

CINE Y REPRESENTACIÓN: LAS DICTADURAS DE BRASIL Y ARGENTINA

POR

MÓNICA BUENO

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

GRACIELA FOGLIA

Universidad Federal de Sao Paulo, Brasil

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre.

Luis Buñuel

INTRODUCCIÓN: LA FORMA DE LA EXPERIENCIA

Este artículo forma parte de un proyecto colectivo de investigación titulado *El sentido de experiencia en las producciones literarias de la Posdictadura en Brasil y Argentina*. Las conclusiones del análisis comparativo de las políticas culturales de resistencia durante las dictaduras de Brasil y Argentina, nos permitió pensar la hipótesis del mismo acuñando como eje el concepto de experiencia.

Entre los debates actuales la noción de experiencia ha adquirido una importancia central. Desde las reflexiones de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Giorgio Agamben sobre la crisis de la experiencia hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, la experiencia aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple. Es justamente aquella reflexión taxativa de Benjamin, al finalizar la Gran Guerra, sobre la pérdida del sentido de experiencia el punto de partida que nos permitió pensar el presente artículo. Para Benjamin, uno de los determinantes de la imposibilidad de narrar la experiencia propia y ajena reside en los efectos de la Gran Guerra, de la que los hombres volvían enmudecidos. Si esto es así, nos preguntamos, entonces, qué ocurrió con el relato, con la forma de ese relato, con la literatura, con el cine, después del acontecimiento de las Dictaduras entre los dos países donde también el horror puede enmudecer a los hombres.

Como señala Martin Jay, es interesante marcar la intensidad de esas múltiples “canciones sobre la experiencia” que la historia de la cultura y de la filosofía permite observar. Esta intensidad nos lleva a pensar que la experiencia define y articula relaciones entre vida y obra en una interacción singular y diferente cada vez. Las múltiples

definiciones de experiencia que los investigadores han mostrado y que en muchos casos resultan opuestas, nos llevó a conjeturar que es posible pensar un concepto de experiencia que circula por las grandes obras de la literatura, la música y el cine. Con la dinámica de exposiciones y debates, estas conjeturas se convirtieron en afirmaciones a partir del análisis de un corpus que fue definiéndose y definiendo, también, una conceptualización de la noción de experiencia artística fundada en la imbricación entre lo individual y lo social. Acotar este sentido particular a partir de la imbricación entre lo individual y lo social así como la “traducción” de la experiencia a un objeto artístico, esto es, transformar ese sentido peculiar en experiencia estética ha sido el marco de referencia a partir del cual hemos diseñado nuestra investigación.¹

EXPERIENCIA Y REPRESENTACIÓN: EL CINE DOCUMENTAL

La ecuación se delinea entre vivencia, experiencia y experiencia estética. Las dictaduras son episodios traumáticos. Es posible pensar que la relación entre vivencia y experiencia en las dictaduras de los dos países en cuestión, Brasil y Argentina, está atravesada, tal como lo señala María Coira, por la marca del trauma social entendido como un factor ambiental que invade al sujeto y que no puede ser manejado por elaboración asociativa (“Narraciones postraumáticas”). Por lo tanto, las representaciones no podrán sustraerse de esa marca. Toda experiencia estética tiene al mismo tiempo una necesidad de representar el trauma y al mismo tiempo de funcionar como una cura.

La ya tan conocida formulación de Primo Levi, que le da forma al trauma, “nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre” (*Homem* 24) está en la base de la reflexión sobre la literatura de testimonio y se traduce en múltiples operaciones formales a la hora de narrar el horror que supone dicha violencia. Esto también es válido para expresiones artísticas diferentes en sus estrategias literarias y cinematográficas, producidas en Argentina y en Brasil, sobre el último período dictatorial vivido en ambos países. En especial, en los documentales, la elección de la forma no ficcional, de índole informativa o didáctica, aliada a la enunciación directa de la problemática indican una relación particular en el modo de representación.

En principio, si en verdad la representación sólo se presenta a sí misma pues de alguna manera en la representación de la cosa, suplanta a la cosa, la representación de un episodio traumático social requiere un trabajo doble donde la tensión entre experiencia

¹ Este proyecto es resultado de iniciativas individuales y colectivas de investigadores brasileños y argentinos que, a lo largo de los últimos años, buscaron analizar las relaciones culturales entre los dos países. Desarrollando una práctica en la que se privilegió una aproximación comparada, en el sentido de leer la propia identidad por el contrapunto con la nación vecina, los argentinos y brasileños responsables de este proyecto fueron, paulatinamente, reconfigurando conceptos y metodologías en el sentido de crear nuevas áreas de investigación, basadas en el abordaje transnacional de un mismo objeto de investigación.

