



## Entrevista a Mario Bomheker

Paula Hunziker y Sebastián Torres

**E**n general los autores y artistas de los más diversos registros, suelen ubicar sus obras o bien en un continuum problemático, o bien en una ruptura con obras anteriores, propias o ajenas. Si usted tuviera que establecer una genealogía para *Cuentas del Alma*, ¿cómo la reconstruiría?

*Cuentas del Alma* se inscribe indudablemente en el conjunto de la profusa producción literaria y audiovisual que sobre el Terrorismo de Estado se viene creando en nuestro país desde antes de la recuperación de la democracia. Pero al mismo tiempo constituye un cambio en la manera en que se viene tratando el tema, tanto a nivel de lo expresivo, como de los contenidos. En la primera década del siglo XXI al “giro subjetivo” que se evidencia en la narración documental se le integra una nueva mirada sobre el pasado, que traspasa los límites del documento testimonial. Se trata de una mirada que confronta con el legado generacional de los ’70 y propone una interpretación diferente de la historia. En esa nueva perspectiva se inscribe *Cuentas del Alma*. Sin embargo, si bien el film mantiene el carácter crítico, cuestionador, acerca de las experiencias políticas de los ’70, no integra la tendencia del reclamo generalizado de hijos a padres, como son los tres films paradigmáticos que inauguran el “giro subjetivo”—*Papá Iván*, *Los Rubios* y *M-*, sino que abre un horizonte en el cual lo que aparece más claramente es el deseo de entender. Se trata de una búsqueda, de un entender centrado en una experiencia personal, singular, con todo lo que implica de conflictivo y hasta contradictorio el discurso subjetivo.

**En la entrevista que le realizó Juan Pablo Russo, usted señala, en la voz de un amigo, que la historia que encarna Miriam “resume la historia de nuestra generación”. Ante ello, dos cuestiones. La primera: ¿cuál es el sentido generacional que usted ve expresado en su película?**

Considero que el término “sentido generacional” es inapropiado. Descreo de las teleologías históricas. Creo mucho más en las contingencias que determinan los movimientos sociales y los destinos individuales. Por otro lado, entiendo que es falso atribuir a posteriori un sentido a determinados movimientos históricos. En la historia predominan las rupturas más que las continuidades, a diferencia de lo que postula el historicismo positivista. Digo esto porque muchas veces se pretendió adjudicar a los movimientos políticos revolucionarios de la década de los '60 y de los '70 una continuidad con las luchas emancipatorias de décadas pasadas e inclusive de siglos pasados, como una especie de *roter Faden* (hilo conductor) que nos permitiría dar una explicación unívoca del desarrollo histórico y encontrarle un sentido al devenir. Precisamente es por eso que adopté la frase con la que un amigo se refirió al film. El film es un reflejo de los avatares y contingencias de la vida de un sujeto singular que se pueden extender a un gran número de individuos de nuestra generación. Pero que difícilmente podemos englobar en una especie de destino común necesario. Eso es lo que expresa la frase “*resume la historia de nuestra generación*”.

**Y la segunda cuestión: ¿Es su propia generación, la generación que fue joven y actuante en los años setenta, el espectador ideal de su película?**

Nunca pienso cuando realizo un film o escribo un texto en un espectador o lector ideal. Ya sabemos que toda obra una vez finalizada adquiere vida propia y es receptada de manera diferente según las circunstancias temporales e incluso espaciales en que se da a conocer. Tampoco podemos pensar en la existencia de receptores homogéneos. El film suscitó diferentes reacciones en los más diversos públicos, atravesando generaciones y posiciones ideológicas y políticas. Creo que los espectadores más jóvenes, que no pertenecen a la generación de Miriam (y a la mía por supuesto), han tenido una receptividad, diría, más desprejuiciada y manifiestan un verdadero interés en escuchar un discurso que podríamos calificar de “desviado” o “disidente” de cierto otro discurso mayoritario o predominante. Señalo que este comentario es más una sensación que una ase-

veración basada en datos objetivos, puesto que no tuve oportunidad de asistir a muchos de los debates que se suscitaban al final de las proyecciones.

