



CINE DOCUMENTAL ARGENTINO DE LOS 80: EN DEFENSA DE LOS DERECHOS HUMANOS

JAVIER CAMPO*

Resumen

Diversos estudios, con indagaciones más o menos profundas, señalan el pasaje de las narrativas revolucionarias a las humanitarias para enmarcar los discursos políticos entre 1968 y 1989 (Crenzel, 2008; Franco, 2008; Vezzetti, 2009), de la fundamentación de la violencia revolucionaria contra un Estado burgués a la defensa de la Constitución, la Democracia y los Derechos Humanos. Ese pasaje también tuvo su correlato en los films documentales producidos en el mismo período. De aquellos realizados por los grupos de cine militante como Cine Liberación, Realizadores de Mayo o Cine de la Base a los que defendieron discursivamente a las instituciones de la democracia, atravesando los filmes del exilio en los que se dio un cambio de narrativa de base con diferencia de muy pocos años o, incluso, meses. El objetivo de este trabajo es analizar la presencia de dichos relatos humanitarios en estos documentales producidos a fines de la dictadura y durante la transición democrática. ¿De qué maneras se articularon las nuevas narrativas humanitarias con los discursos documentales en el contexto de la transición democrática? es la interrogante que vertebra este trabajo.

Palabras clave: cine documental, Argentina, derechos humanos, democracia, narrativa humanitaria.

Abstract

Several studies, with varying depth investigations, indicate the passage from the revolutionary narrative to the humanitarian to frame the political discourse between 1968 and 1989 (Crenzel, 2008, Franco, 2008; Vezzetti, 2009), from the foundation of revolutionary violence against the bourgeois state to the defense of Constitution, Democracy and Human Rights. This passage also had its counterpart in the documentary films produced in the same period. Of those carried out by militant groups like Cine Liberación, Realizadores de Mayo o Cine de la Base to those who defended the institutions of democracy, through the films of exile in which there was a change of narrative base unlike a few years or even months.

* Argentino. Doctorando en Ciencias Sociales. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Investigador y docente. Afiliación institucional: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Investigaciones Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires.

The aim of this paper is to analyze the presence of such humanitarian stories in these documentaries produced by the end of the dictatorship and the democratic transition. In what ways the new narratives are articulated with discourses humanitarian documentaries in the context of democratic transition? This question guides this work.

Keywords: Documentary Cinema, Argentina, human rights, democracy, humanitarian narrative.

Introducción

Los paradigmas o narrativas que amparan el conjunto de los discursos “decibles” en una época se ven reforzados, y más claramente definidos, en momentos históricos críticos. En la Argentina esto se hizo evidente en las décadas del setenta y ochenta. Básicamente, el arco político ideológico que unió a estos dos períodos fue desde las narrativas revolucionarias a las humanitarias. De la consideración de la política como campo de batalla, sangriento y no metafórico, a la democracia y la tolerancia al disenso como valor supremo. El muro delimitador fue uno de los acontecimientos más graves de la historia política argentina: la dictadura militar (1976-1983). Estas narrativas permeabilizaron distintos sectores de la sociedad, inclusive las representaciones cinematográficas documentales. Desde fines de los sesenta se produjeron una serie de filmes militantes que acompañaron el clima de agitación y revuelta popular desde el Cordobazo,¹ mientras que luego del golpe militar del 24 de marzo de 1976 los grupos de realización debieron replegarse y muchos de sus miembros salir al

exilio, donde siguieron creando,² hasta que, cerrando un ciclo de politización masiva de la sociedad, luego de la restauración de la democracia se estrenaron otros filmes que defendieron a las instituciones republicanas.³

Entre los filmes que sostuvieron narrativas humanitarias se encuentran aquellos en los que la “legitimidad de la palabra”, como dice Elizabeth Jelin (2006), parece quedar del lado de los familiares de desaparecidos, exiliados o presos políticos que no exponen la militancia previa de desaparecidos y asesinados sino que, en algunos casos, llegan a afirmar que se trataba de militantes por la democracia. *Todo es ausencia* (Kuhn, 1983), *Las Madres de Plaza de Mayo* (Muñoz y Portillo, 1985), *No al Punto Final* (Denti, 1987), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987), *A los compañeros la libertad* (Céspedes y Guarini, 1987) y *La voz de los pañuelos* (Céspedes y Guarini, 1992) son algunos de los filmes que, con matices, abordaron las desapariciones, la transición democrática y las transformaciones políticas nutriéndose de las narrativas humanitarias. Analizaremos aquí aquellos filmes con una fuerte presencia

1 *La hora de los hombres* (Solanas, 1968), *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Varios, 1969) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974) son los filmes documentales más representativos. El Cordobazo fue una movilización popular ocurrida en la provincia de Córdoba en mayo de 1969.