social y estética se conjuga de un modo peculiar.² En este trabajo, intentamos abordar el primer nivel de esa representación, la forma de un cine documental, que intenta en los dos países revisar la dictadura y representar una perspectiva de ese acontecimiento. En principio, el documento está cerca de la cosa o pretende estarlo. Trabaja con la idea de representación directa y, de este modo, subsume la cosa en su figura. Pero hay otro concepto que se adhiere a esta impronta de fidelidad que los documentos contienen. Se trata de la verdad. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” dice John Berger.³ El documento juega con la ilusión de que esa relación que nos implica como productores o receptores es eficaz. En este punto, el documento se cruza con otra forma que anuda el criterio de verdad y cierra el círculo con la experiencia que completa la muestra extrema de la representación. Si este cine intenta una reconstrucción de la verdad en la que de alguna manera la tensión entre documento y monumento se torne dinámica, el testimonio resulta una de las formas más requeridas, porque es la demostración y la evidencia de la veracidad de una cosa. Es claro el carácter judicativo del testimonio que asegura su marca de verdad. El cine documental sobre la dictadura pretende afinar su eficacia frente al espectador desde la marca de los testigos, que son, al mismo tiempo, protagonistas e intérpretes de esos acontecimientos.

Frente al carácter jurídico del testimonio nos interesa el giro que Ricoeur da al concepto cuando en su libro *La memoria, la historia y el olvido* deja de lado el concepto tradicional de testimonio, entendido como una declaración enmarcada en un debate para centrarse en lo que él llama “situación dialogal” que implica al espectador.⁴ Diálogo con el tiempo, diálogo con la hermenéutica, diálogo con el otro.

LAS DICTADURAS DE BRASIL Y ARGENTINA: ALGUNOS EJEMPLOS

Intentamos, entonces, discutir la forma de representación en algunos filmes brasileños y argentinos. Sabemos que este cine es deudor de una tradición que inaugura el cine

² “La representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza” (Enaudeau 45).

³ “Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas” agrega Berger (45). Es evidente que la experiencia da con respecto a la cosa en sí una definición que el ojo reconoce. La experiencia estética trabaja de la misma manera, el objeto (el artefacto) se define como objeto artístico y el ojo recupera esa definición.

⁴ Para Ricoeur, todo testimonio es una forma de evidencia, y por lo tanto, limitada a un contexto en particular, a saber: una disputa irresoluta. La disputa prima por sobre el testimonio (Nota 29 215) Esto significa que aquello que se declare sólo será considerado testimonio si es relevante a la resolución de la disputa entre dos posiciones antagónicas. En la medida en que toda aquella declaración que no pueda ser encuadrada en la disputa acabe siendo descartada, el auditorio termina primando por sobre el testigo.

del Holocausto: este cine toma una línea de la historiografía que recupera el testimonio como evidencia y constatación de los acontecimientos. Conceptos como “historia oral” o “pequeña historia” son dispositivos de análisis de los historiadores que los realizadores de documental toman como procedimientos de sus producciones. En lugar de interesarse por los avatares de los estados-nación y de las grandes personalidades, su atención se desplazó a las grandes masacres del siglo XX y, en particular, al Holocausto mediante la recopilación de los testimonios y la construcción de un archivo.

También hay que tener en cuenta a la hora de pensar los documentales las diferentes maneras de organizar la materia que los compone; entre las varias posibilidades se cuentan la “interactiva”, en la que el director y los actores sociales reconocen, abiertamente en la conversación, la presencia uno del otro, ya sea por acciones conjuntas o en las entrevistas; y la “reflexiva”, en la que el realizador no sólo habla del mundo, sino también de los problemas de la propia representación (Nichols, *La representación* 19). En general son estas las formas que adoptan la gran mayoría de los documentales sobre la dictadura en ambos países. Algunos más reflexivos que otros, pero todos indicando la dificultad de referirse a la violencia dictatorial.

En este artículo, nos referiremos a cuatro filmes que forman una estructura dialogal y, por lo tanto, controvertida y tienen en el testimonio, como lo considera Ricoeur,⁵ el eje

⁵ Siguiendo la sistematización sobre las corrientes de literatura de testimonio hecha por De Marco (2004), que en este caso nos sirven para pensar el género documental cuya materia es la violencia de Estado, se puede decir que existen dos grandes corrientes de discusión: una dentro del campo de la crítica de la literatura testimonial hispanoamericana; la otra, la que surge de la reflexión sobre la *Shoah*; la diferencia profunda entre ambas radica en las distinta interpretación que hacen del siglo XX. Dentro de cada una también hay diferentes corrientes. Aquí, para no alargarnos demasiado, comentamos las hegemónicas dentro de cada una. Dentro del campo de la crítica hispanoamericana –cuyos trabajos de referencia son los de Elzbieta Sklodowska (1991) y los reunidos por John Beverley (1992) en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*–, el testimonio se constituye en el encuentro de un intelectual comprometido con un subalterno, es decir, un narrador que no integra los espacios de producción de conocimiento considerados legítimos. De dicho encuentro (cuyo texto paradigmático es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de 1983), surge el testimonio mediado por el intelectual. De ahí surgiría la posibilidad de un espacio discursivo ampliado en el cual es posible incluir/oír la voz del subalterno, y así construir una nueva identidad “heterogénea, por diferenciada y plural, quizás más democrática, y que respete las identidades otras” (Achugar 53). Señala De Marco que es aquí, donde reside lo problemático de esta concepción de testimonio, pues a ella subyace “una interpretación ideológica do século XX: um século marcado por un processo histórico de inclusão social. Essa leitura, ao não considerar a interlocução com a leitura deste século de tanta violência como processo histórico de exclusão social, dificulta a reflexão sobre a inserção particular da literatura de testemunho das últimas décadas da América Latina no mundo movente da literatura escrita por homens de diferentes línguas, utopias, etnias ou credos nesta nossa ‘era da catástrofe’, em que a violência e a barbárie, tanto quanto o capital, não encontram fronteiras geográficas, políticas ou étnicas” (De Marco 49-50). Dentro de los estudios de la *Shoah*, la corriente hegemónica es la que solo reconoce como testimonial la producción de los sobrevivientes y rechaza cualquier consideración estética; su punto de partida es una lectura sin mediaciones de las conocidas afirmaciones de Primo Levi, “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas”

