

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Julieta Lampasona

CONICET / IIGG / FSOC / UBA

julietalampasona@hotmail.com

Eje 13_“Genocidio. Memoria. Derechos Humanos”

“De memorias y sobrevida(s): la figura del sobreviviente y su representación en el cine documental argentino. Un abordaje desde y sobre el testimonio, la imagen y sus usos”

I. A modo de introducción: consideraciones en torno a la sobrevida y planteo del problema de estudio¹

La experiencia de lo que denomino *desaparición temporal y posterior sobrevida del sujeto* se constituyó en la articulación de los momentos de: persecución, secuestro, tortura, cautiverio y posterior liberación² y supuso, ante todo, un proceso de rotunda liminaridad y avasallamiento subjetivo que fue produciendo ese punto bisagra –en tanto que disruptivo- de la propia historia del sujeto, de su biografía.

A partir de la liberación, los sobrevivientes se han visto atravesados por diversos procesos subjetivos y sociales que fueron conformando, moldeando esa sobrevida. En este sentido, la **sobrevida** se entrelaza en un doble movimiento: como producción particular del poder genocida que buscó doblegar, desarticular, aterrorizar³ y, al mismo tiempo, como construcción del propio sujeto. *Pese a todo*⁴, pese a esas pretensiones absolutas del poder, los

¹ El presente estudio se inscribe en mi investigación doctoral en curso, cuyo objetivo general consiste en explorar las inscripciones biográficas de la experiencia concentracionaria en aquellos sujetos que, durante los procesos de aniquilación por desaparición forzada de personas en la Argentina (1975-1983), fueron secuestrados y posteriormente liberados de los Centros Clandestinos de Detención (CCD). Incluyo en esta periodización el despliegue del Operativo Independencia en la provincia de Tucumán (iniciado en febrero de 1975) y las prácticas clandestinas llevadas a cabo por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) contra los sectores organizados del campo popular.

² Tomo como referencia los desarrollos en torno a la “serie” propuestos por Rousseaux (2007, 380) –secuestro clandestino-tortura-fusilamiento-ocultamiento de los cuerpos- y la desagregación propuesta por Vega Martínez y Bertotti (2009) –selección, persecución, secuestro, cautiverio, tortura, muerte y ocultamiento del cuerpo-.

³ Recupero en estas consideraciones los desarrollos de la Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos (AEDD) Ver: “¿Por qué sobrevivimos? Un debate que abre puertas”, en www.exdesaparecidos.org.ar.

⁴ Retomo a Didi-Huberman (2004) quien, en su análisis de las imágenes de las cámaras de gas en Auschwitz. problematiza el modo de acceso a ese nudo constitutivo, último y letal del poder exterminador para señalar que “pese a todo”, e incluso desde la ruina y la imagen difusa, es posible representar-decir ese límite de lo posible que constituyó la experiencia de los campos nazis. Esta matriz interpretativa, que pugna por nombrar aun desde el vestigio, desde la (im)posibilidad y el silencio, aporta herramientas conceptuales de relevancia: pese al avasallamiento mayor del sujeto, la posibilidad de su potencia. Una potencia “pese a todo”...

sujetos se fueron dando –como han podido y en espacios sociales que lo viabilizaran⁵- su propia (sobre)vida⁶.

Ahora bien, estas formas de construcción “sobrevivientes” no pueden pensarse, nunca, como puros hacedores del sujeto en su individualidad sino que devienen en y por el cruce del mundo singular y las instancias colectivas, atravesadas por contextos socio-políticos y memoriales diversos que irán dotando de múltiples sentidos a aquello que aparece, al menos en un primer abordaje, como “homogéneo” y evidente en sí mismo: el “ser-sobreviviente”. Precisamente, me interesa abordar esta figura como *construcción social y subjetiva en el marco de tiempos sociales y memoriales diferentes*; el **objetivo** del presente trabajo consiste, entonces, en aproximarme al carácter procesual de ese dar forma a la sobrevida analizando, en particular, el modo en que dicha figura ha sido re-presentada en el cine documental argentino. Para ello, abordaré dos producciones documentales cuyo núcleo argumentativo gira –desde perspectivas y contextos de producción diferenciales- en torno a las historias de dos mujeres sobrevivientes: “Montoneros. Una historia” (Di Tella, 1994) y “Horas de vida” (Rey y Rubio, 2006). La **hipótesis** de trabajo sostiene que los sentidos emergentes en ambas producciones dan cuenta de encuadramientos particulares de memoria y permiten visualizar el proceso de construcción de la figura del sobreviviente desde el encuentro siempre conflictivo del mundo social y la singularidad.

El trabajo se estructurará en diferentes apartados analíticos: en primer lugar, plantearé algunos lineamientos teórico-metodológicos que considero de relevancia al momento de abordar el testimonio y la imagen, particularmente en el caso de las experiencias límite. Por otro lado, y luego de una breve presentación de las producciones de estudio, avanzaré sobre los diferentes registros que considero constituyen a la figura del sobreviviente⁷ y el modo en que emergen en los documentales para pensar, en particular, sus apoyaturas en diferentes contextos socio-políticos y memoriales. A partir de esa contextualización, y desde una interrogación al modo en que se yuxtaponen testimonio e imagen en ambas producciones intentaré adentrarme, por un lado, en la relación del sujeto de la palabra y la construcción de verdad(es)⁸; por el otro,

⁵ Me refiero a espacios propiciadores de miramiento, amparo y cobijo.

⁶ Ver: Lampasona, 2013.

⁷ Como veremos, esta figura podría desagregarse en múltiples registros que aparecen articulados y, al mismo tiempo, contrapuestos. A la díada estigmatizante delación-traición que analiza Longoni (2007) –sustancial para el presente abordaje- se articularían también otros registros vinculados a las nociones de “victima”, “testigo”, “militante político”, “sujeto de experiencia” cuya emergencia y modalidades de articulación fueron adquiriendo anclajes histórico-sociales y memoriales diferentes. En el presente estudio intentaré pensar la confluencia de estos múltiples registros en su historicidad.

⁸ Precisamente, considero que el modo en que se vincula la voz de los sobrevivientes con la construcción de verdad constituye una vía de entrada posible al problema de la(s) mirada(s) social(es): ¿de qué manera se piensa

avanzaré sobre el problema de la construcción identitaria como modo(s) de habitar y decir-se en la sobrevida. Como intentaré argumentar, el abordaje nos permitirá pensar el modo en que lo social y lo singular se encuentran y condicionan mutuamente: dichas construcciones de sentido, enmarcadas en temporalidades diferenciales, constituyen realidad permeando no tan sólo la(s) mirada(s) social(es) en torno a los sobrevivientes sino también sus propias construcciones subjetivas e identitarias.

II. Algunos apuntes sobre la palabra, la imagen y sus (im)posibilidades. Consideraciones teórico-metodológicas:

¿Por qué analizar material elaborado en el cine documental para aproximarnos al proceso de construcción de la figura del sobreviviente? Por otra parte, ¿qué tipo de abordaje de la relación pasado-presente nos habilita este uso particular de la imagen y la voz del sujeto, su testimonio? En primer lugar, debemos señalar que este abordaje asume una perspectiva de largo plazo cuyo rastreo empírico excede el material obtenido en las entrevistas en profundidad que configuran mi trabajo de campo; en este sentido, el rastreo de documentos en tanto fuentes secundarias resulta de relevancia. En el caso particular de la filmografía, debemos decir que la problemática del cine y el uso de la imagen en su vinculación con la memoria constituye un campo de estudios marcado, fundamentalmente, por las experiencias sociales límite que tuvieron lugar desde mediados del Siglo XX. La experiencia de la Shoah, particularmente, fue abriendo a un campo de producción y discusión académica de insoslayable relevancia para la reflexión en torno al trípode conformado por las situaciones sociales límite, sus consecuencias psico-sociales en el largo plazo y el problema de su (im)possible representación.