2 Como, por un lado, *Resistir* (Cedron, 1978) y *Las AAA son las tres armas* (1977) y *Persistir es vencer* (1978), de Cine de la Base; y, más apegadas a narrativas humanitarias, *Esta voz... entre muchas* (Ríos, 1979) y *Todo es ausencia* (Kuhn, 1983).

3 Como *La república perdida I* (1983) y *II* (1986), ambas de Miguel Pérez, y *DNI* (1989), de Luis Brunati.

directriz de los relatos humanitarios en circulación en la década del ochenta.

Narrativas, testimonios y memorias

Las narrativas humanitarias se caracterizan por su confianza en los testimonios anclados en el cuerpo, como un signo de verdad absoluta e incontrastable, destaca Thomas Laqueur (1996: 177). Luego de hacer un recorrido por la producción de estas en la novela realista y el discurso médico Laqueur dice que esas “montañas de hechos”, elevadas por las narrativas humanitarias a una categoría superior de evidencia, “despiertan pasiones de misericordia que pueden implicar (eventualmente) un deber ser” (1996: 194-204). La elaboración de estas narrativas implica una necesidad, una conminación a la movilización, a la acción en favor de la modificación de las condiciones que favorecieron el sufrimiento infligido a ese cuerpo, vivo o muerto, que testimonia. Cuando las narrativas humanitarias se encuentran en una primera etapa de producción acumulan pilas de evidencia (testimonial) que parecieran indicar “créanlo, es la verdad” para que luego sus discursos, cuando ya han ganado una legitimidad suficiente, sean considerados como verdaderos por el mero hecho de presentarse como testimoniales. En el caso de la formación y formulación de las narrativas humanitarias de los derechos humanos en el caso argentino (1976-1989), ese pasaje se vuelve patente desde el exilio (que va aceptando formas de militancia política no revolucionaria –antitéticas con la ideología de gran parte de los exiliados– y motoriza campañas de solidaridad internacional, basadas en

evidencias aportadas por liberados de los campos de tortura) hacia el retorno del gobierno democrático en el que asumen fuerza los discursos testimoniales de familiares de desaparecidos, ya sin la necesidad inherente de acumular evidencias, sino legitimados por el mero hecho de presentarse como testimonios del sufrimiento y el dolor filial.

Asimismo, tanto como resulta imprescindible presentar hechos, “sin mensajes claros, sin testimonios fuertes” no es posible fortalecer a las narrativas humanitarias (Sikkink, 1996: 77). Como apunta Sikkink (1996: 77-80) la red de derechos humanos en formación a fines de los setenta “respondía a las demandas inmediatas de documentar las masacres o excarcelar a alguien”, con la consolidación de la red en Latinoamérica y la legitimación de sus narrativas humanitarias ya en los ochenta, “la mayoría de los organismos de derechos humanos de la región adoptó una estrategia legal que priorizaba la necesidad de enjuiciar a los responsables de la represión”. Es decir, una vez que esos testimonios lograron la atención y el respeto de la sociedad los responsables de su producción y defensa los hicieron circular por estrados y tribunales para que fuesen útiles no ya para “salvar” a detenidos, sino para castigar a los culpables de idear y llevar a cabo el plan de desaparición. Las narrativas humanitarias fueron virando de acuerdo a las circunstancias y su legitimidad ganada gracias, según Sikkink, a los “testimonios fuertes”.