de su producción. En la última parte haremos referencia a la relación particular del cine documental con la biografía cultural. La primera parte, entonces, la forman: *Cazadores de utopía* de David Blaustein que analiza la trayectoria del movimiento Montoneros de la década del setenta a través de reportajes a quienes militaron en sus filas como dirigentes combatientes en los mandos intermedios así como a otros testigos políticos privilegiados; *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella que narra la historia de Ana, una ex-militante que evoca la experiencia de los años violentos de la Argentina en el mismo movimiento Montoneros. Las dos películas abordan el mismo objeto y tienen la misma distancia histórica, pero las perspectivas son diferentes y exhiben matices sumamente interesantes en esa relación entre la dictadura y la década de los noventa en la Argentina. La escena del testimonio conjuga, en cada una de las películas, la historia individual con la historia colectiva.

Por su parte, *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat, aborda la tortura durante la dictadura militar en Brasil, mostrando cómo sus víctimas sobrevivieron y cómo encaran aquellos años de violencia dos décadas después. *Que bom te ver viva* intercala las reflexiones de un personaje anónimo, ficcional interpretado por Irene Ravache, con las declaraciones de ocho ex presas políticas brasileñas que vivieron la tortura. Finalmente, *Tempo de resistencia* de André Ristum. A partir de las declaraciones de más de treinta personas directamente involucradas en la resistencia a la dictadura brasileña e imágenes de archivo, con música de Chico Buarque, Francis Hime y Geraldo Vandré, la película muestra el proceso del golpe militar, desde los comicios del Presidente João Goulart hasta la Amnistía.

En la segunda parte, analizaremos *Vlado, 30 anos depois* y *Paco Urondo, la palabra justa*; se trata de documentales que reconstruyen la vida y la muerte de Vladimir Herzog y Paco Urondo, ambos ligados al arte, al periodismo y a la política y en los que podemos observar lo biográfico en cruce con lo testimonial.

Nos interesa mostrar escenas documentales de las dos dictaduras como perspectivas diferentes y complementarias. A estas escenas podemos agregar otras muchas, es decir, otras perspectivas de otros directores, otras representaciones de la experiencia social. Por razones de espacio, seleccionamos éstas que contribuyen al mosaico de nuestro proyecto grupal y a las constelaciones de sentido que hemos logrado sistematizar. La utopía crítica que perseguimos tiene una imagen que es también una utopía: En *Les mademoiselles d'Avignon*, Picasso “inventa” la escena imposible de la perspectiva múltiple. Ese es nuestro intento y nuestro deseo: todos los perfiles, todas las perspectivas simultáneas.

(*Afogados* 47), y Adorno, “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (1998 26). Sin embargo, entre los estudiosos de la *Shoah* también se encuentran aquellos que la consideran como un hecho que se hizo posible en la modernidad, a partir del desarrollo de las técnicas de racionalidad administrativa y el conocimiento científico: “É dessa face da modernidade que nos fala a literatura de testemunho. E como a barbárie do século, essa literatura não tem fronteiras étnicas, geográficas ou linguísticas” (De Marco 60).

PRIMERA PARTE: TESTIMONIO Y DOCUMENTO

Como señalábamos más arriba, los cuatro directores toman el testimonio (en el sentido de Ricoeur) como sustento específico de su obra. Con la técnica del testigo/víctima hablando a la cámara, la implicación del espectador es contundente: la escena ficcionaliza un diálogo donde la cámara replica el lugar del espectador y lo incluye desde ese marco de fingida conversación.

Que bom te ver viva y *Montoneros, una historia* tienen como protagonistas a mujeres exmilitantes que estuvieron presas y fueron torturadas. Son narrativas que ponen como eje la experiencia de esas mujeres. Las otras dos películas, en cambio, abren el espectro y diseñan una proliferación de testimonios que, a veces resulta excesivas y otras, sumamente parcial.

