

## » De la pantalla al papel Repaso de los procesos de registros y memorias en *Treinta y dos*

Ana Mohaded

A través de este texto pretendo compartir consideraciones que resultan de revisar una práctica realizativa que demandó varios años y que congregó a un nutrido equipo de trabajo. Estas especulaciones abren el diálogo con otros audiovisuales, aunque en la escritura, que es lineal y lógica -diferente de la experiencia, el pensamiento o la memoria- se nombre solamente a *Treinta y dos*.

Asimismo la búsqueda se acerca a la propuesta metodológica que considera que la investigación artística tiene como objeto “la producción de conocimiento sobre el arte y desde el arte”<sup>1</sup>, en un recorrido que, como docente y realizadora, deseo transitar reflexivamente. En esta senda, H. Borgdorff señala que “el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo”<sup>2</sup>. El autor remarca que, en ambos casos, el contexto -que dota de significado- juega un papel importante, puesto que las prácticas artísticas no están aisladas, tienen siempre un anclaje concreto.

En mi experiencia, remarco el peso del contexto de producción (territorios, sectores sociales, corrientes estéticas, aconteceres históricos y recursos humanos, técnicos, económicos, simbólicos) en las dinámicas y proyectos de las prácticas creativas. Por ello me interesa retomar el punto de partida del documental. El primer acercamiento al largometraje lo hice impulsada por la asociación de familiares de presos políticos (regional Córdoba), quienes revelaban la necesidad de visibilizar los delitos de lesa humanidad producidos por el terrorismo de Estado que se consolida con la dictadura militar

1 Vicente, S. R., “Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística” en *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*, EDIUN-REUN, Mendoza, 2006, p. 203.

2 Borgdorff, H., “El debate sobre la investigación en las artes”, en *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, 2010, disponible en [http://dialnet.unirioja.es/](http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/252302)ejemplar/252302, última visita el 1/11/2015.

del 76. En este caso en particular, buscaban hacer público el asesinato de veintinueve jóvenes que estuvieron alojados en la Unidad Penitenciaria (UP) N° 1 de Córdoba. Habían sido detenidos mayoritariamente durante el gobierno de Isabel Perón y puestos a disposición de la Justicia Federal o del Poder Ejecutivo Nacional. No fueron desaparecidos ni secuestrados en campos de concentración, sino en una cárcel. Y es allí donde el despliegue del aparato represor y su brutal impunidad se hizo evidente, visible, expuesto con las diversas complicidades, en una suerte de exhibición obscena, un paradigma de la excepcionalidad, con documentos que acreditan las detenciones y que señalan a jueces, penitenciarios y militares como cómplices involucrados.

El voluminoso expediente sobre estos hechos estuvo cajoneado por casi tres décadas. Recién en el año 2010 se consustancia la denominada “causa Videla”. En ese momento se separa de ese juicio a un compañero cuyo asesinato ocurrió en otra provincia, y –a su vez- se incorporan a tres, cuyas muertes acaecen en la Central de Policía de la Provincia (D2). Veintinueve de la UP 1, tres en la D2, treinta y uno en la causa Videla. El “treinta y dos” nos permitía poner juntas a todas las víctimas cuyos familiares se agrupan en Comisión de Homenaje UP 1, y, en otro nivel, disputar el sentido de los números como meros datos cuantitativos.

## **Protagonistas**

En acuerdo con la asociación de familiares y un pequeño equipo del Centro Tiempo Latinoamericano, decidimos registrar testimonios que den cuenta de cada una de las treinta y dos personas. ¿Quién tiene la palabra autorizada?, ¿cuál es la dimensión que las enmarca?, ¿jurídica, política, familiar, social, afectiva? Elegimos privilegiar la voz de los familiares, y cuando eso no fuera posible, apelábamos a sus compañeros de militancia.

Desde el primer momento de la grabación vimos la móvil relación de la primera persona que se desplazaba desde el entrevistado al evocado. El/los protagonista/s se construía/n sobre ese péndulo entre el presente y el ausente, y en virtud del amor manifestado en el vínculo que el testigo exhibía. En el relato memorioso, hecho de ca-

pas y fragmentos, delante de la persona de carne y hueso, se erigía la imagen del otro protagonista, que compartía y/o desplazaba al presente. Allí estaban, “los” protagonistas, uno presente y otro virtual, compartiendo el mismo espacio, aunados por el juego del tiempo y la memoria, en ese instante en el que pasado y presente se juntan, con pretensión de futuro.