Ese fortalecimiento de lo testimonial vuelve incuestionable a la memoria, porque deviene de la experiencia. “Esto

es lo que vuelve a la memoria de algún modo, irrefutable: el valor de verdad del testimonio pretende sostenerse sobre la inmediatez de la experiencia” (Sarlo, 2005: 55). La experiencia resulta el último refugio de la veracidad, y esa experiencia solo puede ser sacada a flote por el testimonio, que adquiere dimensiones colosales en el caso de las narrativas humanitarias, para favorecer enjuiciamientos que, por otra parte, están propulsados por las redes transnacionales de derechos humanos. El testimonio se convierte así en un “vehículo de memoria” delimitado por los marcos culturales de lo comunicable en una época entre los que se van dibujando memorias emblemáticas. Es decir, dentro de esos marcos: hay recuerdo, pero también olvido. Según Stern (1998: 4) “la memoria emblemática es una gran carpa en que hay un ‘show’ que va incorporando, dando sentido y organizando *varias* memorias, articulándolas al sentido mayor, este va definiendo cuáles son las memorias sueltas que hay que recordar, dándoles la bienvenida a la carpa, y cuáles son las cosas en cuyo caso mejor es olvidarlas o empujarlas hacia los márgenes” En ese sentido resulta pertinente destacar que las memorias emblemáticas “no son invenciones arbitrarias” (Stern, 1998: 18). El azar no tiene su lugar en este proceso, hay intereses y pujas de poder que fuerzan en determinado sentido el rumbo de las memorias emblemáticas.

En el caso latinoamericano, durante las dictaduras y luego de su finalización, una de las premisas de las redes transnacionales de derechos humanos era no historizar la trayectoria política de

los desaparecidos, de los denunciantes ni de la violencia política, basarse únicamente en lo aberrante e ilegal del secuestro, tortura, desaparición y muerte. El anclaje del discurso de las narrativas humanitarias estaba en recalcar el carácter de violación a los derechos humanos, cualquiera fuese la trayectoria de los desaparecidos (que ya no eran interpelados como militantes o compañeros, sino como víctimas). Es posible decir, utilizando a Halbwachs, que las narrativas humanitarias (que, a su vez, se encuentran entre los marcos de concepción de memorias emblemáticas) son “una reconstrucción del pasado [que] adapta la imagen de hechos remotos a las creencias y necesidades espirituales del presente” (Schwartz, 1992: 98).

Las narrativas humanitarias en acción

En el exilio se dio, como destaca Crenzel (2008), una profunda transformación de las narrativas revolucionarias en, prácticamente, su opuesto: las narrativas humanitarias. De la justificación del uso de la violencia política al apego hacia lo legal, del desprecio por la Constitución como letra muerta que es usada en favor de los intereses de la burguesía a la militancia democrática en favor del afianzamiento de la República. De la acción por la lucha revolucionaria hacia la defensa de los derechos humanos, las narrativas viraron bruscamente en el exilio dando cuenta de una rotunda derrota política de las organizaciones armadas, cayendo con ellas también las no armadas.

Como destaca claramente Markarian(2004.1), el cambio de coyuntura

internacional repercutió profundamente entre los exiliados sudamericanos:

Inicialmente, críticos de las organizaciones de derechos humanos, por no atacar las causas estructurales de la situación imperante en sus países, estos exiliados fueron adoptando paulatinamente la retórica política de estas organizaciones y planteando sus reivindicaciones en el lenguaje de los derechos humanos.

Markarian hace un recorrido por los tópicos configurados y esgrimidos por los militantes en el exilio que van conformando una narrativa humanitaria más bien homogénea y sin grandes diferencias entre las diferentes nacionalidades (aunque la autora se dedica a la diáspora uruguaya): 1) se comienza a interpelar a los muertos y los desaparecidos como “víctimas”, utilización discursiva “que no tenía antecedentes entre los militantes de izquierda” (2004: 14); 2) se aportan evidencias testimoniales, “pero evitando apelar a cualquier tipo de identificación con sus ideologías o concepciones políticas” (2004: 10); 3) se describen las prácticas represivas ya no con el propósito de valorizar el coraje de sus compañeros secuestrados, sino “con la intención de sensibilizar a vastas audiencias” (2004: 13), intentando cumplir uno de los objetivos más importantes de las narrativas humanitarias, según Laqueur.

Con el ocaso de la dictadura, un período más transitado por los estudios históricos y los testimonios, se inaugura una nueva constelación de sentidos dominada por el acontecimiento mayor, el terrorismo de Estado: la presencia de

las víctimas relega al olvido las estampas combatientes. [...] El rechazo de la aventura miliciana se había edificado antes, sobre todo durante la experiencia del exilio. [...] En cuanto predominaba la solidaridad con las víctimas y el nuevo discurso sobre los derechos humanos, se opacaba o directamente se impugnaba la narrativa de los combates por la revolución. (Vezzetti, 2009: 69-70)

En el exilio se dio, luego de una primera etapa en la que las narrativas revolucionarias se sostenían vigorosamente, ante la posibilidad de que la dictadura fuese a durar muy poco, una reflexión profunda sobre la militarización de las organizaciones y el sostenimiento de una “guerra”. Como destaca Vezzetti, allí se produjo un viraje en el cual luego de debates, en algunos casos muy ásperos como los que ocurrieron en torno a la revista *Controversia* en México, los militantes comenzaron a adoptar el discurso de los organismos de derechos humanos internacionales, quienes ocluían las ideas y las prácticas políticas de los desaparecidos para considerarlos solo como “víctimas”.

