

Los vehículos de la memoria: “Los días del Juicio”, ciclo de televisión documental de Señal Santa Fe.*

Maia Krajcirik*

“Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía”

Patricio Guzmán- documentalista chileno.

Resumen

En la provincia de Santa Fe, la Secretaría de Producciones e Industrias Culturales desarrolló el Programa Señal *Santa Fe* “dedicado a la producción de contenidos audiovisuales con el objetivo de poner en común la memoria, la historia y la cultura santafesina”. En este contexto desde enero de 2010 hasta el presente han sido financiados 30 proyectos televisivos de características diversas. Dos de estos ciclos protagonizaron la pantalla estatal durante la “Semana de la memoria” (19 al 24 de marzo de 2012), se trata de: “Proyecciones de la memoria” y “Los días del Juicio”. Ambos ciclos recuperan las experiencias de los primeros Juicios orales y públicos por delitos de lesa humanidad llevados a cabo en las ciudades de Santa Fe y de Rosario, respectivamente.

Nos centraremos en la experiencia de realización de “Los días del Juicio”, serie compuesta por cuatro capítulos de 50 minutos, dirigidos por Pablo Romano. Con la finalidad de reflexionar desde una perspectiva socio-antropológica el modo en que desde estos documentales la memoria es interpelada, al revisar el pasado reciente, y resignificada en el presente en el marco de los Juicios. Siguiendo al abordaje metodológico con el que investigamos, trataremos de utilizar intensamente en el análisis los dichos registrados de Pablo Romano durante el trabajo de campo.

Introducción

“El cine es un acto social a la vez que un pacto simbólico, las imágenes nos dan tanto testimonio de una sociedad como de sus representaciones. Y estas representaciones están conformadas por la memoria y de silencios. El uso del cine permite no solo estimular la rememoración verbal sino la gestual. La imagen despliega su capacidad para explorar todas las manifestaciones de memoria y del olvido” (Guarini, 2007: 5)

* La autora desea agradecer especialmente por su acompañamiento, colaboración y correcciones a las Lic. Edith Cámpora, Mg. Elida Moreyra y Dr. Carmen Guarini. El presente es un fragmento del trabajo de tesina en etapa final de elaboración.

** Prof. de Antropología (UNR FHyA)- Estudiante de Lic. En Antropología - Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes- Miembro del CEAVI “Centro de estudios de Antropología Visual” (FHYA-UNR) Miembro del Equipo CAID “Imágenes de lo real. La memoria y las representaciones de los procesos sociales en el cine documental argentino” (UNL) Ayudante de Segunda Categoría de la cátedra Antropología Visual (FHYA-UNR) Trabaja en Productora de Cine Colectiva UBUNTU “Yo soy porque nosotros somos”

Abordar el tratamiento de la dictadura desde el cine documental, implica reflexionar sobre el pasado doloroso, pero sobre todo pensar su resignificación en el presente. Los caminos elegidos para comprender y resolver los conflictos del pasado, que aún se expresan y tienen vigencia en el presente, no son iguales. Nos proponemos profundizar en la influencia del contexto histórico, político y social actual, en la elección de la temática “dictadura” por parte de un documentalista rosarino – Pablo Romano- al realizar cuatro capítulos televisivos para Señal Santa Fe (pantalla Estatal)

“Los días del juicio” es un ciclo compuesto por cuatro capítulos de 53 minutos de duración aproximadamente. En el mismo se aborda como tema central el desarrollo del primer Juicio Oral y Público por crímenes de lesa humanidad llevado a cabo la provincia de Santa FE. En dicha causa caratulada “Guerrieri-Amelong ”fueron imputados cinco ex miembros del Destacamento de Inteligencia 121 del 2 ° Cuerpo del Ejército por privación ilegítima de la libertad, amenazas, tormentos y desaparición física de personas. El director se ocupa de retratar el “espíritu del juicio”, centrándose en los espacios sociales en que el mismo es llevado a cabo y en los múltiples actores intervinientes.