Las dos películas argentinas, *Montoneros...* y *Cazadores...*, toman el mismo núcleo de interpretación y tienen la misma distancia histórica. Sin embargo, Di Tella (*Montoneros...*) a diferencia de Blaustein (*Cazadores...*) problematiza la lucha armada y abre la interpretación sin excluir momentos de autocrítica. “¿Qué pasó con este proceso que le costó la vida a tantos queridos compañeros y a tanta gente?...” (*Montoneros* 00:11:04), se pregunta Ignacio Vélez, uno de los fundadores de Montoneros. La película de Blaustein es, en ese sentido, mucho más lineal y conjuga los acontecimientos anteriores a la década del 70 como procedencias directas de las causas de la dictadura. *Cazadores de utopía* fue un filme muy mal recibido por la crítica. “El modelo elegido por David Blaustein es la peor opción posible cuando de hacer cine documental político se trata” concluye Gonzalo Aguilar.⁶ Es cierto: se trata de una poetización forzada de las escenas construidas para los testigos-protagonistas tensionado por una narración que se torna demasiadas veces epopeya o folletín sentimental. Los héroes vivos y muertos deambulan por los fragmentos de un relato colectivo y plural, pero unívoco a la hora de las hermenéuticas. Es evidente que la película define una relación explícita con el pasado ya que, instala un diálogo político que quiere apartarse de la teoría de los dos demonios, pero la separación se tematiza de tal modo que suena como hipostasía. Para muchos, el mérito mayor de este filme es haber construido un lugar desde donde contar la experiencia. Es por eso, que, a pesar de su reductivismo y su simplificación el filme abre un espacio nuevo para la época. Por otra parte, nos parece que la abusiva carga épica del pasado actúa como densificador del vacío del tiempo histórico en el que se

⁶ Completamos la cita “queda claro que la película de Blaustein en vez de ser una historia de la guerrilla, de sus propuestas y sus defecciones, de sus expectativas y de su fracaso, fue más que nada un ejercicio piadoso pero al mismo tiempo tremendamente frustrante y frustrado de recuperar la historia montonera, no para entenderla, evaluarla, discutirla y finalmente cuestionarla, sino para endiosarla, y finalmente para usarla de pretexto para demonizar al presente, enaltecer al pasado y en definitiva vaciar de sentido a los proyectos políticos posibles”. Véase Aguilar, “Maravillosa melancolía”, 89.

produce esta película. Todos los testimonios apuntan a la exaltación pretérita que por oposición revela una ausencia de conciencia colectiva y heroicidad en el presente. Son los noventa menemistas, de “pacificación nacional” en nombre de una política económica neoliberal: “ningún empresario o grupo económico invertiría en un país proclive a los enfrentamientos en torno a hechos del pasado” (Lvovich, Bisquert *La cambiante memoria de la dictadura* 50). Es el lamento por lo perdido de los testimonios de los militantes lo que lleva a pensar en la ausencia de esos atributos en el presente político del filme. Basta recordar, para hacer más evidente esa interpretación, las Leyes del Olvido decretadas por los gobiernos argentinos de Alfonsín y Menem y cierta atmósfera de “reconciliación nacional”.⁷

Andrés Di Tella (*Montoneros...*), en cambio, decide jugar con una polifonía inquietante donde el presente es también un ajuste con el pasado. No se trata de la fijación homogénea y cerrada de las acciones pasadas sino de una dinámica que define acciones entre esos sujetos que testimonian: un amigo justifica la posible delación de Ana, la protagonista, en la ESMA. La misma Ana se refiere a su propio cansancio de una lucha que en el final tenía demasiada muerte. Asimismo, la protagonista se distancia de los excesos militantes de su compañero desaparecido. No hay héroes, hay hombres y mujeres con dolor y, a veces arrepentimiento. Se trata de la epifanía de lo humano. La autocrítica anula la épica e instala el debate; la cámara implica al espectador. Como en el cuento de Borges, “Tema del traidor y del héroe”, el héroe y el traidor son máscaras superpuestas y definen la complejidad de un testimonio que intenta —a veces lo logra y otras fracasa— interpretar las formas de violencia y muerte como un ejercicio de la política.

Entre circunloquios, silencios y grandes paréntesis, el relato de Ana, protagonista de *Montoneros, una historia*, que vivió tortura y cárcel (como sus pares brasileñas) se extenderá desde su entrada en Montoneros que, como para muchos de los jóvenes que participaron en las luchas de los años 70, estuvo ligada a la atracción que ejerció la iglesia católica combativa, vinculada a la Teología de la Liberación, pasará por la militancia, la clandestinidad, la detención en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA),⁸ la tortura y, finalmente, la liberación. El documental cierra con la voz de

⁷ Las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), junto a los indultos realizados por Carlos Menem son conocidos como *Leyes de Impunidad* (fueron anuladas en 2003). Mientras la de Obediencia Debida eximía de culpa a los militares que cometieron actos contra los derechos humanos, cumpliendo órdenes superiores, la de Punto final, decretaba que no se harían más juicios por violaciones a los derechos humanos. Estas leyes fueron anuladas por el Congreso de la Nación en 2003. La Corte Suprema de Justicia convalidó esta decisión declarando “inconstitucionales” a ambas leyes el 14 de junio de 2005. De esta manera, la Argentina retomó los juicios por los crímenes de lesa humanidad de la Dictadura que hasta hoy día se llevan a cabo.