Para el registro acondicionamos un espacio con la idea de que todos tuvieran un similar atrezo y encuadre. El problema del trato en igualdad de condiciones es muy sentido entre los familiares de víctimas del terrorismo de Estado. Incluso, todos se presentaban más o menos igual. Pero, con cada hablante, emergía *-in crescendo-* un relato único, distinto, impar. El recorte, que restringía y ceñía, del mismo modo habilitaba, permitía, abría. Cada vida ganaba con sus vericuetos y rugosidades, se ensanchaba ocupando el tiempo y el espacio total de un documental, proponía una introducción, desarrollo y cierre, completo y complejo. Cada entrevista articulaba de manera singular los lazos del pasado y presente. Señalaba un territorio específico, una musicalidad propia, compartía sabores de trayectos nuevos, exhalaba olores que nos inundaban de una energía diversa a la anterior. Los testimonios abrían epifanías de existencias, horizontes trazados por vidas plenas, rincones poblados de personajes y saturados de acontecimientos. Al apagar la cámara, seguíamos encendidos en el relato, y queríamos hacer un trabajo atendiendo solamente a este.

Y, al mismo tiempo, reconocíamos rasgos comunes. Cada historia desplegaba diarios en los que se podía reconocer la savia del país de los setenta, de un clima laborado en la fragua de la utopía de los evocados. En la trama de las memorias personales anidaban apuntes de la vida económica, política, cultural de la Argentina de esos tiempos, y emergían perspectivas filosóficas, construcciones sociológicas, configuraciones societarias que se erigían en tensión con el presente. También se evidenciaban rasgos comunes en las descripciones de las víctimas: buenas, alegres, con hermosos vínculos amistosos. Es abundante la referencia a la capacidad laboral, a la inteligencia *-práctica, teórica o estética-*, a una voluntad de organización social o política, y a una indudable decisión de superación. En síntesis, los relatos hablaban de sujetos con autonomía personal, con variadas

herramientas para experimentar felicidad vivencial, y con preocupación y sensibilidad por el otro.

Compartir cada historia de vida –sintetizada en media, una o dos horas- nos ponía en una condición de escucha construida, también en términos de memoria. Era una entrevista que transcurría en el presente, pero el acto comunicacional manifestaba un permanente tránsito hacia el pasado.

Puestas en línea las cuarenta horas registradas en la mesa de edición, algunas preguntas nos interpelaban insistentemente: ¿podríamos sostener relatos con rasgos similares por treinta y dos veces? Cuando la película se proyectara, tal vez el familiar o el conocido estaría esperando el fragmento número quince o veintiocho que nombrara a su ser querido, pero para quienes no les conocían, ¿qué vínculos podría forjar sin esa proximidad afectiva?

Sin embargo, entendimos que era necesario que cada quien adquiriera un momento de “reconocibilidad”, como dice Butler<sup>3</sup>, que fuera inteligible como una vida particular, específica. A la vez, explícitamente queríamos sortear la tentación de proponer vidas “dignas de ser lloradas” por su valentía o ejemplaridad. E incluso, en diversos diálogos, la “inocencia” o la “implicación” política afloraban como un dato en torno al cual podía insinuarse si eso hacía o no más injusta su muerte, mas reclamable la aplicación de justicia, más marcado su tránsito por la vida, más atroz su asesinato.

Nos propusimos construir/mostrar/editar vidas similares en su precariedad a la de cualquier pequeño gran ser humano. Rechazamos la idea de erigir personajes heroicos, intachables. Buscamos un marco de simpleza y sobriedad, en un diseño que dibujara para cada persona sus particulares redes y originales condiciones sociales de existencia, explorando en aquello que –aun siendo compartido– se presentaba con rasgos propios. Y allí entonces, el siete, ocho, nueve, veinte, treinta, pudiera reclamar una atención propia, no trocable, no comprendida por simple saturación como en una base de datos.

Finalmente, en esa conexión entre la común precariedad de las vidas simples y la individual existencia imperceptiblemente diferente y claramente irreplicable, en ese cruce queríamos hacer el montaje

---

3 Butler, J., *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 21.

de las entrevistas. Buscábamos una estrategia que nos permitiera proponer, con cada entrevistado, una dimensión de crisis “que hace de cada sujeto un campo de batalla en terreno incierto, de cada individuo hablante, el tema de una historia y de una sociedad”<sup>4</sup>, y que, a su vez, se expresara en un friso común, en un canto coral entonado a treinta y dos voces.