Trabajar sobre el cine documental en Argentina, implica tener presente su tradicional carácter “no industrial”, por no tratarse de megaproducciones, sino de proyectos de baja escala que se auto-gestionan. La implementación reciente de nuevas políticas nacionales y provinciales, principalmente la Ley Nacional de Servicios de Comunicación Audiovisual, modificó en parte el escenario de producción cinematográfica nacional. A partir de la multiplicación de concursos organizados por el INCAA y otros institutos provinciales y nacionales, así como el crecimiento de fondos designados desde el Estado para dicho fin. El circuito de distribución también se expandió a partir de propuestas como el Canal Encuentro, PAKA-PAKA y Tecnópolis, junto con la creación de nuevas señales regionales. El reciente lanzamiento de “Señal Santa Fe” (2012), desde la Secretaría Provincial de Producciones e Industrias Culturales, es un ejemplo más a considerar dentro de la expansión de los circuitos de producción y difusión de contenidos.

El estudio del pasado reciente y su abordaje a partir de los “relatos de las memorias”, constituyen un campo de investigación de carácter interdisciplinar, en el que confluyen enfoques sociológicos, históricos, psicológicos y antropológicos, entre otros. Su articulación con el cine como productor de sentidos sobre procesos sociales del pasado y del presente, configuró del mismo modo un espacio de trabajo. En él participan investigadores provenientes de diversos campos, como la semiótica, la comunicación social y el análisis cinematográfico. Específicamente al interior de nuestra disciplina, el desarrollo de la Antropología Visual acompañó este proceso de análisis crítico de las imágenes y las producciones audiovisuales.

“Los días del juicio”¹ y la propuesta narrativa presente en los capítulos.

Consideramos que los documentales son nexos conectores entre el realizador y los testigos intervinientes, y que éstos a su vez, representan el posicionamiento de los realizadores sobre el pasado relatado. A continuación realizaremos un breve análisis del ciclo documental. Decidimos abordar el mismo prestando especial atención a los testimonios de los sujetos intervinientes en el rol de testigos y en el material de archivo utilizado. El objetivo principal del análisis responde a una necesidad de orden metodológico ya que a partir del mismo surgieron preguntas disparadoras y enriquecedoras del trabajo de campo.

Siguiendo el esquema de “Ojo de Buey” propuesto por David Bordwell², tendremos en cuenta, para acercarnos a los sentidos construidos en los capítulos, en primer lugar a las personas que intervienen en el mismo, ya que funcionan como puerta de acceso al relato. El campo de relación entre las personas que dan su testimonio, el tiempo y el espacio en que esto sucede conforman la *diégesis* del documental, de la cual trataremos de dar cuenta en el análisis. Para comprender los sentidos del documental, según Bordwell debemos también hacer referencia al mundo *extradiégetico*, es decir las opciones que tomó el realizador para armar el relato, el lenguaje que utilizó, la música, la voz en off, el archivo. Nuestra intención no fue realizar una crítica, una reseña, o una sinopsis como la que estamos acostumbrados a ver dentro de la crítica cinematográfica—este análisis no pretende reemplazar la observación del materia audiovisual, instancia que consideramos central para aquellos interesados en las problemáticas trabajadas de aquí en más.

Creemos necesario también tener en cuenta, para el análisis de los capítulos, tres cuestiones que Eliseo Veron planteó claramente en su teoría de la semiosis social: reconocer y diferenciar el momento histórico al que se refiere el relato (diégesis), la instancia de producción del mismo y por último el momento de reconocimiento. Los cuatro capítulos que conforman el ciclo televisivo, transcurren en el presente aunque hacen referencia, mediante los testimonios y el material de archivo a sucesos del pasado. Todos fueron realizados entre el 2009 y el 2010, esa es la instancia de producción de los mismos, información significativa para comprender su realización en un contexto histórico-social más amplio. Por último su lectura que está atravesada por un contexto histórico-político y social determinado, y por los intereses que nos

¹ “Los días del juicio”. Capítulo 2. (55 minutos) Una realización integral del Programa Señal Santa Fe. Secretaría de Producciones e Industrias Culturales. Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe. 2010