⁸ Escuela para la formación de oficiales militares que funcionó como centro clandestino de detención durante la dictadura. Perteneciente a la Armada, a partir de 2003 fue expropiada y convertida en “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”

Ana y una certeza: su marido murió pensando que ella era traidora porque había salido con vida de la ESMA. Como si fuera un caleidoscopio que repite las mismas imágenes, el relato de la vida de Ana condensa la historia política y expande su biografía en los espejos duplicados de su generación:

Esto empieza cuando yo tenía 16 años (la misma edad que Paula). En San Jorge y... San Jorge es un pequeño pueblito en Santa Fe, donde *nací*. Paula que estaba preparando su examen de historia de cuarto año (para dar en los exámenes del colegio), me pregunta qué pasó en los 70. (Ellos son jóvenes del 90). ¡Qué pasó! “¿Cuándo fue esa situación tan terrible, que hay muchas fotos, hay muchos tiroteos...” (*Montoneros, una historia*)

A la inversa que la película de Murat (*Que bom te ver viva*), la historia de Ana está enmarcada en la historia de Montoneros. Es en ese cruce entre lo individual y lo colectivo que Di Tella cuestiona la violencia.⁹ De ahí que los testimonios incluyan el autocuestionamiento de algunos militantes: “muchas veces hemos pensado ¿habrá sido correcto? ¿Habremos hecho lo indicado? ¿No nos habremos equivocado desde el primer momento?” dice Ignacio Vélez. Otros testimonios que acompañan la autocrítica de Ana señalan:

Hoy uno no puede creer que estuviera bien visto matar, impunemente, o matar un policía en la calle, que realmente ese sí, en mi caso, yo nunca estuve de acuerdo, me parecía *monstruoso*. Fue una de las cosas que me hizo dejar de simpatizar porque matar un cana, que está ahí en la calle, solo, *es un crimen bastante aberrante*. (Silvina Walger 00:13:25, énfasis nuestro)

Yo creo que nuestra violencia, si bien fue la respuesta a una experiencia, a una violencia estructural, *nuestra violencia gestó muchos monstruos*. (Jorge Rulli 00:14:45, énfasis nuestro)

La manera de decidir el uso de la cámara es también un elemento del relato: mientras en *Que bom te ver viva* se trata de primeros planos centralizados, en el filme de Di Tella, la imagen de Ana, aparece descentrada de múltiples maneras: en los claroscuros, a contraluz; en el propio relato; a cada paso se abren paréntesis ocupados por las voces de compañeros e imágenes de archivos que dibujan el pasaje de lo individual a lo colectivo.

El filme brasileño de Murat se centra en las experiencias personales de las protagonistas. El título, *Que bom te ver viva*, indica ese diálogo (personal, íntimo)

⁹ Esta discusión también forma parte de las críticas a la militarización de la organización Montoneros. Desde el principio de los años 70 hasta el retorno de Perón en 1973, Montoneros y la Juventud Peronista (un grupo de “superficie”) fueron organizaciones con un enorme poder de convocatoria (más de 100 mil militantes). Cuando rompen con Perón, en 1974, los Montoneros pasan a la clandestinidad y abandonan la lucha política por la lucha armada. Se puede leer la crítica a la creciente militarización de la organización en sus propios documentos internos escritos por Rodolfo Walsh (Walsh 206-240).

entre dos personas. Después de casi veinte años de haber vivido la prisión y la tortura, los testimonios se afincan en el dolor. Filmada cada escena con cierta morosidad, los silencios conjugan la eficacia de ese modo del relato. Más que a heroínas estamos viendo a sobrevivientes, quebradas por el sufrimiento y el recuerdo de ese sufrimiento. Sin embargo, cada relato intenta convencernos y convencerse de que el pasado es algo clausurado. Para todas estas mujeres el imperativo es continuar y olvidar. La dimensión del futuro se expande y narcotiza la relación con el pasado. Muchas de ellas subrayan la importancia de la maternidad para superar el trauma; otra, que forma parte de una comunidad mística, llega a afirmar que la tortura fue “inevitável” dada la violencia de los tiempos que se vivían (anónima 1:08:02). No hay épica pasada, más bien hay una recomposición burguesa de varias de las entrevistadas. El presente está diseñado en la dimensión de la familia y el trabajo. A diferencia de Ana del filme de Di Tella o de los testigos de Blaustein no hay impronta política ni epopeya. Por otra parte, el personaje ficcional que Murat decide introducir casi como una alter ego, es como un fantasma autobiográfico de su propia militancia que por momentos incomoda con su relato o lo carga de una representación estallada de gestos teatrales.