Sin pretender saldarla, podríamos señalar que esta discusión se despliega entre dos polos que remiten, por un lado, a la imposibilidad plena de representación y narración de la experiencia límite –negando con ello toda modalidad de aproximación al nudo del hacer aniquilador- y, por el otro, su contracara como sentido pleno. Frente a ello, y sin proponer una representación acabada, adquiere centralidad la propuesta teórica de Didi-Huberman (2004) sobre la emergencia/posibilidad de “imágenes pese a todo”, como “arrancadas” a ese nudo inaccesible, último, de la experiencia concentracionaria. Esas imágenes difusas, emergentes como resto, aparecen como “instantes de verdad” (Didi-Huberman, 2004: 57) cuya materialidad abierta, imprecisa en lo que muestra, nos habla, nos dice sobre esa experiencia y esa espacialidad en sí

e interpela al sobreviviente? ¿Qué se espera de su palabra? En particular, ¿qué sentidos y/o construcciones imaginarias son los que sostienen dichos usos? Volveré sobre ello.

misma: la forma y el contenido de las imágenes enuncian ya sus condiciones de producción y es ese modo particular de enunciación –entrecortado, impreciso, urgente- el que conforma un lenguaje del horror. Es sólo desde el vestigio, la urgencia y la marca borrosa que puede decirse y pensarse ese nudo constitutivo de la producción de muerte. Una verdad que se conforma desde la no-plenitud, desde la laguna:

“Es poco, es mucho. Las cuatro fotografías de agosto de 1944 no dicen ‘toda la verdad’, por supuesto (hay que ser muy inocente para esperar eso de lo que sea, las cosas, las palabras o las imágenes): minúsculas muestras de una realidad tan compleja, breves instantes en un continuum que ha durado cinco años, sin embargo. Pero son para nosotros –para nuestra mirada actual- la verdad en sí misma, es decir, su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda, visualmente, de Auschwitz. (...) Imposible pero necesario, así pues, posible pese a todo (es decir, con lagunas)” (Didi-Huberman: 2004: 65 y 66. El resaltado es del autor).

Esta (im)posibilidad de la imagen en el proceso de representación puede articularse, asimismo, con los desarrollos de Agamben (2000) en su crítica a las corrientes negacionistas que postulan una indecibilidad de Auschwitz. El testimonio, siguiendo al autor, emerge en ese umbral que se constituye entre una imposibilidad de decir (la del musulmán, ese “testigo integral” que por su misma definición resulta imposible, pues ha muerto) y la posibilidad de aquel que enunciaría desde la laguna y los silencios (el sobreviviente, ese testigo que “hablaría por delegación”)⁹. La representación del horror último, del nudo de la experiencia concentracionaria se constituye, así, en ese umbral que conjuga y reconfigura una (im)posibilidad: la palabra aun desde el vestigio y como emergencia en el marco de ciertas condiciones que la tornen posible.

Estas modalidades de representación –fragmentarias, pobladas de lagunas pero que en y por esa misma configuración entrecortada, siempre inacabada, nos permiten aproximar al carácter liminar de la experiencia concentracionaria– encuentran así un soporte en la palabra y la imagen. Estas, lejos de oponerse en un régimen de visibilidades y opacidades –a partir del cual la imagen aparecería como puro doble o espejo de lo que muestra y la palabra como opacidad que valdría desde sus silencios- se conjugan, potencian y complementan en ese proceso de dar-cuenta-de lo que aparece como inasible, inimaginable. Y lo hacen, conjuntamente, desde la amalgama de lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho. En palabras de Ranciere:

“La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez altera, y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos ‘ver’ lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice” (Ranciere, 2010: 94 y 95).

Imagen y palabra se conjugan, así, en el intento siempre abierto de dar-cuenta-de... Proceso abierto pero posible, aun desde el fragmento y en el marco de condiciones que coadyuvan en ello. Este debate sobre los modos posibles de representar el límite fue atravesando, entre otros, al espacio cinematográfico y documental¹⁰.

En el caso argentino, la clandestinidad constitutiva del hacer desaparecedor produjo un vacío, una ausencia de imágenes que permitieran acceder esa “cotidianidad” del mundo concentracionario; esas ausencias fueron poniendo en el centro de la escena a los sobrevivientes como voces testigo del proceso de desaparición (Raggio, 2009: 48-49). Asimismo, y como señalan Feld y Stites Mor (2009), a esa falta de imágenes del “adentro” se fue contraponiendo una profusa producción fílmica, documental y fotográfica que comenzó a tornar imaginable aquello que se manifestaba, por su radicalidad y liminariedad, como inasible. Atentas a esta complejidad de las experiencias de violencia radical y sus efectos traumáticos, las autoras sostienen que las imágenes –y, sostenemos, la palabra que procure enunciarlas– traen consigo el problema de la temporalidad; en ellas, el pasado retorna desde sus huellas y

⁹ Es en esta discusión al negacionismo donde los desarrollos del autor cobran relevancia sustancial. Sin embargo, considero que las nociones de “testigo integral” y “testigo por delegación” acarrean serias dificultades por el lugar social que imprimen al sobreviviente –al menos, para el caso argentino-. Ver: Lampasona, 2012.

¹⁰ En este sentido, dos producciones aparecen como referentes –antagónicos, podríamos señalar–: me refiero a los documentales “Noche y Niebla” (Alain Resnais, Francia, 1956) y “Shoah” (Claude Lanzmann, Francia, 1985). Ambas producciones se contraponen en cuanto al uso de la imagen y el testimonio en el proceso de representación de la experiencia concentracionaria: mientras que la primera se constituye por el uso del material audiovisual producido por el nazismo y recuperado tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, poniendo en el centro de la escena la visualización cruenta del mundo concentracionario –los trasladados en tren, imágenes de los campos, de los prisioneros, cuerpos desnudos, cadáveres, etc.- a través de una voz en off que narra, la segunda –desde un claro rechazo al uso de ese tipo de imágenes– se plantea en una perspectiva más contemplativa del arrasamiento, desde las ausencias presentes –las de los sujetos, la de los emplazamientos- y la articulación de múltiples testimonios que intentan decir, aproximarse al horror concentracionario. Por sus estrategias expositivas, los usos específicos de imagen y testimonio, y por el dilema mismo que plantean en términos de posibilidades/imposibilidades de narrar y representar el límite, ambas producciones fueron asumiendo un carácter paradigmático.

en esa materialidad fragmentaria produce efectos en el presente. Así, las imágenes se producen y circulan en un entre, en una imbricación de lo pretérito y el presente: traen consigo aquello que fue haciéndolo presente desde lo que ya no es, desde su huella; y en ese traer presente, lo resignifican, lo reconfiguran. Pasado y presente se imbrican y modulan mutuamente y desde estos movimientos, las imágenes y el testimonio anuncian uno de los problemas constitutivos del problema de la memoria: el de sus múltiples temporalidades¹¹.

III. La sobrevida, desde dos historias:

El documental “Montoneros, una historia” nos presenta a Ana, una militante de la izquierda peronista, montonera, e “inaugura” con este relato nuevos modos de asir la experiencia de los años ‘60 y ‘70 desde el ámbito documental¹². Junto con “Cazadores de Utopías”¹³, este film recupera en su narrativa la dimensión de la militancia política, el carácter político de la confrontación y la inserción del sujeto en experiencias de lucha colectiva que irán moldeando y reconfigurando sus propias identidades sociales. En una y otra se incluyen los relatos de sobrevivientes como voces constitutivas de ese pasado¹⁴, pero en el caso de “Montoneros...” es esta historia de vida particular, la de quien ha estado desaparecida y fue posteriormente liberada, la que articula la trama narrativa. Esta experiencia límite ha marcado su vida y emerge en el film (particularmente en su final) como en un tiempo detenido, asediado por lo pretérito que persiste e insiste en el presente o, al menos, aparece desde las rupturas y culpabilizaciones (propias y ajenas). Su historia empieza en un viaje, el suyo, hacia el pasado; y en una búsqueda por trazar su propio recorrido, va encontrando interlocutores y alternando

¹¹ El estudio de Ana Amado (2009) sobre los documentales producidos por hijos de desaparecidos –“Papá Iván”, “Los rubios”, “M”, entre otros- muestra, precisamente, ese juego permanente de la memoria, esa yuxtaposición de tiempos, la transmisión, lo legado y la construcción de la propia historia, para considerar el modo en que estos hijos, como “testigos de un relato ausente” (Amado, 2009: 202), actúan en la configuración del recuerdo y construyen, para sí, sus propias identidades generacionales y singulares. Volveré sobre ello.

¹² El recupero de la dimensión política del cuerpo como apoyatura de la producción documental aparece como emergente de aquello que diversos autores (Oberti y Pittaluga, 2006; Crenzel, 2008; Feld, 2009; Vezzetti, 2009; entre otros) identifican como un viraje en el eje articulador del relato sobre el pasado reciente. Si durante los primeros años de la transición democrática la narrativa humanitaria (Crenzel, 2008) permeaba las narraciones sobre el genocidio, a partir de mediados de los ‘90 el eje del relato se conformaría en torno a la militancia política. Como señala Oberti (2006), esta dimensión política de la experiencia cobró impulso a partir de las reconfiguraciones memoriales y discursivas que tuvieron lugar en el campo de los organismos de Derechos Humanos a mediados de la década del ‘90, a partir del vigésimo aniversario del golpe militar, la confesión de algunos militares y la aparición de HIJOS.

¹³ Para un análisis del modo en que se articulan allí memoria, testimonio e imagen, ver: Oberti y Pittaluga (2006): desde un relato que asume el sentido de una “celebración” (2006: 128), se despliega una disputa a los sentidos hegemónicos de la posdictadura –vinculados a una idea de tragedia, del sin-sentido- dotando de plena significación a la dimensión política.