La modificación del horizonte de expectativas de los exiliados generó, luego de la toma de conciencia del lugar propio en el proceso de destierro y del balance sobre el devenir de los proyectos políticos, una modificación en las estrategias políticas. Se trata del eslabón que unió en pocos años a la “lucha revolucionaria” con la defensa de los derechos humanos. El compromiso pasó de la entrega absoluta a la política a una movilización acotada y concreta. Como indica Franco (2008:308), esto no significó una

despolitización, sino el pasaje a nuevas “formas de la acción política”. De acuerdo con Markarian (2004: 14) “Desde su punto de vista, los derechos humanos suponían un cambio en su concepción de la actividad política: desde un lenguaje de heroísmo revolucionario e identificación ideológica a un discurso que apelaba a razones ‘humanitarias’” (2004: 14). Esto parece responder al porqué de la asunción de un discurso poco antes combatido y, en ese sentido, resulta relevante detenernos en un debate fomentado a partir de algunos artículos de la revista *Controversia* que puede dar cuenta de este pasaje del ámbito de lo “revolucionario” a lo “humanitario”.

En la revista del exilio argentino publicada en México, entre 1979 y 1981, se dio una polémica interesante entre Schmucler y otros argentinos disgustados por sus posiciones extremas. Schmucler criticaba en sus artículos la utilización de los “derechos humanos” como bandera con fines políticos determinados, “¿los derechos humanos son válidos para unos y no para otros?”, decía en referencia a las víctimas de los crímenes de las organizaciones guerrilleras, al mismo tiempo que destacaba que no era necesario “inflar” las cifras para “señalar el horror” (en Rojkind, 2004: 235-236). Bruschtein respondía, en defensa de la legitimidad de la lucha de las organizaciones de derechos humanos, basado en el “hecho de que los familiares de las víctimas, tanto los que reclamaban en la Argentina como los que lo hacían desde el exilio, eran ‘personas lastimadas en lo más profundo de su condición humana’” (Rojkind, 2004: 236). La legitimidad de

las narrativas humanitarias descansaba, entonces, en estar basadas en el dolor, lo que volvía indiscutible a las denuncias de los organismos de derechos humanos. Rojkind (2004: 237) destaca que “En ese sentido, cualquier consideración que discutiera la veracidad de las demandas resultaba perjudicial”. En aquel debate Schmucler dirá, taxativamente, “el muerto, parece, no interesa; interesa la bandera agitativa” (en Rojkind, 2004: 239). A fin de cuentas las reflexiones de Schmucler no formaron parte de las memorias emblemáticas, dando fundamento a aquella máxima expresada por Stern en la que se dicta que estas están hechas de recuerdos, pero también de olvidos en relación con los marcos culturales de lo comunicable en una época.

Las narrativas humanitarias echadas a andar desde el exilio, que se constituyeron en letra de las denuncias por los desaparecidos, fueron homogeneizando los discursos sobre la violencia estatal. En efecto, “la clave revolucionaria –destaca Crenzel– con la cual había sido denunciada la represión política y las propias desapariciones antes del golpe de 1976 fue paulatinamente desplazada por una narrativa humanitaria que convocaba, desde un imperativo moral, a la empatía con la experiencia límite sin historizar el crimen ni presentar vínculos entre ‘el ejercicio del mal, sus perpetradores y sus víctimas’” (2008: 44). Dicha homogeneización decantó inclusive en la inversión de los fundamentos e ideales de la lucha revolucionaria anterior, hasta el punto de describir a los desaparecidos como luchadores por la democracia y no por su compromiso con la revolución

(Crenzel, 2008: 48). Como aporta Crenzel, lo que esto evidenciaba era la penetración y asunción del discurso de las Fuerzas Armadas que distinguía entre sujetos de derecho (ciudadanos, “inocentes”) de quienes no lo eran (guerrilleros, “culpables”).