**Usted ha señalado en la misma entrevista el “coraje” de Miriam, quien “asumió la responsabilidad de la necesidad de hablar y dar su versión y su visión de los hechos, con el objetivo de construir una memoria social colectiva que no reprimiera ningún aspecto de la cuestión”. Ahora bien, si tenemos en cuenta los actuales debates (de los que el libro de Beatriz Sarlo *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo es una expresión definida*) sobre las complejas relaciones entre la “memoria” y “la historia”, así como sobre el peligro de que una proliferación de un tipo de historia centrada en los sujetos y en su palabra, genere una distorsión de la “verdad histórica” (asentada en los “documentos”): ¿cómo piensa usted las relaciones entre memoria, historia y verdad?, ¿cómo es que la memoria individual, en este caso de Miriam, puede hacerse “histórica” y aportar conocimiento o saber sobre “la historia”?**

En el debate que se da en la ciencia histórica sobre “el giro hacia la experiencia” o “el giro subjetivo”, comparto las postulaciones del historiador y teórico Dominick LaCapra. Es decir que, por un lado, no creo en las posiciones neopositivistas que consideran que es posible un acceso directo, transparente y objetivo a los procesos históricos y/o experienciales. Pero, por otro lado, tampoco creo que la experiencia sea solo una construcción discursiva, según postula Hayden White. Como afirma LaCapra: “La importancia de los testimonios se hace más evidente cuando se piensa que aportan algo que no es idéntico al conocimiento documental”. Y hoy sabemos el valor de la experiencia de los sujetos para la comprensión y el conocimiento de determinadas épocas históricas. Incluso la misma Sarlo, si bien critica lo que ella llama “la fetichización de la verdad testimonial” y la “confianza ingenua en la primera persona”, al mismo tiempo admite que “se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera «ideología» o «falsa conciencia», es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto

necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”<sup>1</sup>.

Por otro lado, considero que hay que distinguir entre objetividad y objetificación. Esta última reduce los métodos de investigación histórica a un experimento, niega la implicancia del investigador en lo observado o investigado y desconoce que en todo ejercicio de memoria los testimonios son importantes porque a través de ellos lo que se intenta es comprender las experiencias subjetivas y sus consecuencias, incluido el papel de los olvidos en que se incurre a fin de acomodar el pasado, negarlo o reprimirlo.

Estas posiciones objetificadoras, llevadas a un extremo y en el caso de experiencias límites, pueden conducir rápidamente al negacionismo. Hay en la Argentina de los últimos años un giro que llamaría positivista en los historiadores que rechazan el valor del testimonio para reconstruir memoria e historia.

**Uno de los temas que surge a partir de la película, es el de la “traición”, o el de los “traidores”. En la charla que tuvimos en el Seminario, usted recordó y valoró el texto de A. Longoni, Traiciones, en el que se trata de recuperar y hacer audible la voz del sobreviviente en el horizonte de una “zona gris” de los campos (tal como la definió Primo Levi), que los relatos posteriores tienden a distorsionar en un relato épico de los muertos-héroes y los sobrevivientes-traidores. No obstante, en la entrevista a Miriam ella misma no se ubica como víctima, sino que más bien reinscribe el relato de la traición en otro registro, en un registro personal en el que indica el momento en que “no fue fiel a sí misma”. Además, se habla de la traición de los compañeros, y de las cosas que no tuvo que hacer (específicamente: matar y delatar) En este sentido: ¿la figura del traidor se dibuja, se desdibuja, o se reconfigura?**

Entiendo que los años ‘60 y ‘70 están aún muy próximos como para poder evaluarlos y llegar a conclusiones. Recuerdo ahora la

---

1 Sarlo, B., *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005, p. 22.

anécdota que cita Slavoj Žižek en su libro *Robespierre, Virtud y Terror*. Cuenta Žižek en la Introducción que cuando le preguntaron en 1953 a Chou En Lai qué pensaba de la Revolución Francesa, respondió: “todavía es muy pronto para decirlo”.