¹⁴ En “Cazadores de utopías”, la puesta en escena de los testimonios de Graciela Daleo y Luis Salinas plantean especificidades que serán abordadas en futuros abordajes. A diferencia de “Montoneros...”, estos relatos se articulan con otras historias que, en su conjunto, conformarían un relato colectivo, un nosotros vulnerado, avasallado. En esta última, si bien aparecen múltiples testimonios, el núcleo principal que da forma a la narración es –como el mismo nombre anuncia- el de esta historia singular, la de Ana, acuciada y sospechada. Y es en esta forma de re-presentación específica donde centro la mirada.

con otros testigos que confluyen en esa historia colectiva. Sin embargo, el sentido de la narración (y de ese viaje) termina de delinearse hacia el final: la evocación de una sola “sentencia” parece bastar para dar cuenta de la herida abierta por la sobrevida, la del entonces compañero de Ana y padre de su hija, quien permanece desaparecido y que al momento de su secuestro y desaparición sospechaba sobre una posible traición por parte de su compañera. Ana había (re-)aparecido y eso significaba, para él, que algo había hecho para conseguir su libertad. Una sentencia que, producida hacia fines de los ´70, persiste en su efectos y emerge en el relato como una daga. Un “final” que cierra y da sentido a ese relato doloroso y dolorido, a esa vida que se presenta trastocada...

En el caso de “Horas de vida”, la historia parece ser la misma: Susana ha estado desaparecida durante la última dictadura militar y fue, tras algunos meses, liberada¹⁵. Al igual que Ana, Susana perdió a su compañero, quien continúa desaparecido¹⁶. Sin embargo, las similitudes se desvanecen si atendemos al modo de re-presentación de la sobrevida: ahora, esta se plantea en movimiento, como construcción a largo plazo. Si la ruptura, los dolores y angustias se manifiestan en sus persistencias presentes, se vislumbra también un espacio de reconstrucción, de re-significación y resistencia que nos permite pensar a la figura del sobreviviente desde nuevas apoyaturas y al sujeto de esa sobrevida desde su potencialidad, *pese a todo*.

Con todo, podríamos decir que ambos documentales encuentran ciertos puntos de encuentro: ambas películas nos aproximan a la sobrevida desde la particularidad del mundo femenino para conformarse en una estructura narrativa que conjuga el ser mujer y sobreviviente, los amores (y desamores), el discurrir en la maternidad a pesar de la catástrofe. Y es desde estas historias de amor truncas, conformadas por sujetos ausentes (desaparecidos) y presentes (sobrevivientes), que trazan un puente con la historia colectiva de los años ´60 y ´70, al desgarro producido a partir del exterminio y sus consecuencias en el largo plazo¹⁷.

¹⁵ Se cuenta también la historia de otra sobreviviente, Ana DiSalvo, cuyo relato viene a acompañar el de Susana.

¹⁶ Debemos señalar que en el año 2009, los restos de Osvaldo fueron encontrados. Susana y Osvaldo habían sido secuestrados mientras festejaban la llegada de su primer hijo. Susana pasó un período de su embarazo en cautiverio, pero tuvo a su bebé en libertad. A partir de su liberación, continuó buscando y denunciando. No sin miedo, no sin acechos.

¹⁷ Estas estrategias expositivas encuentran su génesis en otras producciones cinematográficas que han abordado también el problema de la desaparición en la Argentina. En su análisis sobre el film “La noche de los lápices”, Raggio señala: “*La historia de amor opera como metáfora de la historia política de los setenta y particularmente del proyecto militante al que muchos jóvenes adhirieron. La película, entonces, es una particular forma de narrar aquel pasado (...) Lo que se adiciona en el drama cinematográfico (la relación previa) acentúa más la ruptura en la experiencia de los personajes provocados por la situación límite a la que fueron expuestos en el centro clandestino. Una historia de amor nacida allí, además de parecer inverosímil, estaría atravesada por las reglas del mundo concentracionario, que ha roto el otro mundo por medio de la*

IV) De contextos sociales y memoria(s) en la construcción social de la figura del sobreviviente:

La mirada social en torno a los sobrevivientes ha sido heterogénea a lo largo del tiempo¹⁸, anclando en diferentes registros del imaginario social y de las configuraciones de memoria. Insertas en momentos político-sociales y memoriales diferentes, las producciones de análisis traen consigo problemáticas históricamente situadas; así, mientras la primera recupera problemáticas que podríamos vincular a los años '90, la segunda nos remite a reconfiguraciones propias de los últimos 10 años¹⁹.

Diferentes autores nos permiten pensar sobre los modos en que el contexto social moldea, enmarca las construcciones de memoria. A este respecto, los desarrollos de Halbwachs (2004a y 2004b) resultan sustanciales al señalar que la memoria individual se encuentra socialmente enmarcada a partir de dispositivos tales como el tiempo, el espacio y el lenguaje; atravesado por esos marcos de sentido, el sujeto no recuerda solo sino que lo hace, siempre, en relación a aquello que le es socialmente dado recordar. Por su parte, autores como Alessandro Portelli (2003) y Michel Pollak (2006), entre otros, se asentarán sobre estas reflexiones para retomarlas críticamente y/o resignificarlas trayendo al centro del análisis el problema del conflicto en la significación del pasado, la disputa por el sentido y su emergencia como multiplicidad. Así, las significaciones en torno al pasado se mueven en un juego de tensiones de “memorias” y “desmemorias” (Portelli, 2003: 168), olvidos y silencios, visibilidades e invisibilidades. De acuerdo a lo que es dable recordar en términos histórico-sociales, los relatos se tornan heterogéneos, se contraponen y entran en disputa.

Estos desarrollos, entonces, nos permiten pensar el carácter móvil, abierto, de las configuraciones de memoria y su inscripción en tiempos y marcos sociales heterogéneos, atravesados por luchas y relaciones de fuerza. A partir de ello, nos preguntamos: ¿cuáles son las condiciones sociales de posibilidad y las configuraciones de memoria para ciertas formas del recuerdo y construcción de sentido en torno a la sobrevida? ¿A partir de qué movimientos y disputas se constituye esta figura del sobreviviente²⁰?

violencia y las vejaciones a los cuerpos de los detenidos. La pureza ya ha sido rota. La inocencia ya ha sido mancillada. Ese amor ya no es posible” (Raggio, 2009: 65 y 64).

¹⁸ Resulta oportuno, por ello, hablar de “miradas” en plural.

¹⁹ Este recorte temporal no pretende obturar los puntos de encuentro y las continuidades entre uno y otro material sino destacar sus especificidades.

²⁰ Los abordajes de Raggio (2009) y Feld (2009) constituyen antecedentes de relevancia para nuestro estudio. Problematizando el modo en que las imágenes de la desaparición y el testimonio de los sobrevivientes fueron representados en cine (la primera) y televisión (la segunda), ambas autoras analizan el relato construido atendiendo a los marcos sociales de sentido que los permean y los efectos de verdad que producen. En otro registro de las

En el film “Montoneros, una historia”, del año ‘94, la modalidad de representación encuentra su anclaje, su enmarcamiento, en un momento específico: los primeros años de los ‘90 venían a confirmar un período de impunidad iniciado por las denominadas “leyes del Perdón” (Punto Final y Obediencia Debida, sancionadas en 1986 y 1987 respectivamente) y los indultos del gobierno de Carlos Menem. Durante los primeros años de la transición democrática, la voz de los sobrevivientes –es decir, de aquellos sujetos que habían vuelto del nudo mismo del poder concentracionario- había permitido construir conocimiento en torno a los hakeres clandestinos del poder desaparecedor y el posible destino de los miles de detenidos-desaparecidos cuya muerte –aun cuando desconocida- comenzaba a pensarse posible²¹. En este marco, se erigían como *testigos* necesarios puesto que eran ellos, y sólo ellos, quienes podían echar luz y comenzar a enunciar lo que aparecía como impensable, inimaginable e imposible: la desaparición forzada. De esta manera, fueron ocupando un lugar sustancial como testigos –y portadores, con ello, de un saber (y un poder) particular-, tanto en la esfera judicial como en los ámbitos de denuncia, conformados principalmente por la CONADEP y los organismos de derechos humanos. Por su parte, los modos de presentación y conformación de los testimonios, fuertemente atravesados por una “narrativa humanitaria”²², iban dando forma a un sujeto-víctima avasallado por un poder (en apariencia) absoluto. Ante todo, se destacaban las cualidades humanitarias del sujeto (su edad, sus datos de origen, su actividad), por fuera de su trayectoria y militancia política. Estas formas de construcción del relato fueron permeando el testimonio de los sobrevivientes de manera que, desde los primeros años, las figuras del *testigo* y/o *víctima* se articularon en puntos de encuentro y desencuentro, siendo el campo judicial uno de los principales espacios que operó en su producción y circulación.