Las narrativas humanitarias en el cine documental argentino de los ochenta

Los cineastas, así como otros artistas e intelectuales, debieron partir al exilio, para salvar su vida como parte del colectivo militante que se adscribió a estas narrativas revolucionarias luego del golpe de 1976. Mientras que aquellos que se quedaron debieron sufrir el embate de las fuerzas de la represión: Pablo Szir, Enrique Juárez y Raymundo Gleyzer fueron secuestrados y aún continúan desaparecidos. Jorge Cedrón fue la excepción a la regla, no porque se haya quedado y salvado, sino porque salió del país pero murió en París en circunstancias todavía no esclarecidas, supuestamente asesinado por los servicios secretos argentinos afincados en el Centro Piloto de la Embajada argentina en Francia⁴.

4 Para los demás, los recorridos seguidos en el destierro fueron divergentes: Cine de la Base partió rumbo a Perú en donde sus miembros realizaron *Las AAA son las tres armas* (1977), sobre la carta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar y luego algunos de ellos fueron a Italia para hacer *Persistir es vencer* (1978). Jorge Cedrón a Francia, donde realizó, con la colaboración de Juan Gelman, *Resistir* (1978); mediante una entrevista a Mario Firmenich y *Tango* (1979); Gerardo Vallejo a Panamá y poco después a España, donde filmó en el pueblo de sus abuelos *Reflexiones de un salvaje* (1978); Rodolfo Kuhn hizo en España dos films, uno de ficción (*El señor Galíndez*, 1983) y un documental (*Todo es ausencia*, 1983, sobre las Madres de Plaza de Mayo, los pedidos internacionales por el resguardo de los derechos humanos y la vuelta a la democracia). Jorge Denti, miembro del grupo

Los filmes realizados en los primeros años del exilio siguieron teniendo el tono discursivo combativo de los trabajos de la etapa anterior. La denuncia del golpe militar y de la instalación de una política del terror en línea con los dictados del imperialismo norteamericano fueron las referencias ineludibles de los cineastas que dieron estos primeros pasos desde el destierro (en películas como *Las AAA son las tres armas*, 1977 y *Persistir es vencer*, 1978 de Cine de la Base o *Resistir*, 1978 de Jorge Cedrón). Incluso las marcas espaciales fueron borradas intentando dar cuenta de que el espacio de producción del filme había sido el país de origen, al cual se incita a la resistencia y/o al combate. Luego de unos años de destierro y de la derrota de los proyectos revolucionarios, las representaciones que produjeron los propios protagonistas sobre su historia se reconciliaron con su situación objetiva, tal como destaca Franco (2008). En ese sentido, la historia política del exilio recorrió un trayecto que fue de la militancia hacia la defensa de los derechos humanos y la democracia (sobre todo en *Esta voz... entre muchas* de Humberto Ríos, 1979 y *Todo es ausencia*, Kuhn, 1983), no sin pasar antes por el necesario proceso de

Cine de la Base ya disuelto, haría una indagación sobre los motivos de la guerra y la lucha política de los excombatientes de Malvinas (*Malvinas, historia de traiciones*, 1983); otros realizadores en el exilio, hicieron producciones reflexivas y testimoniales sobre la realidad argentina como *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, Cuba, 1977) y *Esta voz... entre muchas* (Humberto Ríos, México, 1979). Por último, Carlos Echeverría, quién no estaba exiliado sino estudiando cine en Alemania, acompañó en su regreso al país a Osvaldo Bayer a fines de 1983, cuando la Argentina se encontraba convulsionada por las primeras elecciones libres en diez años, el film en cuestión fue *Cuarentena, exilio y regreso*.

afirmación de una nueva identidad, la de “exiliado”, que tuvo su correlato en algunos filmes producidos en el extranjero (como *Tango*, Cedrón, 1979 y *Reflexiones de un salvaje*, Vallejo, 1978)⁵.

Una de las peculiaridades de los filmes documentales testimoniales de los ochenta es que están montados íntegramente con la palabra de los familiares de los desaparecidos como los portadores legítimos de la verdad. Una característica destacada por Jelin quien dice que “la propia noción de ‘verdad’ y la legitimidad de la palabra (o, si queremos ser más extremos, la ‘propiedad’ del tema) llegaron a estar encarnadas en la experiencia personal y en los vínculos genéticos” (2006: 1). Esa propiedad intransferible de la legitimidad de la palabra detentada por los familiares era refrendada como un reflejo del lugar primordial que “el lenguaje y la imagen de la familia” constituían para el gobierno militar, en definitiva “la denuncia y protesta de los familiares era, de hecho, la única que podía ser expresada. Después de todo, eran madres en búsqueda de sus hijos” (2006: 4).