## Espacios y tiempos

La superposición de tiempos se emplazaba desde la primera toma, cuando el entrevistado se presentaba portando una foto del familiar o amigo, que había sido captada al menos treinta años atrás. Al encender la luz y la cámara, construíamos un espacio atravesado por tres décadas que se manifestaban en una dimensión biológica personal y en la política social. Allí estaban hijos que miraban a sus padres en fotos en las que aparecían más jóvenes que sus hijos. Familiares con la marca de los años en el rostro, recordaban amores jóvenes, bailes de adolescentes y juegos que ya no se juegan. Y, en el mismo acto, asomaban el Cordobazo, las elecciones de Cámpora, la revolución cubana, el PRT, los Montos, las FAR y FAP, la TERS, OCPO, el SITRAC-SITRAM, el sueño del hombre nuevo, la utopía socialista, Perón, López Rega, el Navarrazo, las tres A, y el circuito cárcel, visitas, golpe, persecución, muerte, silencio, miedo, lucha, soledad, impotencia, hueco, dolor, olvido, memoria, solidaridad. Y el llanto, siempre el llanto. Todo mezclado, como dice el poeta.

Por encima de esa síntesis, volaba otro tiempo. El de la experiencia, del presente, que anunciaba otra tensión, reclamando diversas narraciones, exigiendo nuevas discusiones sin cerrar la anterior. Los familiares revelaban esos crujidos, manifiestos en el devenir de una larga deslegitimación de la política y la pujante habilitación que se exhibía –y en algún sentido se exigía– para indicar pertenencias políticas otrora disimuladas, ocultadas o endemoniadas. Los familiares oscilaban entre la necesidad de datar el hecho histórico, remarcar un testimonio jurídico, construir la imagen pública de una persona a la que estuvieron ligados por vínculos de orden privado, y la de

---

4 Comolli, J. L., *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Simurg, Buenos Aires, 2010, p.101.

analizar en perspectiva, revisando lo actuado desde los 70 con los paradigmas del presente.

Y por encima y por debajo de eso, el dolor, expresado en un lenguaje más vivencial que argumental. El llanto, la lágrima, el silencio ahogado, aparecía en cualquier momento de la entrevista, ligado a los más diversos recuerdos. Irrumpía sin cronograma.

Y nosotros, realizadores audiovisuales, en el medio de ese enorme cruce, interpelados por más de treinta y dos vidas truncadas, cuarenta entrevistados, hijos, nietos, amigos, organismos, con apenas una pequeña cámara tratando de filmar, y recordando en cada encuentro que había que poner el foco, y, en el mismo acto, el corazón y el pensamiento.

## **Conflictos principales**

En las primeras reuniones del equipo de filmación con el grupo de familiares, el relato se centraba en los asesinatos. La impotencia aparecía a borbotones una y otra vez. Narraban la historia del compañero que salió erguido, gritando “hasta la victoria siempre”, del que fue estaqueado con hielo sobre el cuerpo, de los quejidos – sin quejarse– de los que escucharon y no escucharon más, del joven obligado a presenciar el asesinato de su hermano, del crimen en el patio del penal, de las balas sobre la embarazada, etc., etc. Había necesidad de comprobar, materializar el acontecimiento. Mostrarlo y decir “miren: esto sucedió”.

Pero, al mismo tiempo, empezamos a preguntarnos: ¿se puede hablar de la muerte sin hablar de la vida? El proyecto documental trataba de personas que habían sido asesinadas, y es por la vida que esas vidas portaban, que apareció esa forma de muerte. Y es por esas vidas que persistían, que se reclamaba justicia. Atravesados por preguntas –más que por respuestas–, y empujados por la necesidad de distanciarnos de la muerte, decidimos apostar a la vida.