Al tiempo que la figura del sobreviviente se poblaba de estos sentidos, se imprimían también otras significaciones que, aun desde la tensión, iba permeando la mirada social y las propias referencias del sujeto: esos “pocos” sobrevivientes -en relación a los miles de detenidos-desaparecidos²³- comenzaban a ser, también, sujetos de sospecha en algunos espacios

producciones culturales, el de la literatura, el estudio de Longoni al que he referido anteriormente aporta un problema sustancial: el de la estigmatización del sobreviviente como (supuesto) traidor.

²¹ Como señala Schmucler (1981), los sobrevivientes venían a traer mayor certeza sobre esa muerte posible -aun cuando inimaginable- del desaparecido.

²² Como señala Crenzel (2008), durante esos primeros años se había producido, local e internacionalmente, una transformación: la narrativa revolucionaria, que hasta entonces había constituido hegemónicamente las lecturas e interpretaciones del pasado (y el presente) cedía espacio a una “narrativa humanitaria” que anclaba no ya en el significado político de las confrontaciones sino en la humanidad del/los sujeto/s como víctimas. Estas matrices explicativas fueron permeando el discurso social sobre la desaparición y el terror de Estado.

²³ Las denuncias registradas en la CONADEP y otros Organismos de Derechos Humanos no agotan el universo de afectados de manera directa por la desaparición forzada pero nos permiten, no obstante, realizar algunas

militantes y de derechos humanos. La clandestinidad del poder desaparecedor y sus formas de hacer –perversas, siniestras- iban produciendo así efectos de inversión de la culpa que fueron ubicando a los sobrevivientes, al menos en los primeros tiempos, como posibles traidores y verdugos²⁴. A este respecto, los desarrollos de Schmucler (1980), y fundamentalmente, los de Longoni (2007) resultan sustanciales al analizar el modo en que se fue conformando esa diáada estigmatizante que vincula la sobrevida a la posibilidad de la traición²⁵. Vemos entonces que la figura del sobreviviente se fue construyendo, desde los primeros tiempos, a partir del encuentro y la distancia de múltiples sentidos: el sujeto como víctima, testigo y, al mismo tiempo, (posible) traidor...

Como señalamos anteriormente, hacia mediados de los años '90 comienza a observarse una reconfiguración del relato: la militancia política, hasta entonces obliterada, comenzaba a poblar las formas de rememorar y narrar ese pasado reciente que se presentaba como tragedia²⁶. Por su parte, la reapertura de los juicios²⁷ en el marco las reconfiguraciones en las políticas de memoria que se fueron sucediendo a partir de 2003, constituyen un nuevo momento histórico que trae consigo múltiples resignificaciones en los sentidos construidos. En este marco, la centralidad que adquiere en los procesos judiciales la voz de los sobrevivientes coadyuva, considero, en nuevos lugares sociales y formas de pensar-se para el propio sujeto. La figura del sobreviviente, hasta ahora y aun todavía mayoritariamente relegada, comienza a poblar el relato de organismos y otros espacios políticos desde nuevos sentidos, privilegiando no tan sólo su lugar como testigos-víctimas sino también como “sujetos de experiencia”. Así, “testigos”, “víctimas”, “militantes” se resignifican y confluyen en nuevos posicionamientos sociales y subjetivos. Ahora, más que antes, las preguntas por la sobrevida en su especificidad dispara nuevas inquietudes que, considero, pueden rastrearse en “Horas de vida”. Precisamente, este enmarcamiento socio-político y memorial irá permeando el posicionamiento de sujeto que propone el film y el modo de re-presentación de esa mujer

aproximaciones estimativas. Si bien no existen cifras cerradas y uniformes en torno a la producción de desapariciones seguidas de liberación, los análisis de Izaguirre (2009) y Torres Molina (2009) permiten considerar que la producción de desapariciones seguidas de liberación ha sido considerablemente menor a la producción de desapariciones en sentido pleno –es decir, con muerte y ocultamiento de los cuerpos-. Sin embargo, tanto por la sistematicidad en términos de despliegue a lo largo del proceso genocida (ver: Izaguirre, 2009: 93; cuadro 4.3 y nuestras consideraciones en Lampasona, 2012) como por sus efectos de terror, la producción de liberaciones constituyó no una producción marginal y/o residual sino un aspecto nodal del poder desaparecedor.

²⁴ Sobre estos desplazamientos, ver: Souto Carlevaro, 2010.

²⁵ Feierstein (2007) y Crenzel (2008) también hacen referencia a estos procesos de sospecha social.

²⁶ Esta dimensión política ha constituido una reivindicación de espacios como la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD).

²⁷ La declaración de nulidad (2003) e inconstitucionalidad (2005) de las leyes del Perdón, tras años de lucha y reivindicación por parte de los organismos de derechos humanos y sectores de izquierda, constituyeron un hito sustancial.

sobreviviente: avasallada pero al mismo tiempo resistente, desde una perspectiva biográfica. Al tiempo que testigo y víctima, al tiempo que militante, la protagonista se erige desde un relato de sí y de los otros que, dando cuenta de una historia vulnerada y reconfigurada, remite tanto a la ruptura como a la potencia.

Vemos entonces que estos múltiples “registros” o dimensiones que han atravesado y continúan atravesando a la figura del sobreviviente se encuentran condicionados por los momentos histórico-sociales, al tiempo que se yuxtaponen e imbrican mutuamente. Estas construcciones sociales imaginarias irán permeando tanto la mirada social como los procesos subjetivos y las maneras de pensar-se y decir-se de los propios sobrevivientes. Y ello emerge, precisamente, en los documentales: desde estos “marcos” sociales y memoriales se las enuncia y re-presenta; desde allí se las interpela como voces legítimas de acceso a lo pretérito y construcción de verdad; desde allí, también, se enuncian a sí mismas.

V) El testimonio como modo de acceso al pasado reciente y construcción de verdad(es).

Y la imagen que lo acompaña.

La magnitud de los crímenes cometidos durante el proceso genocida y la escasa información disponible abrieron a formas particulares de representación y construcción de verdad y conocimiento, de manera tal que el *testimonio* y la construcción de la *imagen* fueron adquiriendo centralidad.

En términos generales, podríamos decir que las discusiones en torno al lugar del testimonio en la construcción de verdad se despliegan entre dos polos que, a modo de límites últimos, estructuran diferentes prismas interpretativos: por un lado, las consideraciones en torno a la verdad fáctica de lo ocurrido y la pertinencia, en este sentido, del testimonio como fuente de conocimiento y, por el otro, la experiencia subjetiva como sustrato último de verdad. En particular, los interrogantes podrían postularse de la siguiente manera: *¿Qué dice el testimonio? ¿Quién es el sujeto de la palabra? ¿Dónde se asienta(n) y cómo se construye(n) la(s) verdad(es) que lo atraviesan?* Mientras autores como Laub (1992) y Jelin (2002) recuperan al sujeto de la experiencia como voz legítima en la construcción de verdad, desarrollos como los de Sarlo (2005) anuncian una distancia radical²⁸. En el centro del debate,

²⁸ En la investigación en curso adscribo a la primera de estas líneas interpretativas pues considero que, aun pese al avasallamiento vivido, es posible pensar en la reflexividad del sujeto y las múltiples verdades que enuncia su palabra (aquel que niega, precisamente, Sarlo). En todo caso, el problema radicaría en considerar cuáles son los espacios sociales, relaciones y procesos subjetivos que la propiciarían, problematizando las (im)posibilidades que atraviesan al sujeto y los colectivos en los procesos de elaboración de lo traumático y la construcción de memorias. Negar esa potencia, obliterarla, supondría nuevas formas de avasallamiento y crueldad.

el problema de la representación y los modos posibles de conformar un relato posible; un relato abierto, atravesado por el vacío de la desaparición. Un testimonio que en y por sus lagunas *dice la experiencia límite*, enunciando su radicalidad.

En el caso de la imagen, por su parte, hemos visto las consideraciones propuestas por Didi-Huberman (2004) en relación a la experiencia del exterminio. La imagen, desde su cualidad difusa y la fragilidad que muestra, anuncia una verdad irrefutable: la de las condiciones de producción del exterminio, la de su carácter liminar y radical. Es esa imagen confusa, ese fragmento arrancado a la muerte, el que viabiliza una posible representación de la violencia radical. En el caso argentino, las imágenes fotográficas de detenidos-desaparecidos de la ESMA, que re-aparecieron a partir del trabajo minucioso de Víctor Basterra –sobreviviente-, constituyen otro de los secretos arrancados a ese poder de aniquilación. En los films de estudio, podríamos decir que el modo particular de traer al CCD asume diferencias: como veremos, en “Montoneros...” se traen imágenes del “adentro” y se las articula con imágenes del “afuera”; en “Horas de vida”, aun sin un pretensión de reposición y aproximación literal al mundo concentracionario, el CCD aparece desde sus vestigios. Sin embargo, en ambas, las narrativas construidas encuentran allí, en lo que se despliega al interior de los CCD y sus resonancias en las propias biografías, el nudo disparador del argumento: en ambas historias, el CCD se presenta como una fuerza que irradia sus efectos en un tiempo presente y de ello hablan también las imágenes; imágenes de esas mujeres sobrevivientes, de sus presentes. “Presentes” que se muestran, no obstante, disímiles. Ese adentro de los CCD, sus resonancias y el modo de representarlos asumen diferencias en uno y otro film si atendemos a los modos de rememoración desde el “afuera”, desde el hoy. Como veremos, desde el detenimiento en uno, y el movimiento en el otro.