En ese sentido la denuncia de un plan de exterminio ya no es esbozada por los compañeros militantes – como era presentada en *Ni olvido, ni perdón* (Cine de la Base, 1973), un cortometraje en el que se reconstruía la masacre de Trelew rescatando la militancia revolucionaria de los fusilados–, sino que los protagonistas

de los documentales serán exclusivamente los familiares de los desaparecidos y asesinados, como en *Las Madres de Plaza de Mayo* (Muñoz y Portillo, 1985), *No al punto final* (Denti, 1985) y *La voz de los pañuelos* (Céspedes y Guarini, 1992), entre otros. Existe en los filmes del período un repudio a cualquier forma de violencia política y una necesidad del testimonio que se hace presente inclusive en documentales de “archivo”⁶, como *La república perdida II* (Pérez, 1986), que incluye algunas entrevistas con familiares de desaparecidos rompiendo así con el discurso monocorde y omnisciente de los locutores en *over* que articulan el resto del film y al primer episodio: *La república perdida* (Pérez, 1983). Además de ocultar cualquier tipo de manifestación que haga mención a ideología política alguna –inclusive resultan contadas las alusiones siquiera al nombre de alguna organización político revolucionaria en el conjunto de los filmes del período–; se da, paradójicamente, la práctica ausencia de relatos de vejaciones sufridas por los secuestrados, una característica –siguiendo a Laqueur– de las narrativas humanitarias que abrigan la finalidad de sensibilizar a las audiencias. Ausencia comprensible debido a que los secuestrados comenzarán a ser testimoniantes en los films que se realizarán a mediados de los noventa y que tratarán sobre la militancia y la violencia política en una etapa en la que estas narrativas se encontrarán en su ocaso⁷. La transparencia

5 Para un análisis de dichos filmes y el cine argentino del exilio véase mi artículo “Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)”, en Lusnich, A. y Piedras P. (eds.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen II (1969-2009)*. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería. 2011.

6 El filme de archivo o de montaje se caracteriza por estar realizado con material fílmico y audiovisual ajeno, sea de archivos oficiales o no.

7 Uno de los testimonios que en este caso constituye una excepción que marca la regla es el de Juan, como si nada hubiera sucedido (Echeverría, 1987). Allí un

en la representación de los desaparecidos llega hasta el extremo, ya destacado por Crenzel para otros relatos (2008: 48), de montar un testimonio en el que se afirma que los desaparecidos peleaban por la democracia, tal como ocurre en *No al punto final*.

No al punto final es un cortometraje filmado por Jorge Denti en su regreso a la Argentina que consiste en el montaje de un discurso de Hebe de Bonafini, en el que plantea la postura de las Madres con respecto a los juicios a las Juntas, el papel de la Iglesia durante la dictadura y las políticas aplicadas por el gobierno de Alfonsín para con los militares, entre otras cuestiones coyunturales a mediados de los ochenta. Se trata de un filme más retórico que testimonial debido a que promueve una postura política asumida y no la exposición de hechos. “¿Qué querían nuestros hijos? – se pregunta De Bonafini para dar cierre a su alocución– Si hay alguien que dio todo para tener democracia fueron nuestros hijos, los torturados y los asesinados”. No solo no hay cabida en la memoria emblemática esbozada por la líder de las Madres de Plaza de Mayo para las militancias revolucionarias particulares, sino que incluso se extiende que la lucha de todos los militantes desaparecidos era en favor del establecimiento de una democracia republicana.

compañero de celda de Juan Herman relata el accionar de las fuerzas represivas al interior del campo de detención. Pero el carácter de su testimonio es absolutamente extraordinario entre los filmes de los ochenta. Desde *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1995), los relatos de las vejaciones y las visiones favorables a la violencia revolucionaria ganarán pantalla.

