toma subjetiva, obtenida desde un camión hidrante desde el cual se está reprimiendo una acción callejera. A medida que el camión avanza se ve el chorro de agua azotar todo cuanto se encuentra a su paso. Se observa a la gente huir por las calles e intentar guarecerse en resquicios similares a aquel que había servido de resguardo al camarógrafo que tomó las imágenes que intentamos analizar, sólo que el punto de vista se posiciona desde la perspectiva opuesta.

hacía muy difícil este *tránsito* para quienes veníamos de la izquierda.

El audio de la protesta, que hasta ese momento se había mantenido en un segundo plano, cobra relevancia una vez finalizado el testimonio del entrevistado, mientras continúa en pantalla el desarrollo de este fragmento de archivo. Desde la perspectiva sonora, la protesta se construye como un fuerte bullicio acompañado de sirenas, sin que resulte distinguible el clamor de “asesinos” presente en la banda sonora de *La república perdida*. Al mismo tiempo, el efecto de sonido de la puerta al cerrarse resulta bastante atenuado, desprendido de la potencia que dicho artificio generaba en los otros dos films.

La versión de este fragmento de archivo que incorpora *Cazadores de utopías* es la más breve de las tres (dura apenas 13 segundos) y funciona como un plano secuencia, al no presentar cortes de edición en todo su desarrollo. Dicha fracción concentra los movimientos más inestables de la cámara, materializados mediante desprolijos paneos hacia izquierda y derecha, mientras el camarógrafo intenta captar las corridas de los manifestantes, al mismo tiempo que es sacudido por aquellos que procuran escapar de la violencia. Esta ausencia de cortes, el hecho de que el camarógrafo no detenga la acción para realinear la cámara sino que prefiera ajustar sobre la marcha, logra añadirle a las imágenes una cuota mayor de realismo, dejando registro del riesgo que implicó, en su presente, continuar con la filmación.¹²

Ahora bien, el funcionamiento de este metraje dentro del relato no está subordinado a la ilustración lineal de aquello que se narra oralmente (como en el caso de *La república perdida*), sino que funciona más bien como el comentario de aquello que es argumentado por un testimoniante. La planificación del guión le imprime mucha fuerza a la palabra “caos” (pronunciada por Jozami) por ser la que da pie inicial para el

desarrollo de las imágenes, que de alguna manera pasan a ilustrar la lectura que realiza el entrevistado acerca de la perspectiva que tenían ciertos sectores de izquierda respecto del peronismo. Resulta significativo que el término “tránsito” (también pronunciado por el entrevistado) coincida con el momento más caótico que nos devuelven las imágenes, aquel en el que un gran contingente de personas intenta huir corriendo desesperadamente hacia todas direcciones (nada más lejano a la acción coordinada que podría esperarse de una organización política).

A diferencia de films como *La república perdida*, *Cazadores de utopías* no se interesa por reconstruir el foco original que estaría provocando las corridas que vemos en pantalla (aquello que sucede fuera de campo) ni de contextualizar la situación de violencia que se ve en pantalla, elige, por el contrario, desprenderse por completo de ese referente para hacer una utilización metafórica de la violencia que presentan las imágenes. El desorden sostenido por la desesperación funciona en el film como un tipo de violencia que no se define simplemente por los términos de un enfrentamiento fuertemente polarizado (fuerzas militares-población civil), sino que da cuenta del desorden dentro de una misma agrupación. La articulación de fracciones entre la izquierda y el peronismo implicaría, en este caso, caos y violencia.

CONCLUSIÓN

No deja de ser llamativa la intercambiabilidad de una misma secuencia de imágenes de archivo –cuyo estatuto es el del mero registro–, capaz de servir tanto para ilustrar, en términos generales, la efervescencia social en oposición a la dictadura, y para referir a la emblemática lucha del movimiento Montoneros frente al régimen militar, como para simbolizar el caos percibido por ciertas fracciones provenientes de la izquierda en su tránsito hacia el peronismo. En todos

12 Detener la acción para reubicar la cámara implicaría transformar la historia en una puesta en escena, generando un indicio del cruce hacia el terreno ficcional (Nichols, 1997).

estos casos resulta más importante el uso ilustrativo que se hace de la imagen que la utilización en función del referente real de ese registro, subvirtiéndose de esta forma la objetividad de su posible relación lineal con un determinado momento histórico. De ello se desprende que importa menos el “aquí y ahora” de las imágenes, aquellos hechos de violencia inscriptos en el mundo histórico (que justificaron en su momento el riesgo que decidió asumir el camarógrafo), que su utilización en pos de un uso argumentativo.

Este dato resulta profundamente significativo en el caso de *La república perdida*, film en el que la tarea de director se funde con la de montajista (recordemos que esta última es la profesión principal de Miguel Pérez), construyendo una mirada y un orden a partir de materiales dados sobre los cuales solamente es posible intervenir. De modo que aun tratándose de una película de montaje, en base a metraje de archivo –aspecto que tiende a reformar su estatuto documental–, impera en la planificación del film la continuidad espacio-temporal y la reconstrucción del fuera de campo, aspectos propios de la ficción. Más aún, resulta curiosa la estrategia que asume *La república perdida* al tomar un registro, desvinculándolo de su referente (su aquí y ahora), y utilizarlo luego para construir un encadenamiento narrativo cuya intención es aludir a ese referente negado: la represión.