Volvamos entonces a nuestras “historias guía” para considerar las particularidades que asume el uso de los testimonios, las imágenes que los acompañan y, fundamentalmente, las representaciones de la sobrevida sobre las que estos se apoyan. Ambas producciones, decíamos, recuperan y problematizan las historias sobrevivientes; así, desde el recupero de la propia politicidad del sujeto parecen intentar restituir algo de lo perdido, algo de lo vulnerado²⁹. Sin embargo, es posible observar diferencias en el modo en que esos testimonios se emplazan y son acompañados por otros sujetos, otros relatos e imágenes. En el caso de “Montoneros...”

²⁹ En su abordaje sobre el testimonio, Carnovale, et. al. (2006) hacen referencia al valor restitutivo de la palabra testimonial. Si el poder desaparecedor fue vulnerando al sujeto, la instancia del decir –como puesta afuera de ese dolor, volver sobre sí y también como espacio de denuncia-, viabilizaría un proceso reparador para ese sujeto de la palabra. Agrego, no obstante, que ello sólo es posible en el marco de espacios sociales y relaciones que den sostén al sujeto.

podríamos advertir, al menos, tres grandes momentos del relato: una primera narración más “coral” o colectiva de los años de la militancia hacia fines de los ´60 y primera mitad de los ´70; un segundo momento donde se comienza a dar cuenta del avance represivo, el cercenamiento de los espacios colectivos y la posibilidad de la muerte y un tercer momento que se “inaugura” con el secuestro de Ana. En el primero de ellos, se va conformando un relato colectivo que pone en el centro de la escena a esa vida que se reconfigura en y por la militancia, al tiempo que trae e interroga el problema de la lucha armada. Unos y otros testimonios vienen a debatir sobre ello desde la representación de un “nosotros” amplio – volveré sobre esto en el apartado siguiente-. En este momento, la vida cotidiana, las amistades, los amores se entrelazan en ese mundo del hacer político –no sin contradicciones, pero emergen en el relato con esa impronta de fortaleza-. En este momento –y en el que sigue, relativo al avance represivo-, los testimonios se van articulando con imágenes de archivo y de los propios testigos narrando. Por momentos, esas imágenes dan sostén a los testimonios; por momentos, también, estos últimos “explican” a esas imágenes³⁰. Luego de ese primer momento más homogéneo, articulado, de la militancia como proceso de construcción colectiva, el relato se va entrecortando: aparece la muerte, el acecho que hostiga la propia vida, desarticula, fragmenta. Aquí, aunque con menos articulación, los testimonios que acompañan la narración de Ana se complementan con ella, le dan sentido, la enmarcan en un proceso de avasallamiento colectivo. Y ese contexto pone en crisis al sujeto en su hacer político. Al menos, a Ana: “*Yo no daba más, yo quería entregarme*”. A continuación, el film advierte: “*Fin primera parte*”. La imagen que acompaña: la calle por la cual Ana y su compañero escaparon a una caída. Una calle vacía. Y el desamparo, “*una situación de absoluta desprotección*” dirá Ana, minutos después.

Se inicia la “segunda parte”. En el centro del relato, la sensación de derrota, el aislamiento y, sobre todo, la desaparición. Se configura aquí la “antesala” del tercer momento referido: es el momento de los desencuentros, de los alejamientos y la separación de Juan, quien se reinserta en la estructura de Montoneros. A partir de entonces, comienza a plantearse el problema de la “delación” y/o “colaboración”, pero no en términos personales sino a nivel de la estructura política –o lo que iba quedando de ella-. Hasta aquí, decía, el relato de Ana se iba “encontrando” y sosteniendo en el de otros militantes. Y también en el de su madre (que, veremos, se mantiene a lo largo del film).

³⁰ Algunas escenas se componen por la articulación de diferentes imágenes y audios de archivo que van siendo como “relatados”, a modo de lectura, por Ana. Así, parece contar una historia que es a la vez suya y de tantos

Y a partir de entonces, sí, aparece el secuestro de Ana como inaugurando ese tercer momento de la narración: desde ahora en adelante, el problema se debatirá fundamentalmente sobre la idea de la (supuesta) colaboración y la traición. Y al tiempo que se traen estos “sentidos” para dar forma y re-presentar la sobrevida, se modifica el *quién* que acompaña a Ana en su testimonio; ya no es la militancia política sino la propia desaparición la que aúna y quienes “toman la palabra” son unos sujetos particulares: cada uno de ellos, como el film indica, es un “ex detenido-desaparecido”. Y convergen ahora en la problematización de la noción de “colaboración”. Por otra parte, quien también acompaña a Ana es su madre –como personificación de un vínculo inquebrantable, incondicional-. Pero, ¿de qué nos habla esta selección?, ¿cómo podemos pensar este “recorte” de esas otras voces más “plurales” a estas más “específicas”? ¿Por qué el relato de la desaparición y posterior sobrevida debería acompañarse *tan sólo* de “otros como ella” y de una madre? ¿Por qué la remisión a la “incondicionalidad”? ¿Es que acaso se presume que las acciones de Ana y, en términos generales la sobrevida, deberían ser “justificadas” –e incluso “perdonadas”³¹-? ¿Es que hay algo del relato de esta sobreviviente (como el de tantos otros) que debería ponerse, por cada vez, en duda?

Por un lado, podríamos pensar que esas voces incondicionales –la de otros sobrevivientes, la de su madre- vienen a complementar y legitimar esa voz de una (o de muchas) Ana que, hacia el final, problematiza e instala una duda, la de la posibilidad de la traición. Y, efectivamente, es a Ana y a esos otros sobrevivientes a quienes se les “pide” que de alguna manera *se y nos* expliquen el por qué de la (su) sobrevida. Y Ana, al tiempo que trae la sospecha de Juan y la devela falsa, busca una respuesta a esa interpellación: “*Yo la verdad es que no sé por qué me salvé. Puede ser que los que sobrevivimos, los pocos que sobrevivimos a la Escuela de Mecánica de la Armada, fue porque a los Marinos se les ocurrió hacer un experimento*” (el subrayado refleja la acentuación hecha por la protagonista). Pero la palabra de Ana parece no alcanzar (¿a quién?) y debe articularse con esas otras que la enmarquen. Son esas voces las únicas que parecerían poder sostener “la verdad” del relato de Ana. Son esas voces las únicas que permitirían decir “la verdad” de los CCD y, particularmente, de la sobrevida. Así, Daleo y Villani reflexionan sobre la colaboración y Basterra señala, enfático: “*Había una palabra, que se consideraban ‘los leprosos’, ¡que eran los sobrevivientes! Los leprosos porque... una*

otros. En ese relato, Ana está dentro y fuera de la historia, al mismo tiempo.

³¹ En una escena específica, Rolo Miño, quien hasta entonces había aparecido como profesor de Ana en la Universidad, se “devela” como “ex detenido-desaparecido”. Y desde el uso del condicional, señala que su caída habría estado vinculada presuntamente a una delación de Ana. Pero, resalta, “siguen siendo amigos”. Ahora bien, ¿por qué su inclusión en la trama? ¿Es que acaso esa duda que Ana devela, su no-delación, es siempre puesta como posibilidad?

vez que al tipo lo largaban a la calle, no quería acercarse nadie. Por el peligro de que sea servicio, porque... por algo fue que estaba libre. Es decir, fue muy habilidoso eso. Muy habilidoso. Y... les puedo asegurar de que muchos compañeros que son..., y se los puedo asegurar, que muchos compañeros liberados tuvieron actitud dignísima ahí adentro. Absolutamente digna y de una integridad de la gran puta. Y, sin embargo, hasta aun ahora, son mirados con recelo” (El subrayado muestra el énfasis del testigo).