Asimismo, tanto *A los compañeros la libertad* (1987) como *La voz de los pañuelos* (1992), ambos codirigidos por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, se ubican en el umbral entre el testimonio de las narrativas humanitarias y la rememoración de las revolucionarias. En el primero de ellos hay testimonios de expresos políticos recientemente liberados (la película se realizó para pedir por la liberación de los presos políticos que aún quedaban durante el gobierno de Alfonsín), pero su testimonio respeta las formas de las narrativas humanitarias en boga y jamás hablan de su militancia revolucionaria, sino que algunos repiten el discurso jurídico humanitario que los incluye dentro de la categoría de víctimas y no de prisioneros de guerra (como eran calificados por las organizaciones guerrilleras, como el Ejército Revolucionario del Pueblo, a la cual pertenecían los protagonistas de este filme). Frases como “tuvimos sueños de cambio social cuando fuimos más jóvenes”, “teníamos una forma política de pensar” y “nuestra militancia es por la vida” se repiten en los testimonios que reclaman por el fin de los procesos judiciales contra los presos de la dictadura. Tampoco. están ausentes de este filme las palabras de los familiares de los presos que promueven un efecto sensibilizador: la madre y el hijo pequeño de una detenida dan un testimonio del dolor sufrido que por sí mismo funciona como legitimador del pedido por la liberación de los presos políticos.

Por otra parte, *La voz de los pañuelos* no se inscribe en la misma modalidad documental, sino que se propone como un

filme de observación en el cual se pretende mostrar otra faceta de las Madres de Plaza de Mayo, en su esfera privada. Allí están cocinando o aprestando los implementos para llevar a una marcha mientras hablan de sus hijos y su militancia por los derechos humanos que ya llevaba quince años. Aquí tampoco hay ideologías políticas concretas, ni apelaciones favorables a la violencia revolucionaria, pero están presentes algunas menciones a la militancia de sus hijos. En una de las últimas secuencias leen notas y cartas dejadas o enviadas por sus hijos en las que, lejos de asumirse como víctimas de la represión imperante, aluden a sí mismos como “revolucionarios” que comentan elípticamente sus actividades diciendo, por ejemplo: “vos sabés que yo estoy militando y si no vuelvo no te tenés que preocupar”. Algunos indicios de que la defensa a ultranza de las narrativas humanitarias ya empezaba a quedar en segundo lugar a principios de los noventa, en favor de recordar aspectos olvidados en la configuración de aquella memoria emblemática dominante en la década anterior.

Las Madres de Plaza de Mayo resulta ser un filme que representa como un paradigma, en muchos sentidos, a las narrativas humanitarias. Realizado por la argentina Susana Blaustein Muñoz y la mexicana Lourdes Portillo, producido por una empresa cinematográfica estadounidense, la película no tuvo difusión en Argentina aunque sí hizo lo propio en los Estados Unidos, donde fue nominada a los premios Óscar en 1985. Enteramente testimonial, el filme pretende generar algo intrínseco para las narrativas

humanitarias: la sensibilización gracias al testimonio desde el dolor. Esta es fomentada por procedimientos estéticos, como la musicalización y el *zoom* aplicado sobre los rostros de las Madres que dan su palabra al borde de las lágrimas y más allá. En la elaboración narrativa que propone la película está presente la evocación de la visión que justifica la represión militar haciendo la mención de que se trataba de guerrilleros, pero inmediatamente los testimonios la descartan: “la mayoría de los desaparecidos que representamos no eran guerrilleros, sino disidentes ideológicos”. Se encuentran latentes las ideologías políticas de los desaparecidos (o explícita, cuando en un testimonio, el único de toda la película, se afirma “lo mataron porque era de la JP –Juventud Peronista–”), pero desdibujadas detrás de las mismas generalidades que mascullaban los expresos en *A los compañeros la libertad*: “aquí yace mi hijo por querer una sociedad más justa, más buena y más humana”, él “ayudaba a la gente”, “tenía ideales”, etc.

Pero a diferencia de otros filmes más difundidos localmente, como *Todo es ausencia* o *La república perdida II*, *Las Madres de Plaza de Mayo* muestra a unos familiares politizados que no solo revelan la corrupción y los asesinatos de los militares al aportar datos que legitiman las denuncias, sino también interpelando al gobierno por la velocidad de los juicios y ejercen una crítica a la complicidad de otros gobiernos para con el Proceso de Reorganización Nacional. Las realizadoras introducen secuencias en las que revelan en el comentario en *over* las complicidades del gobierno