Vale recordar que esta película fue hecha en un contexto en el cual la sociedad y el Estado brasileño reclamaban el olvido en nombre de la “reconciliação” nacional; dice Rosalinda Santa Cruz, una de las protagonistas: “[...] é fácil dizer que devemos esquecer tudo em nome da conciliação nacional, enquanto existem tantas famílias procurando seus filhos, sem saberem se estão vivos e onde, se estão mortos e em quais cemitérios. Não queremos vingança, queremos justiça”.¹⁰

Los testimonios de las ex-militantes están enmarcados por una voz femenina *en off*, que cuestiona la aceptación del lugar que la sociedad, que no quiere oír lo que las víctimas tienen para decir, les impone. Esa voz se pregunta cómo compatibilizar la imagen de las mujeres que encuentra en 1989 con la de las que fueron militantes y torturadas; “como integrar esta dona de casa [Maria do Carmo Brito (VPR)] com a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma organização de guerrilha urbana, é presa, trocada por um embaixador sequestrado e passa dez anos no exílio?” (0:13:49). En esta secuencia, la primera en la que entra la voz *over*, esa voz es acompañada por planos de diferentes tamaños (general, próximo, primer plano, etc.), que encuadran alternativamente a Maria do Carmo Brito (de frente y de espaldas) y a sus hijos y el movimiento de la cámara es panorámico vertical. Ese conjunto de recursos (observar la situación desde diferentes puntos de vista) da la idea de una mirada de extrañeza; una mirada de quien no acepta la situación social impuesta.

¹⁰ Por la “reconciliación”, la lucha por la justicia había quedado relegada a las familias de las víctimas: “A luta ‘pela verdade e justiça’ [...] após a conquista da anistia parcial de 1979 e a reorganização dos partidos políticos ficou, em grande medida, restrita aos familiares de mortos e desaparecidos” (Teles 268). Es decir, la lucha había pasado del ámbito público al privado.

El monólogo del personaje de Ravache, una ex-presa torturada, que está sola en su departamento, es una ficción del marco de la desmemoria de la sociedad brasileña que Murat pone en clave crítica. El personaje le habla permanentemente a la cámara y se define como alguien que debe callar para no molestar. La actriz interpela a su interlocutor/espectador, que va tomando diferentes máscaras (amante, amigos, espectador mismo). Todo aquello que está elidido en los testimonios de las víctimas, está representado en la ficción actuada que trae escenas muy incómodas para el espectador, agresivas y acusatorias. De esa manera, aborda temas como la mitificación que se hace del torturado y los problemas que eso acarrea para la sexualidad (“ninguém quer trepar com Marte nem com Joana d’ Arc, diz”); la paranoia, que ve en cada hombre un torturador; la insistencia social en que la tortura y la dictadura son asuntos pasados de moda; el abuso periodístico y la banalización.

La disonancia entre las imágenes y los sonidos que acompañan todo el filme es metonimia de la discordancia entre el dolor de la experiencia vivida y la afirmación de que ese dolor fue resuelto en cada búsqueda individual. La fisura está en esos silencios de las entrevistadas y en la finalización de cada bloque de testimonio con la imagen de una puerta de celda cerrándose con candado. Es la ausencia de la experiencia comunitaria que pueda resarcir las heridas todas de manera colectiva. La experiencia ausente que la película de Murat reclama en ese juego doble entre ficción y testimonio devela la imposibilidad de justicia.

De *Tempo de Resistência* nos interesa subrayar algunas cuestiones que la diferencian de las otras películas. Está filmada en el 2004 y el libro es de Paulino Lucero.¹¹ La película reconstruye la historia de Brasil desde la ascensión de João Goulart a la presidencia, pasa por el largo período de la dictadura, hasta la vuelta al país de los militantes que estaban en el exilio. Cierra con el orgullo de haber hecho la historia que hicieron: José Paulino abre el bloque hablando de los motivos que lo llevaron a escribir el libro en el cual se basa la película: desenmascarar/denunciar a los asesinos, torturadores; contar la historia de período, de la cual se siente orgulloso, al igual que los otros compañeros, a pesar de los sufrimientos por los que pasaron. Dedicado a los compañeros que cayeron en la batalla: “Dedicado a todos los compañeros muertos y desaparecidos en la lucha contra la dictadura”.

La distancia histórica le permite ciertas vueltas de tuerca. Los relatos de los ex-militantes que revisan los sucesos después del 64. Las formas de resistencia, la violencia, las diferentes agrupaciones, la muerte de los líderes son revisitados por estos testimonios que siguen las secuencias cronológicas y en cada análisis recuperan la dimensión

¹¹ Fue militante del Movimiento Estudiantil y de la ALN (Ação Libertadora Nacional comandada por Carlos Marighella. Fue preso político y estuvo exiliado en Chile, Argentina, Panamá, Francia y Dinamarca. Hoy en día es músico profesional.

política que el documental de Murat de alguna manera elidía. La crítica brasileña ha celebrado la aparición de este filme por su exhaustividad. Asimismo, la proliferación de los testimonios abre también la historia nacional y conecta con la latinoamericana. La muerte de Che Guevara, o el golpe de Pinochet en Chile son marcas interpretativas que ponen en perspectiva los acontecimientos en Brasil así como la mención del Plan Cóndor indica que las hermenéuticas de los relatos tienen dispositivos de análisis que permiten esa ampliación de la mirada.