Estos relatos, también, son acompañados de imágenes. No tan sólo de los sujetos que narran, sino también de la ESMA: imágenes de archivo que la muestran desde “afuera” e imágenes que buscan reponer su “interior” (cuerpos desnudos contra una pared blanca o arrojados en calabozos oscuros). Sin embargo, algo llama la atención del espectador: esas imágenes “del adentro” aparecen sin una referencia que indique de dónde son, quiénes las produjeron, cuándo... Elementos que permitirían precisar, efectivamente, si son “verídicas” o “ficciones”. Y emerge inmediatamente la pregunta: eso que nos muestran las imágenes, tan cercano al horror, próximo y lejano al mismo tiempo (siniestro), ¿ocurrió realmente? Esas imágenes sin referencia al quién, dónde o cuándo, ¿remiten a situaciones reales? Precisamente, considero que es aquí donde adquieren efectos de realidad: en ese no saber si lo que vemos “es cierto” se pone de manifiesto, se muestra ese horror incommensurable e inimaginable. ¿Lo que ven nuestros ojos ha ocurrido realmente o resulta parte de una “puesta en escena”, de una representación cinematográfica? En esa incertidumbre emerge una *imagen intolerable* (Ranciere, 2010), que no se reduce al mero horror registrado *en* ella sino que produce sus efectos desde lo que se desprende *de* sí, una experiencia y una historia intolerables.

De esta manera, imágenes y testimonios van dando forma a una verdad, la de la experiencia concentracionaria y su correlato específico en la sobrevida. Pero su modo de aparición dispara interrogantes: ¿por qué habría que construir una “verdad” en torno a la sobrevida? ¿Y por qué es la (posibilidad de) colaboración y traición lo que aparece como nodal en esta construcción/develación? ¿Es (era) ese el único sentido posible en relación a la sobrevida? ¿Es que acaso esta apariencia sospechada de “mentiras”? Y es que, como señala Longoni (2007), el sobreviviente ha cargado con el estigma.

En “Horas de vida” podríamos advertir, también, momentos diferentes de la narración: por un lado, el “antes” de la desaparición, el “durante” y el “después” (es decir, esa vida con posterioridad a la liberación). Y es, precisamente, ese devenir en el largo plazo que propone la

película el que, considero, nos abre la posibilidad de pensar las diferentes perspectivas –y los diferentes enmarcamientos de memoria- que plantean ambas producciones: como señalaba en la presentación de esta historia, el recorrido a nivel biográfico que se propone en el film nos da una idea de movimiento; un movimiento que se despliega en y por rupturas y reconfiguraciones de la propia vida. Una (sobre)vida que, a pesar de las ausencias y las rupturas, se afirma desde el presente. Pero vayamos a estos momentos y al modo en que se plantean, allí, las articulaciones entre testimonio e imagen.

En la primera escena, la pantalla en negro intenta proponernos un tiempo y espacio particulares; sin saber por qué, el espectador lee una leyenda: “*Buenos Aires, 16 de junio de 1977. 11:00*” y, al mismo tiempo, se oye un avión y un teléfono que suena. A continuación, una cita de Yerushalmi nos interroga: “*¿Es posible que el antónimo del olvido no sea la memoria sino la justicia?*”. “La justicia”, un concepto que se propone como posibilidad en un contexto diferente al de los ´90: los juicios, decíamos, se han reiniciado. En la escena siguiente, Susana en su casa conversa con amigas y realizadoras. En la mesa hay fotos, la bata que le tejió a Juan (su hijo) un mes antes de nacer; hay risas y anécdotas. Se inicia el film. (Como espectadores, aun no sabemos que Susana fue secuestrada estando embarazada y que en ese período de cautiverio su compañero fue desaparecido pero a medida que se desarrolla el argumento, iremos viendo que Susana estuvo desaparecida, fue liberada y tuvo a su hijo unos meses después. En ese desarrollo, se va esbozando el movimiento...).

Pero vayamos por partes. En ese primer momento que señalaba, Susana va contando su historia con Osvaldo (su compañero), sus inicios en la militancia, las actividades políticas y de alfabetización, los conflictos familiares. Pero lo hace de un modo particular: su amiga, presente, complementa el relato. Una y otra van entrelazando los recuerdos. Y ríen. Susana ríe. Al igual que en “Montoneros...”, la vida cotidiana se narra en esa imbricación de los amores, las amistades y el hacer político. Pero este documental no profundiza en el cercenamiento de los espacios colectivos por el avance represivo; el relato, principalmente, se va articulando en esa historia de amor que se entrelaza entre la política y la vida cotidiana. Y, allí, en esa construcción de una vida en común, con un hijo en el vientre, irrumpen la desaparición. En esa trama narrativa, el relato se va articulando (y cortando) por otro: el de Ana, también sobreviviente y amiga de Susana. El testimonio de Ana asume un sentido distinto, ya que empieza con el secuestro y va narrando a lo largo del film los momentos del cautiverio, la liberación; pero también el después. Este testimonio, de alguna manera, va generando las condiciones de acompañamiento para que Susana nos cuente su propia

desaparición; en un momento, advertimos la relación entre ambas: una y otra han estado desaparecidas en el Vesubio y el día de la liberación de Ana fue el día del secuestro de Susana. Hay algo que las une, aun hoy.

Sigue la proyección. En esta primera parte, se alternan uno y otro relato: el de Susana y el de Ana. Nuevamente, la pantalla en negro nos recuerda que las horas pasan: vuelve a ser 16 de junio, y a las 13:00 escuchamos que alguien toca el timbre; Ana sigue narrando, y en su narración del secuestro “vuelve” al Vesubio. A partir de entonces, y como anunciando el segundo momento, ambas se juntan. Y lo hacen en ese lugar particular, en el predio donde años atrás había sido emplazado el CCD. En este sentido, las imágenes también van dando forma al relato. Hasta ahora, habíamos podido ver las fotos de Susana y Osvaldo, de Susana y su amiga. Ahora, el CCD (desde sus vestigios) irrumpen en la escena. Al igual de en “Montoneros...”, las imágenes van acompañando los testimonios, pero lo hacen desde un sentido diferente: por un lado, no se traen imágenes de archivo que acompañen los testimonios –a excepción de una escena, donde el discurso de Martínez de Hoz viene a dar forma a la conjunción de diferentes temporalidades: la de Susana hoy, en su trabajo cotidiano con chicos en situación de calle, la del “proyecto truncado” y aquel que triunfa-. Por otro lado, lejos de intentar reponer literalmente la vida al interior del CCD, el Vesubio aparece desde sus vestigios, desde sus ruinas, en el presente. En esas imágenes de lo-que-quedó-de-aquello-que-fue, el CCD persiste en sus efectos presentes; los testimonios del cautiverio –que ocupan gran parte del documental- se van acompañando por esas imágenes del predio en la actualidad. Allí hay sólo cimientos, pero el sitio cobra materialidad desde esa ruina, en las persistencias de tiempos y espacios difusos que vuelven en la rememoración y la imagen de esa ausencia. En diferentes escenas, se las muestra a Susana, Ana y otros compañeros en un recorrido a partir del cual buscan reconocer, observan, reconstruyen, recuerdan... Pero esta forma de escenificar el “volver allí” y “estar ahí, desde el hoy” nos plantea sentidos diferentes al modo de re-presentarse de “Montoneros...”: se reconocen los efectos, el espacio acecha, pero al mismo tiempo el recorrerlo y reconstruirlo en la memoria, colectivamente y desde las ruinas, desde el presente de esas sobrevivientes, nos remite a ese movimiento que me interesa problematizar, a ese *persistir-en, pese a todo*. Al mismo tiempo, esas imágenes no nos proponen un sentido de “veracidad” de que aquello que se dice ocurrió efectivamente: las imágenes acompañan el relato en un proceso de re-construcción y rememoración. Estas imágenes van acompañando, particularmente, ese segundo momento. Hasta, unos y otros relatos se entrelazan. Siguen pasando las horas y a las 14 del 16 de junio del '77, los sonidos

nos señalan que irrumpen alguien en la casa (¿es la patota?), ruidos de puertas y autos que arrancan con velocidad.

Al igual que en “Montoneros…”, hay un interés por nombrar y dar sentido al período de la desaparición. Esta desaparición (la propia) va cobrando centralidad. Y así, una y otra sobreviviente van narrando diferentes situaciones del cautiverio. Pero en este caso, el problema de la colaboración no es planteado; no hay vinculación entre sobrevida y traición. Por el contrario, la indagación se despliega en una pregunta otra: ¿qué significó esa experiencia en las vidas de las protagonistas? Y las respuestas que plantean Susana y Ana nos permiten pensar en la profundidad de las rupturas, los dolores que persisten, las ausencias que acompañan el presente. En el caso de Susana, esa sensación de ruptura se plantea fundamentalmente en dos momentos del relato: uno, sobre el sentimiento de derrota de Osvaldo. Al recordar la carta que le dejó su compañero antes de “ser trasladado”, nos repone sus palabras: “*Y me dice ‘bueno, si es varón, Juan Pablo; si es nena, María solamente’*. *Porque nosotros le íbamos a poner María Victoria. O sea, siempre había sido el nombre. No por la victoria porque, digamos, no era que habíamos tomado el poder (...), sino que sí era la victoria, digamos, de una forma de pensar, de una moral, de la dignidad, digamos (...)* *Pero..., bueno, después de esto Osvaldo se ve que...*”. En otro momento, luego de contar su propia liberación, Susana señala entre lágrimas: “*Era cero felicidad... de la supuesta libertad. No... era imposible vivir, digamos, sabiendo que a metros estaban las chicas ahí. Era como..., ¿cómo hacía yo para seguir viviendo? Sabiendo que existían los campos de concentración, sabiendo que mataban gente. O sea, ¡eso no era la libertad!*”. Y luego, como anunciando esa vida posterior, Susana va dando cuenta del por qué del 16 de junio del ’77: ese día fueron secuestrados. Ese relato acelera el tiempo, o le da sentido: desde las 11 a las 14:30 “ocurre todo”. Y ese tiempo que se traduce cronológicamente en 3 horas y media nos anuncia, sin embargo, otros múltiples tiempos que se disparan y persisten, aun hoy.