norteamericano, para con la represión. Entrevistan a un militar de la Escuela de las Américas que se muestra orgulloso de haber recibido a varios militares argentinos, y latinoamericanos en general, y a Patricia Derian, Secretaria de Estado para Derechos Humanos y Asuntos Humanitarios del gobierno de James Carter, quien incomodaba sobremanera a los militares locales con sus investigaciones. Las representaciones elaboradas por el filme apuntan decisivamente a que hubo intereses políticos que funcionaron como fundamento de la represión ilegal y, para un filme norteamericano, resulta destacable que se elabora una denuncia que recae sobre los militares de aquel país, defendiendo al mismo tiempo, las políticas de derechos humanos de la administración Carter. En 1985 la película fue nominada al Óscar como mejor documental, en el mismo año que lo fue también *La historia oficial* (Luis Puenzo). Si bien ambos discursos fílmicos beben de narrativas humanitarias en boga el de Puenzo, presenta una historia convencional de víctimas y victimarios, sin arremeter contra las complicidades políticas del régimen. Él recibió el Oscar, ellas no.

Conclusión

La presencia de tratamientos discursivos acordes a las formas y contenidos de las narrativas revolucionarias y humanitarias en el cine documental argentino de las décadas del setenta y el ochenta, se ajustaron a la voluntad considerada, en muchos casos, intrínseca de este discurso cinematográfico: la intervención en los debates contemporáneos. El cine

documental argentino de los ochenta tomó a las narrativas humanitarias dominantes y les dio visibilidad en tren de que las mismas movilizaran a una sociedad en plena transición democrática. Recordando y también olvidando ideas y hechos políticos, estas narrativas humanitarias se erigieron como superadoras de divisiones ideológicas, para destacar los valores de los derechos humanos, de los cuales diez años antes poco se hablaba. El cine documental argentino demostró que como discurso de lo real, tampoco es transparente y que, si bien recupera sucesos y representaciones sociales, selecciona, margina y olvida. Parafraseando a Halbwachs, el cine documental argentino de los ochenta reconstruyó el pasado de acuerdo a necesidades del presente.

Bibliografía

- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2006). "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra" en actas del II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, "Reescrituras de la memoria social". Colegio Nacional de Buenos Aires, octubre de 2006.
- Laqueur, T. (1996). Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative, en Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

- Markarian, V. (2004). De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos en *Cuadernos del CLAEH*, número 89. Montevideo, Uruguay.
- Rojkind, I. (2004). La revista controversia: reflexión y polémica entre los argentinos exiliados en México, en *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*. Pablo Yankelevich (comp.). La Plata: Al Margen.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schwartz, B. (1992). La reconstrucción de Abraham Lincoln en *Memoria compartida, la naturaleza social de la memoria y el olvido*. David Middleton y Derek Edwards (comps.). Buenos Aires: Paidós.
- Sikkink, K. (1996). The Emergence, Evolution, and Effectiveness of the Latin American Human Rights Network en Elizabeth Jelin y Eric Hershberg (eds). *Constructing Democracy: Human Rights, Citizenship, and Society in Latin America*. Boulder: Westview Press.
- Stern, S. (1998). De la memoria suelta a la memoria emblemática. Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998), en Garces, Milos, Olguín, Pinto, Rojas, Urrutia, (comps.). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Colección Sin Norte. Santiago de Chile: LOM.
- Vezzetti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Filmografía

- La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968)
- Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Varios, 1969)
- Ni olvido, ni perdón* (Cine de la Base, 1973)
- Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974)
- Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977)
- Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977)
- Persistir es vencer* (Cine de la Base, 1978)
- Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978)
- Resistir* (Jorge Cedrón, 1978)
- Tango* (Jorge Cedrón, 1979)
- Esta voz... entre muchas* (Humberto Ríos, 1979)
- Cuarentena, exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1983)
- El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1983)
- Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1983)
- Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1983)
- La república perdida I* (Miguel Pérez, 1983)

Las Madres de Plaza de Mayo (Susana Muñoz y Lourdes Portillo, 1985)

No al punto final (Jorge Denti, 1985)

La historia oficial (Luis Puenzo, 1985)

La república perdida II (Miguel Pérez, 1986)

No al punto final (Jorge Denti, 1987)

Juan, como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría, 1987)

A los compañeros la libertad (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987)

DNI (Luis Brunati, 1989)

La voz de los pañuelos (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1992)

Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, 1994)

Cazadores de utopías (David Blaustein, 1995)

Recibido: 8/11/2011 • **Aceptado:** 28/8/2012