SEGUNDA PARTE: LA BIOGRAFÍA Y EL RELATO

Decíamos más arriba que en la segunda parte de este trabajo, mostraremos otro modo de abordaje a partir del análisis de dos documentales que se afincan en el dispositivo de la biografía como matriz productiva de su representación.

Vlado 30 anos depois cuenta la vida del periodista Vladimir Herzog (Yugoslavia, actual Croacia, 1937) secuestrado, torturado y asesinado en una prisión militar en 1975, durante la última dictadura en Brasil. El rescate de la vida de Herzog y de la época se hace a partir de las declaraciones de su mujer, Clarice, su hijo Ivo, varios periodistas compañeros de aquella época, algunos amigos, un obispo, un rabino y muchas imágenes de archivo; el propio director, João Batista de Andrade, fue amigo y compañero de trabajo de Herzog en la TV Cultura de São Paulo. De Andrade adopta una forma “militante” de filmar (que no es nueva en su trayectoria), coincidente con la manera en que grupos ligados al PC, en los años 20 y 30 del siglo pasado, registraban las luchas operarias (Nichols, *Introdução* 189); en ese tipo de filmación, los realizadores dejan claro de qué lado están, no son meros observadores. Algunos recursos técnicos para marcar esa posición en *Vlado 30 anos...* son, por ejemplo: la aparición del director mostrándose a sí mismo con una cámara de mano, su voz en *off* o la visibilidad de micrófonos u otros instrumentos de filmación. También, los “fuera del encuadre”, tomas particulares de los participantes, son frecuentes, sobre todo cuando describen las sesiones de tortura o lo que sintieron las víctimas.

Por su lado, *Paco Urondo, la palabra justa* cuenta la historia de la vida del poeta, que además fue periodista, guionista, dramaturgo y cuadro importante de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias, guerrilla de extracción marxista) y Montoneros. Urondo muere después de tomarse una pastilla de cianuro, mientras es perseguido por un grupo de policías-militares, para no delatar bajo tortura a sus compañeros.¹² La

¹² En el año 2011, a partir de los juicios sobre los asesinatos en la Dictadura argentina se conocieron nuevos detalles sobre la muerte de Paco Urondo que indican que su muerte fue un asesinato: consta en la causa que según la necropsia realizada por el doctor Pinga las causas de la muerte del militante Montonero fueron graves contusiones craneanas por golpes que policías le dieron con un arma en la cabeza. Señala Horacio Verbitsky: “A 35 años de la muerte de Francisco Urondo, el juicio que se realiza en Mendoza demostró que su muerte se debió al culatazo en la nuca del policía Celustiano Lucero, que le hizo estallar

vida del poeta se reconstruye a través de las voces de la familia: su hermana Beatriz, sus hijos Javier y Ángela, algunos de sus compañeros y amigos, como Noe Jitrik o los periodistas Horacio Verbitski y Miguel Bonasso. A diferencia del documental de de Andrade, el matiz reflexivo aquí es dado por la lectura, ante la cámara, de poemas de Urondo por los actores Juan Leyrado y Cristina Banegas y por la reconstrucción de los últimos momentos de la vida del poeta militante, huyendo de los policías-militares, en la que se alternan el relato de la compañera que sobrevivió con imágenes en blanco y negro, en la que no aparece gente, sólo un coche que hace el recorrido de la huída. El sonido de fondo aumenta la intensidad dramática de la escena: se escucha el acelerar de los coches, ruido de tiros, sirenas, gritos de militares y víctimas; primero la alternancia es “ordenada”, a medida que se acerca la hora del desenlace, el sonido de la violencia entra al presente del relato.

Como vemos, ambos documentales se encuadran en la categoría que Nichols denomina reflexiva. Entre las características de esos documentales cuando tratan de cuestiones políticas y/o sociales están el énfasis en la subjetividad, en la experiencia y en el valor duradero dado a momentos específicos y el estilo es tan importante como el contenido. Pero otro aspecto importante en este tipo de película es que “la cuestión o problema subyacente es presentado indirectamente, evocado o subentendido, raramente designado explícitamente” (Pérez Bowie 131). A pesar de que ambas películas tienen varias de las características antes mencionadas hay un momento en el cual parece ser necesario darle nombre a la brutalidad: llamar a la tortura, “tortura”; al asesinato, “asesinato”.