El texto de Ana Longoni es un aporte muy agudo y relevante en el análisis de ese período de nuestra historia que demandará aún muchos años más para ser comprendido y juzgado (esperemos que no tantos como pretendía Chou En Lai). Uno de los asuntos más interesantes que trata el libro de Longoni es el de la figura del revolucionario, en este caso, cómo está tratada esa figura en tres novelas argentinas contemporáneas. Es una actualización muy interesante de la antigua discusión en torno a la figura mítica del revolucionario, tema que se discute desde la época de la Revolución Francesa. En esa revolución el paradigma del revolucionario es Robespierre, quien se hacía llamar el “Incorruptible”. Esa figura, virtuosa en extremo, ha servido (a veces de manera inconsciente) para medir a muchos revolucionarios de movimientos emancipadores posteriores, que llegan incluso hasta nuestros días. En el caso de algunos movimientos políticos de la década del '70 en nuestro país, esa exigencia (por otro lado, imposible de alcanzar), no solo produjo en muchos militantes sentimientos de culpa y de impotencia, sino que provocó situaciones trágicas en las que se calificó de traidores a compañeros que no pudieron llevar hasta sus últimas consecuencias la exigencia sacrificial en juego. Y en algunos casos generó la toma de decisiones desacertadas e irresponsables por parte de la dirigencia, con resultados trágicos en términos de costo en vidas. Creo que eso está muy bien reflejado en *Cuentas del Alma*. Por otra parte, es pertinente y necesario establecer una diferencia entre el victimizarse y el ser efectivamente víctima. Y a propósito de esto, quiero citar aquí la opinión de un importante dirigente y abogado de organismos de derechos humanos, quien manifestó que: “nuestra organización considera que todo aquel que ingresó por la fuerza en un centro clandestino de detención es una víctima. Independiente de lo que fue obligado a hacer en esas circunstancias abismales”. Por supuesto que considero que esto también tiene sus límites y no es posible eximir de responsabilidades a aquellos que colaboraron con la tortura y la eliminación de sus propios compañeros. Pero ese no es el caso de Miriam, sino

todo lo contrario, como ella cuenta, y no tenemos por qué no creerle. Resulta por otro lado paradójico que muchos de los que acusan a Miriam de traidora, no pasaron por las circunstancias extremas a las que ella se vio sometida.

**En varias entrevistas usted ha señalado que los procedimientos técnicos y el montaje buscan crear un escenario despojado, en el que adquiera preeminencia absoluta la palabra de Miriam. Esto supone cierta reticencia de su propio juicio como realizador en pos de una apuesta de “comprensión”. Ahora bien: ¿es posible comprender sin ejercer la capacidad de juzgar, o más bien, sin habilitar también en el espectador esta posibilidad?, ¿no opera, en este sentido, el aislamiento de la voz de Miriam del coro trágico de otras voces sobrevivientes, una especie de mistificación del relato de sí?**

Considero que el aporte más valioso que tiene *Cuentas del Alma* es haber evitado lo que yo llamo “la batería convencional” de recursos filmicos: testimonios contrapuestos, material de archivo, planos de corte, montaje de planos, etc. Esos recursos se han convertido en un cliché, cuyos efectos buscados –verosimilización, persuasión y transparencia del “mensaje”–, han perdido efectividad. El continuum del discurso de Miriam, el primer plano fijo centrado en esa “cabeza parlante”, no admite el “alivio” (o la confirmación de los propios prejuicios) que muchas veces ofrecen los cambios de plano y de puntos de vista, la intercalación de otros testimonios y entrevistas, contrapuestos o investidos de la autoridad del experto. Se trata de una interpelación directa al espectador, a quien convierte en un “testigo de la memoria”, como postula José Zamora, el filósofo español que ha estudiado Auschwitz y el genocidio. De esta manera el film procura introducir una brecha en cierto pensamiento cristalizado en torno a los temas que trata y habilitar la reflexión posterior del receptor. Por otro lado, entiendo que, como cito más arriba, el testimonio comprende también las vacilaciones, los lapsus, y las contradicciones que nos hacen tener una relación ambigua con el personaje, y de esta manera se impide la identificación catártica –que amenaza