En este sentido también, y fundamentalmente, cobra centralidad la vida después. Y la pregunta que articula el film –decía– ya no es sobre el sentido de la sobrevida y su (posible) vinculación con la colaboración/traición sino que podría resumirse en: ¿cómo es, precisamente, esa (sobre)vida? Y las verdades se entrelazan, también, en este sentido; como anclando en esa dimensión más próxima a la instancia subjetiva que señalan Laub (1992) y Jelin (2002). Retomando la pregunta sobre el quiénes que acompañan el relato, cómo lo hacen y cuándo, podríamos pensar que esos otros vienen no a “legitimar” la veracidad de un relato sino a acompañarlo. Y en este acompañar de los otros se va articulando la vida después, como

certificando la potencia de esa (sobre)vida que, pese a todo, pudo re-construirse: poblada de rupturas pero, al mismo tiempo, anudadas con aquello que pudo recomponerse, aun cuando fuera parcialmente. La propia (sobre)vida, en movimiento.

VI) La (re)construcción identitaria: identidades sobrevivientes entre el “nosotros” y el yo. Y sus movimientos.

Decía en apartados anteriores, y retomando a Amado en su análisis de los documentales de los hijos de desaparecidos, que el modo en que se entrelazan memoria, testimonio e imagen en este tipo de producciones nos permite pensar en el modo no tan sólo en el cual interrogan a los otros sino el modo en que se interrogan a sí mismos, y se constituyen identitariamente. Hay aquí, en este trípode memoria-testimonio-imagen un modo de aproximación al problema identitario. Señalo, también, que la memoria es uno de los pilares en la construcción de identidad en tanto da sentido, coherencia y perspectiva de futuro: “*la memoria es un elemento constituyente del sentimiento de identidad, tanto individual como colectiva, en la medida en que es también un componente muy importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí*” (Pollak, 2006: 38). Particularmente en el caso de experiencias sociales límite, el testimonio se constituye en a sí mismo como una *instancia de re-construcción identitaria* (Pollak y Heinich, 2006: 55). En sus diferentes modalidades –como herramienta de prueba judicial, fuente de la historia oral o del relato autobiográfico-, la palabra viabiliza una re-historización del sujeto, un volver a mirarse y decir-se sujeto del avasallamiento y de la re-construcción que deviene a partir de ello -esto, reitero, en el marco de dispositivos sociales de cobijo y amparo que devuelvan la mirada, que conformen espacios de escucha y miramiento-. Ahora bien, ¿cómo pensar el problema de las construcciones identitarias en relación a nuestras producciones de estudio? ¿Y que aportan al momento de considerar el modo en que se construye la figura de los sobrevivientes?

Decía anteriormente que en “Montoneros...” se instala y sostiene una duda –aun desde una pretensión de desmentida- en torno al par sobrevida/traición. Esa sospecha parece suspender la palabra de Ana y también la propia vida (no en el sentido de una muerte sino de un tiempo que suspende o se inmoviliza): allí se cierra el relato, allí se detiene la historia. El viaje que inicia en la reconstrucción de su propia historia e identidad, se detiene. Y hablamos aquí del movimiento, pues la identidad es eso: un proceso en construcción. Por un lado, el testimonio de Ana y su narración de sí adquiere movimiento en tanto que historicidad. Y esa historicidad se anuncia desde el principio, es ella quien lo hace: “*Esta historia empieza cuando yo tenía*

16 años... La misma edad que Paula... En San Jorge. San Jorge es un pequeño pueblito pueblito en Santa Fe, donde nací". Y en ese mismo relato, el salto en el tiempo; la historia se corta y vuelve a retomarse y pensarse desde la interpelación de Paula, su hija: "Paula, que estaba preparando su examen de Historia (...), me pregunta qué pasó en los 70. Ellos son jóvenes de los 90. ¿Qué pasó? (...) Y justo el día del examen de mi hija, me llama una persona que yo no veía desde aquella época. Me quedé helada. Siempre pensé que estaba desaparecida. Cuando yo colgué, lo que sentí era que el... fue una cosa así medio loca, era que este chico podría estar con el padre de Paula. Que el padre de Paula no se animaba a hablar en forma directa, viste". La historia "comienza a los 16", y en algún momento parece interrumpirse, aunque no concluye. Ana viaja y recuerda, y en ese relato se reconoce y se inscribe en una historia de luchas colectivas y procesos de confrontación; en esa trama fue hija, estudiante, militante, mujer, amante, madre. Pero algo en ella se detiene; es la desaparición y posterior sobrevida la que interrumpe y la resquebraja. Memoria, historicidad, movimiento; desaparición, golpe, detenimiento...

Si volvemos a los "momentos" que marcaba en el apartado anterior, podríamos pensar en un juego de acercamientos y rupturas entre formas disímiles del "nosotros" y del yo, atravesadas por la sobrevida: decía que esos momentos de incorporación a la vida política aparecen evocados desde múltiples voces, como conformando un "nosotros" más amplio que, al mismo tiempo, se llena de tensiones –la de las bases y las cúpulas, la de los militantes más comprometidos y las de aquellos que deciden apartarse con posterioridad-. El ascenso en la confrontación, la muerte y la desaparición van descomponiendo ese mundo de relaciones, Ana y Juan quedan "desenganchados" y, al menos para ella, ese contexto y el nacimiento de su hija van resquebrajando las certezas sobre las que se afirmaba previamente; y se pregunta "¿para qué?". En tanto, la propia desaparición y posterior liberación produce el golpe de gracia. Si bien ella habla desde su presente, no hay referencias a la Ana del "después" sino tan sólo por la figura de la traición y, con ella, la imagen de una mujer (aun) detenida. Y ese detenimiento, decía al principio, encuentra su anclaje en la sentencia de ese hombre al que había amado (sentencia que condensa, ella misma, la de otros colectivos): "*Juan sabía que yo había salido. (...) Y Juan no quiso encontrarse conmigo. Yo ya había salido de la ESMA. Porque para Juan yo... Juan se muere pensando que yo era una traidora. (...) Y él le dice a Gabriela: 'yo podría haberme visto con Ana, pero yo no quiero ver a Ana, porque..., porque... Porque Ana... Ana es una traidora, Ana... Ana salió con vida de ese lugar, Ana... ¿qué puede ser Ana?'*". Fin de la película, fin de la historia. Nuevamente, las preguntas: ¿es que no hay (o no había) un más allá de la culpa y la posibilidad de la traición, en relación a la

sobrevida? Una posibilidad que se instala como anunciando un detenimiento, ese que atraviesa a la Ana mujer, compañera; el de Ana recomponiendo su vida y yendo más allá de esas rupturas. Es esa Ana, precisamente, la que no se muestra. ¿Es que acaso esa Ana no era posible de ser pensada? No obstante, y más allá de ese detenimiento, podríamos pensar la convergencia de esas otras voces sobrevivientes conformando un nuevo “nosotros” que cobija en la soledad del después de la liberación. Así, la propia (sobre)vida de la protagonista encuentra nuevos intersticios desde los cuales afirmarse. Y la posibilidad de nuevas configuraciones, y nuevos movimientos.