En *Vlado 30...*, son largos 8 minutos en los que las víctimas describen el sufrimiento en detalles, con silencios, con fuertes emociones; la cámara ya no los centraliza, hace recortes, que evocan cuerpos mutilados. En *Paco Urondo* el momento de explicitar llega en la palabra de la última hija, Ángela, que todavía busca el cadáver de su madre:

...a medida que uno crece y sigue sin tener los muertos enterrados el agujero es llaga y es llaga... Mi mamá está acá en Mendoza, está en algún lado en Mendoza [...] A mi papá lo matan en este lugar y a mi mamá se la llevan viva. Me encantaría encontrar sus restos y tenerlos bajo mi cuidado. *Me gustaría que las autoridades se tomaran el trabajo por buscarla, me gustaría que la sociedad sintiera la necesidad de sacar esos muertos de abajo de la tierra* porque me cuesta proyectarme mientras tenga un cadáver sin enterrar. (1.25.40, énfasis nuestro)

En los dos filmes, la marca de la biografía retoma el viejo mecanismo romántico de tono explicativo (ideológico, político y cultural): el hombre explica la época.

el cráneo. La autopsia de sus restos desmiente la versión creída hasta ahora de que el poeta y guerrillero se tomó una pastilla de cianuro para suicidarse” (Verbitsky).

A MODO DE CONCLUSIÓN

En definitiva, el modo del relato de cada uno de los filmes revela la marca de lo propio definido por diferentes políticas de la memoria que, en el caso argentino, la sociedad y el estado han hecho efectivas después de un tiempo de marchas y contramarchas, y en el brasilero recientemente recuperadas. La noción de justicia como reparación permite que los documentales argentinos puedan abstraerse de la marca didáctica sobre el futuro para hacer su hermenéutica del pasado en clave política. En el caso de los brasileños, las diferencias entre uno y otro son indicativas de la distancia histórica y de una política de memoria deficiente, que todavía hace necesaria y aceptable el decir didáctico.

Intentamos mostrar con este corpus y en forma muy ajustada cómo los acontecimientos de las dos dictaduras reclaman un tipo de cine documental reflexivo, abierto y colectivo. Notamos así cómo el modo de representación de estos documentales traban el relato de la experiencia social e individual en diferentes marcos de representación que tienen en el testimonio su dispositivo común. Los directores se tornan archivistas y hermeneutas, y de esa forma diseñan biografías y nos involucran como espectadores frente a la imagen de un pasado que hace desplegar las alas del ángel de la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo y John Beverley, eds. "Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 17/36 (1992): 51-73.
- Adorno, Theodor. "Crítica, cultura e sociedade". *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.
- Aguilar, Gonzalo. "Maravillosa melancolía. Cazadores de Utopías: una lectura desde el presente". *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*. María José Moore y Paula Wolkowicz, eds. Buenos Aires: Editorial Librería, 2007. 17-32.
- _____. *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Univiversidad Nacional de General Sarmiento; Biblioteca Nacional, 2008.
- Aumont, Jaques y otros. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2007.
- Balderston, Daniel y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987.
- Beverley, John y Hugo Achugar, eds. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18/36 (1992).
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2001.

- _____. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____. *Cazadores de utopía*. David Blausten, dir. INCAA, 1996.
- Coira, María. "Narraciones postraumáticas en la novelística argentina reciente". Actas del *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* (en prensa).
- De Marco, Valeria. "A literatura de testemunho e a violência de Estado". *Lua Nova* 62 (2004). <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>>. 4 ago. 2009.
- Enaudeau, Corinne. *Paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Gagnebin, Jeanne Marie. "Memória, história, testemunho". *Memória e (re)sentimento*. Stella Bresciani y Márcia Naxara, orgs. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. 85-94.
- Levi, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.
- Lvovich, Daniel y Jaquelina Bisquet. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- _____. *Montoneros, una historia*. Andrés Ditella, dir. Cine Ojo, 1998.
- Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- _____. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. *Paco Urondo. La palabra justa*. Daniel Desaloms, dir. Delta Producciones, 2005.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- _____. *Que Bom te ver viva*. Lúcia Morat, dir. Elo Audiovisual, 1989.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Safatle, Vladimir. "Do uso da violência contra o Estado ilegal". *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Edson Teles y Vladimir Safatle, orgs. São Paulo: Boitempo, 2010. 237-252
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Semán, Pablo y Silvina Merenson. "Percepción de la historia, sentimientos e implicación nacional en Argentina y Brasil". *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. Alejandro Grimson, comp. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispano-americano. Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, 1991.
- Tarín, Francisco Javier Gómez. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*. Valencia: Ediciones de la filmoteca, 2006.
- Teles, Edson. "Cine-bionarrativas: esquecimento e memória política". <<http://www.ffilch.usp.br/df/geral3/edson2.html>>. 25 ago. 2013.
- _____. y Vladimir Safatle, Vladimir, orgs. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Tempo de resistência. Andre Ristum, dir. SOMBUMBO Filmes, 2003.

Verbitsky, Horacio. "Urondo y la pastilla". *Página 12*, Domingo 3 de julio de 2011.

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/171362-54484-2011-07-03.html>>. 7 oct. 2011.

Vlado. 30 anos depois. João Batista de Andrade, dir. Oeste filmes, 2005.

Walsh, Rodolfo. "Los documentos". *Rodolfo Walsh, vivo*. Roberto Baschetti, comp. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994. 206-240.