al pensamiento crítico- y el juicio simplista acerca de un acontecimiento complejo.

**Visto retrospectivamente: ¿realizaría actualmente alguna modificación de la película efectivamente filmada?**

Creo que fue Borges quien decía que por suerte los libros se publican para evitar que se sigan corrigiendo. Eso vale también para una película. Afortunadamente existen los plazos de producción, los límites de los presupuestos, los *deadlines* de los festivales y muestras que nos obligan a interrumpir la búsqueda obsesiva de la “perfección”. Por supuesto, desde el momento en que el film fue estrenado y luego siguió con su exhibición en el circuito de festivales, fui anotando todas las “imperfecciones” y “errores” que iba percibiendo, y las cosas que me hubiese gustado modificar (por ejemplo, la voz explicativa en off del comienzo, que la siento ahora como innecesaria). Pero de lo que de ninguna manera me arrepiento es de la elección formal. Una apuesta arriesgada adoptada luego de largas sesiones de discusión, consultas y reflexiones, con los productores, los coguionistas, con colegas y amigos. Lo más sencillo hubiera sido, como digo más arriba, adoptar la “batería habitual de recursos cinematográficos”. Fue una buena decisión haber dejado de lado esa opción y así resultó un film que se sale de lo convencional, por lo menos en el panorama de la cinematografía argentina que se ocupa de estos temas.

**En el horizonte de lo “por venir”, ¿cuál es la herencia de esta película para sus proyectos artísticos actuales?**

Desde mi primer film *Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el evangelio* (1985), pasando por *Trazos de un Enigma* (1993), *Retrato de Juan Filloy* (1995), *Peregrino en Babylonia* (1998), *Travesías* (2006), *Territorios de Esperanza* (2007), hasta este documental, el tema de la memoria y de la responsabilidad ética de su transmisión han sido preocupación y centro de mi interés. Destaco que en mi producción el tema de la memoria no es sólo el tema de una memoria individual ni se circunscribe a un solo momento histórico o a un grupo social en particular. Apunta a constatar cómo la memoria de los avatares

singulares de los sujetos trasciende a la esfera colectiva y pública, se universaliza, y se extiende a diversas épocas y circunstancias. Entiendo a la memoria como una trama sobre la que se asienta la identidad de los sujetos y también la comunidad de individuos en una dialéctica de intercambios. Se trata de una determinada representación del pasado conformada individual y socialmente y que con frecuencia se muestra en tensión con otras representaciones acerca del mismo pasado. Precisamente, en este momento estoy realizando un film que relata la peripecia de mis familiares exterminados en la Shoah. Pero el film no se focaliza sólo en mi historia particular sino en lo que esa historia tiene de universal: los “misterios y secretos en las familias” que se transmiten de manera implícita, de generación en generación y tienen efectos duraderos en sus miembros y en la comunidad de la que forman parte. El conjunto de las experiencias individuales constituye una red que subyace a nuestra identidad colectiva y explican en parte nuestra idiosincrasia. Se va creando así una memoria que trasciende lo puramente privado y esclarece y potencia la comprensión de los acontecimientos supraindividuales. Es que la memoria de una comunidad se va construyendo mediante la interacción entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, y está en permanente creación y recreación, enriquecida por las narrativas de los sujetos.