En “Horas de vida” también podemos hacer un rastreo de la conformación de ese nosotros colectivo, inserto en procesos de confrontación, y de ese yo que se trastoca en y por la desaparición y posterior sobrevida. Decía anteriormente que el documental se va entrelazando desde esas rupturas. Al respecto, señala Susana: “*Imaginate lo que es perder la identidad. Digamos, que te muelan a palos en cualquier momento, no comer cuando tenés hambre, esperar que te llegue... No tener con qué abrigarte, eh, ni bañarte... Vivir permanentemente con miedo. No saber hasta cuándo vas a vivir. Porque... o sea, no sabés, no podés proyectar*”. Pero lo hace desde el hoy y, fundamentalmente, acompañada. En ese tercer momento de la trama, el de la vida con posterioridad a la liberación, el relato de Susana se sostiene en imágenes que nos remiten a la *resistencia-con-otros*: estas palabras se acompañan de imágenes de las marchas, de las madres, de la gente movilizada, en las calles, de las banderas con las fotos de esos compañeros desaparecidos que conforman en su relato un nosotros que persiste en el tiempo y que orienta sus hacedores hoy. Y ese tercer momento se acompaña, también, por imágenes de Susana en su trabajo como docente. Precisamente, ella encuentra cierta continuidad en el trabajo cotidiano que desarrolla en su escuela para chicos en situación de calle. Entre estos chicos, ella (como docente y también como sobreviviente) y sus compañeros desaparecidos parece haber algo que los une, más allá del tiempo: todos ellos necesitan ser mirados, arrancados del olvido. Y entonces, señala: “*Yo realmente siento que no es que yo los rescato, sino que los ayudo, les doy un empujoncito. Cosa que nunca pude hacer con los otros. Esa cosa de ser sobreviviente y no haber podido hacer nada [intuimos que por salvarlos]. Despertarlos y traerlos es como... sacar a aquellos que quedaron*”.

Esa (sobre)vida se presenta como potencia-pese-a-todo y va encontrando así nuevas relaciones y espacios de interacción que la afirman en su identidad presente: como madre, como maestra, como compañera y también sobreviviente. Ese hacer y este modo de representarlo (mostrándolo, mostrando a Susana en esa temporalidad y esa vida que continúa)

se muestra más allá de las rupturas: hay en este día a día presente, multiplicidad de rupturas y persistencias, rupturas y reconfiguraciones. Esa potencia, esa vida y esa identidad que se fue re-construyendo en el tiempo, se afirma hacia el final del documental. Recordando sus estudios de magisterio siendo madre soltera de un niño pequeño, señala: “(...) *había una ley que decía que las madres solteras no podían ser maestras*. (...) *Entonces, tenía una profesora que era una guacha* (...). Bueno, me bochó. Me bochó asquerosamente cuando yo me había matado haciéndolo. Y me dijo ‘Reyes, usted nunca va a ser maestra’”. Se congela la imagen, la música se intensifica y se suceden imágenes de Susana, hoy, dando clase a sus alumnos. Luego, a modo de cierre, aparecen Susana y Juan (su hijo), recordando, viendo fotos. Y se muestra una foto, la de Juan bebé: “*Acá tenías horas de vida. ¡Mirá qué lindo!*”. Fin de la película. Una vida que en cuestión de horas, de minutos, fue transformada por la desaparición. Una identidad reconfigurada pero, aun así, en movimiento.

VII) Consideraciones finales

A partir de estas historias y las transformaciones que se suscitan en y entre ellas, podríamos decir que la experiencia concentracionaria y la posterior sobrevida fue abriendo social y subjetivamente a la pregunta por el sujeto: ¿quién ha sido y quién sigue siendo ese sujeto, antes y a partir de la experiencia límite? En el primer caso, la pregunta por el por qué de la sobrevida (estigmatizante, cruel y juzgadora de los primeros tiempos) fue acompañada por la interrogaciones acerca del quién/es es/son esos sujetos sobrevivientes: ¿por qué ellos, por qué no los otros (desaparecidos)? Y, al mismo tiempo –o, mejor dicho, a lo largo del tiempo–, se fueron abriendo nuevos espacios sociales de escucha atravesados por preguntas e interacciones de nuevo tipo: ¿en qué consistió dicha experiencia? ¿Cuáles fueron –y siguen siendo– sus marcas? Conjuntamente, y de manera estrechamente articulada a esas miradas sociales, podríamos señalar que el sujeto fue intentando responder a la pregunta ¿por qué yo?, ¿quién soy a partir de esto?, ¿quién era?, ¿quién sigo siendo? Ambas instancias fueron moldeando, así, al modos de pensar y decir a los quienes de esas sobrevidas.

A lo largo del trabajo he intentado considerar el modo en que la figura del sobreviviente se ha ido representando en el cine documental argentino. “Se ha ido representado” en tanto que proceso de construcción, en movimiento, sujeto a transformaciones y atravesado por múltiples sentidos y marcos sociales que le fueron dando forma. En particular, he intentado problematizar el modo en que se trabaja la palabra, la imagen y la historia de cada una de estas mujeres para pensar, a partir de ello, en momentos sociales diferenciales en torno a la

figura del sobreviviente y las formas subjetivas también diferenciales de habitar la sobrevida y decir-se.

Vimos, sobre todo, que aparecían formas de representación marcadamente diferentes en uno y otro film, atravesados por contextos específicos. A modo de cierre, e intentando ampliar a las muchas Anas y Susanas que persisten pese a todo, me pregunto: ¿qué sentiría Susana 10 años atrás? (es decir, en el momento en que Ana daba su testimonio para el film), ¿cómo se pensaba, cómo se decía? Me pregunto, también, ¿dónde estará Ana hoy? (es decir, contemporáneamente al testimonio de Susana en “Horas de vida”). ¿Cómo se pensará, cómo se enunciará? Y también, ¿con quiénes lo hacen / hacían y quiénes las piensan / pensaban? Podríamos intuir que la Susana presente no es la misma que 10 años atrás, al igual que la Ana de entonces no es igual a la de ahora. En todo caso, resulta interesante pensar cómo se continúan imbricando los nuevos contextos, las instancias sociales y subjetivas en este proceso siempre abierto de dar forma y construir la sobrevida. Una sobrevida que, lejos de remitir al sujeto en su individualidad, nos interpela y convoca colectivamente.

Bibliografía:

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III, Valencia: Pre-textos.
- AMADO, Ana (2009). “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”, en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- ASOCIACIÓN de EX – DETENIDOS DESAPARECIDOS. *¿Por qué sobrevivimos? Un debate que abre puertas*, en www.exdesaparecidos.org.ar. Fecha de consulta: febrero de 2009.
- CARNOVALE, V., LORENZ, F. y PITTLUGA, R. (2006). “Memoria y política en la situación de entrevista. En torno a la constitución de un archivo oral sobre Terrorismo de Estado en la Argentina”, en Vera, Lorenz y Pittaluga (comps.), *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires, Cedinci y Memoria Abierta.
- CRENZEL, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós.
- FEIERSTEIN, Daniel (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FELD, Claudia (2009). “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, en Feld y Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.

- FELD, Claudia y STITTES MOR, Jessica (2009). “Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración”, en Feld y Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- HALBWACHS, Maurice (2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- IZAGUIRRE, Inés (2009). “El mapa social del genocidio”. En *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en la Argentina (1973-1983)*. Buenos Aires, Eudeba.
- JELIN, Elizabeth (2002). “Trauma, testimonio y verdad”, en *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI.
- LAMPASONA, Julieta (2012): “La figura del *sobreviviente*: en torno a las especificidades del genocidio en la Argentina. Una aproximación posible”, en *Revista Afuera*, número 12.
- (2013). Desaparición forzada en Argentina: entre la desaparición y la sobrevida. O sobre la ‘regla’ y la ‘excepción’ en el despliegue de la tecnología de poder genocida”, en Revista Aletheia, Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, número 6 (en prensa).
- LAUB, Dori (1992). “Bearing witness or the vicissitudes of listening”, en Felman, Shoshana y Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge.
- LONGONI, Ana (2007): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- OBERTI, Alejandra (2006): “La memoria y sus sombras”, en Jelin, Elizabeth y Susana Kaufman, *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- OBERTI, Alejandra y PITTLUGA, Roberto (2006). “Cine-memoria”, en *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. El cielo por asalto, Buenos Aires.
- PORTELLI, Alessandro (2003). “Memoria e identidad. Una reflexión desde la Italia postfacista”, en E. Jelin y V. Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- POLLAK, Michel (2006): *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.
- RAGGIO, Sandra (2009). “La Noche de los Lápices: Del testimonio judicial al relato cinematográfico”, en Feld, C. y Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- RANCIERE, Jacques (2010). “La imagen intolerable”, en *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- ROUSSEAU, Fabiana (2007): “¿Existe una ética para la representación del terror? Escritura en los bordes de una ausencia sin restos”. En Lorenzano y Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla.

- SARLO, Beatriz (2005). “Sujeto y experiencia”, en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCHMUCLER, Héctor (1980): “Testimonio de los Sobrevivientes”, en *Revista Controversia*, Nº 9/10, pp. 4-5.
- SOUTO CARLEVARO, Victoria (2010): *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- TORRES MOLINA, Ramón (2009). “Veinticinco años del informe de la CONADEP”. Septiembre, 15. *Página/12*. Buenos Aires: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-131783-2009-09-15.html>
- VEGA MARTINEZ, Mercedes; María Carla BERTOTTI. 2009. “Las resonancias sociales de la violencia producida por los procesos de desaparición en un barrio periférico de San Miguel de Tucumán”. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)*.
- VEZZETTI, Hugo (2009). “El testimonio en la formación de la memoria social”, en *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.