Aun así, en el *racconto* de los entrevistados, invariablemente, el dolor aparecía, irrumpía en gargantas apretadas, en sollozos, en llantos persistentes, o en el que aprendieron a disimular. Interpelaba la disposición de la puesta, la distancia entre el entrevistador y el entrevistado. Tanto el equipo de registro, como yo, estábamos (y esta-

mos) ligados por principios y por historias de vida, a la militancia en derechos humanos. ¿Cómo confrontar las exigencias intelectuales, éticas y políticas de un tema en el que uno está implicado, y tomar posición a pesar de todo, al decir de Brecht?<sup>5</sup> En cada entrevista el grito ahogado, el abismo, el hueco, nos obligaba a cortar la filmación, a acompañar y abrazar. Al compartir el dolor, reaprendimos la relación del arte con la vida.

El relato exorcizaba un dolor largamente acumulado y, al mismo tiempo, demandaba por justicia frente a la gran muralla de la impunidad. Los familiares y amigos atestiguaban asesinatos cargados de ensañamiento, recontaban las balas, los golpes, las quemaduras, la apropiación de los cadáveres. La idea de que las fauces y colmillos del mal ahogarían la pantalla, nos hacía temblar. Entonces decidimos hacer presente la utopía. Del pasado y del presente. Una ficcionalización proponía una introducción y un cierre en el que estaban todos los protagonistas (presentes y ausentes). La política como amor comunitario se hacía presente en un escenario con los telones corridos –para que se vean los trazos de la puesta. Han matado al amante, viva el amor. Ahora reviso y creo que esa metáfora quedó demasiado candorosa para evocar los 70 y el triunfo de la lucha de memoria, verdad y justicia, pero fue nuestro mecanismo compensatorio ante el horror.

## Montajes de fragmentos

En la mesa de edición teníamos cuarenta entrevistas, en las que cada quien se había esforzado por achicar una historia de vida en un relato de menos de una hora. Un momento en el que alguien se había ex/puesto a un repaso memorístico, decidiendo, animándose, eligiendo qué contar y qué no. A su vez, nosotros debíamos reducir ese tiempo, y queríamos hacerlo respetando el espíritu que de cada entrevista emanaba. ¡Sintetizar una vida en dos minutos! Diez cortes, veinte, cuarenta. “El cine comienza por fragmentar el mundo, por quebrarlo, por desarmarlo en piezas. Ponerlo en duda, es decir en

---

5 Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, Machado, Madrid, 2008, p. 31.

escena. Migajas puestas en relación por la mirada<sup>6</sup>. Suturar el corte, coserlo y volver a producir sentido sin alterar el discurso que tenía antes de las yapaduras. La pregunta por su inteligibilidad era inevitable. ¿Este relato zurcido, remendado, cortado, tiene alguna cuota de realidad?

El cine es montaje. Recorte y mezcla. Yuxtaposición. Y más específicamente el documental, porque recorta, angula y pone un orden en el infinito caos del mundo. “El montaje volverá a unir los pedazos”<sup>7</sup>. En la maraña compleja de la realidad, en la rizomática presentación de la vida, en el entrelazado de diversas lógicas, sentidos, materiales, categorías, personas, proyectos, el documental arma una línea que comienza y termina. Del sin fin de versiones posibles, uno toma una dirección, comprime, corta, pega y construye un discurso.

El montaje integra también a dos ficcionalizaciones, una en el pasado, otra en el presente. O sea que hubo actores que asistieron a un set con energía generosa, técnicos que cooperaron con creatividad y honestidad, músicos que apostaron y aventuraron partituras para ser intervenidas. “Los hombres no serían nada si no fueran hombres en relación... Conviene fabricar miradas para enfrentar las pruebas que necesariamente ponen en juego esas relaciones”<sup>8</sup>.

*Treinta y dos* es un relato de 90 minutos organizados en la banda de imagen y de sonido, es un producto de percepción bidimensional que afecta solamente a dos sentidos. El gran desafío es que, en ese esquema estrecho, pequeño y fragmentado, no se pierda parte de la complejidad de la vida, que mantenga la singularidad que le fue asignada para entrar en el espectro de un relato, que sustente –en algún sentido– la razón de lo que incluye y lo que excluye. Que sostenga el rastro y la estela de ese mundo, que no pierda la genética de los testimonios, su conexión con la red de la que fue arrancada. Dolor, miedo, empeño, alegría, valentía, son afectividades que afloraban alternando entre sí. Y el amor, dándonos una clave ineludible en esta producción artística. Si no está en la película, quedó en los vínculos que construimos haciéndola y en lo que nos queda por seguir.

---

6 Comolli, J. L., *op. cit.*, p.126.

7 *Ídem.*

8 *Ídem.*