Por su parte, perspectivas como las que ofrecen los films *Cazadores de utopías* y *Montoneros, una historia* tienden a desdibujar el referente real volviéndolo subsidiario de las narraciones que proveen distintos testimonios. De todas formas, la utilización cronológica de estos materiales deja en claro que esta imagen debió primero ser utilizada para ilustrar la violencia en el sentido más convencional (tal el caso de *La república perdida*), para luego ser resignificada por usos divergentes enmarcados en una época caracterizada por la violencia. En definitiva, es la dimensión argumentativa correspondiente a cada film la que

alinea los recursos en función de una determinada interpretación del mundo. Son las preguntas que les hagamos a los materiales de archivo (de orígenes diversos) las que les conferirán, finalmente, sentido (Guarini, 2009).

En cualquier caso, la utilización que efectúan estos documentales del mismo metraje de archivo no hace sino evidenciar el carácter ideológico de la imagen documental (Nichols, 1997), en la medida en que cada contexto le imprime un sentido divergente. Y es fundamentalmente la dimensión sonora la que incorpora la discrepancia más importante entre una y otra versión, construyendo distintas unidades espacio-temporales, resaltando determinados matices auditivos por sobre otros, intensificando el ritmo, ubicándose en segundo plano frente a la línea rectora de un testimonio, reforzando o quitando unidad a la protesta, e intensificando el tenor dramático de las imágenes mediante el recorte de expresiones concretas, como el grito de “asesinos” que cobra protagonismo en la versión que utiliza *La república perdida*.

Según sostiene Nichols, sería la autenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico lo que constituye una prueba acerca del mundo. Es el sonido directo, indica Sel (2005b), lo que permite reafirmar una “temporalidad auténtica” en el film, en lugar de construir un marco temporal o ritmado a partir del proceso de montaje. La inquietud acerca de la relación de contigüidad que podría unir las distintas versiones de audio que presentan estos films respecto de su referente histórico dirige la atención, nuevamente, hacia el estatuto de realidad del documental, al tiempo que la inevitable pregunta por la existencia de una versión de audio original termina por clausurarse a sí misma.

Esta serie de discrepancias en lo que refiere a la banda sonora pone en discusión el carácter objetivo del documental y su estatuto de prueba. Tal como sostiene Nichols, en su carácter de construcción el

documental es una ficción, pero en nada semejante a cualquier otra: los documentales no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen. Siguiendo la argumentación de Ricardo Manetti (1994), el documental pareciera llevar implícito en su modo de construcción un criterio de verdad, pero al igual que la ficción construye una realidad diferente, la de su propio verosímil, verosímil que consistiría en borrar toda marca que señale la puesta en acto de una escritura. Según entiende Comolli, hay en el film una verdad sensible que se desarrolla en el propio corazón del engaño. Si existe un compromiso del documental este se atendería a asegurarnos la realidad de los cuerpos filmados. Es acaso ésta la única garantía que pueden ofrecernos aquellos que detentan el poder de mostrar. Es precisamente esta función de "administrador de la imagen" (Aguilar, 2007) la que se reserva para sí la posibilidad de construir diferentes historias a partir de materiales, en apariencia, tan objetivos como el registro documental, aportando elementos al entramado más general que sirve de apoyo a la construcción de nuestro imaginario histórico.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo, "Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente", en Moore, María José y Wolkowicz, Paula (eds.), *Cines al margen*, Librería, Buenos Aires, 2007.

APREA, Gustavo, "El cine político como memoria de la dictadura", en Sartota, Josefina y Rival, Silvina (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis, *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Simurg/ FADU, Buenos Aires, 2002.

FIRBAS, Paul y MEIRA MONTEIRO, Pedro (eds.), *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.

FELIX-DIDIER, Paula; LISTORTI, Leandro y LUKA, Ezequiel, "El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios", en Bernades, Horacio; Lerer, Diego y Wolf, Sergio (eds.), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Fipresci/ Tatanka, Buenos Aires, 2002.

GETINO, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, CICCUS, Buenos Aires, 2005.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

GUARINI, Carmen, "Memorias y archivos en el documental social argentino", en *Giróscopo. Revista audiovisual y de otros lenguajes*, Año 1, nº 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2009.

MANETTI, Ricardo, "Cine testimonial", en España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*, Fondo de las Artes, Buenos Aires, 1994.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

SEL, Susana, "Repensando el documental social. Etnografía y praxis en la Argentina de los últimos 20 años", en Sel, Susana (comp.), *Imágenes y Medios en la Investigación Social, una mirada latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005a.

_____, "Cine documental, teoría y praxis", en *Revista Ziguat*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, diciembre 2004-enero 2005b.

SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.