Ficha técnica- Coordinación General: Dirección Provincial de Producciones Culturales de Sta Fe, Cecilia Vallina. Dirección y producción ejecutiva: Pablo Romano. Producción General: Paula Valenzuela. Producción: Gabriel Zuzec y Vanina Canepa. Guión y Montaje: Pablo Romano y Federico Actis. Colaboración Guión: Vanina Canepa. Arte digital y Colorista: Arturo Marinho. Dirección de sonido: Fernando Romero. Imagen: Arturo Marinho, Pablo Romano y Florencia Castagnani. Imágenes audiencia: Fernando Meirone, Mariano Romero, Gastón Ponce. Realización HD/ Post: Digitalburo. Material de archivo: Archivo Nacional de la Memoria, Archivo General de la Nación, Archivo personal de Charly López

² Bordwell, David: teórico cinematográfico norteamericano y crítico de cine. Ha escrito más de quince volúmenes en los temas de teoría del cine, el análisis de la película, y la historia del cine como “*La narración en el cine de ficción*” (1985), “*La construcción de significados*” (1989).

acercaron en este caso a los documentales. Tomaremos únicamente el Capítulo N ° 2, como objeto de análisis para esta ponencia.

A modo introductorio todos los capítulos comienzan con la siguiente didascalia:

“Entre agosto de 2009 y abril de 2010 se realizó en los Tribunales Federales de la ciudad de Rosario el primer juicio por crímenes de lesa humanidad en la provincia de Santa FE. En el proceso fueron imputados cinco ex miembros del Destacamento de Inteligencia 121 del 2 ° Cuerpo del Ejército por privación ilegítima de la libertad, amenazas, tormentos y desaparición física de personas cometidos en la región durante la última dictadura militar que ejerció el terrorismo de Estado entre 1976 y 1983. De las 28 víctimas por las que se llevó adelante este juicio, 17 se encuentran aún hoy desaparecidas”

En este capítulo Romano nos propone acercarnos al Juicio a través de Ramón Verón, sobreviviente del centro clandestino de detención Fábrica Militar³, y querellante en el Juicio Guerrieri-Amelong. Las acciones transcurren principalmente dentro y fuera de los Tribunales Federales de Rosario, en el taller de Ramón, y en la Ex Fábrica Militar. Es Ramón quien lleva adelante las acciones, lo vemos declarar en el juicio oral y presenciarlo, viajar en auto por la ciudad hacia tribunales, recorrer la Fábrica Militar, marchar el 24 de marzo, conversar con sus abogadas, y trabajar en su taller. En definitiva es su “historia”, es su testimonio, son sus memorias las que hilan el relato. Al finalizar el capítulo logramos conocer, siempre desde el testimonio en primera persona, que hacía Ramón cuando era joven, cómo fue secuestrado junto con su compañera Hilda, la última ocasión en que se vieron, sus días en el centro de detención clandestino, como continuó su vida, qué significa para él este juicio y cuáles son sus anhelos futuros.

También están presentes en el relato las abogadas querellantes Gabriela Durruty y Daniela Asinari y la fiscal Mabel Colalongo. El director selecciona fragmentos de sus exposiciones durante el juicio, y en el caso de las abogadas las entrevistas de manera individual y, grupal (junto a Ramón), mientras explican en qué consiste el Juicio, cuál es su importancia y qué significa formar parte del mismo. A lo largo del capítulo el realizador también se ocupa de retratar la multiplicidad de “actores” que intervienen durante el juicio: periodistas, policías, gendarmes, jueces, abogados defensores, acusados, militantes que acompañan la causa, familiares., etc.

En lo que respecta al “mundo extra-diegético”, es decir el conjunto de opciones que eligió el realizador para poder caracterizar y transmitir el “espíritu” del Juicio, nos detendremos en primer término en el criterio de realización de las tomas y las secuencias. En términos estéticos-narrativos el capítulo se caracteriza por la utilización de gran cantidad de tomas, en su mayoría prolongadas, como invitándonos a observar detenidamente. Por ejemplo, en la sala donde se lleva a cabo el Juicio, opta por realizar primeros planos a los sujetos intervinientes, fiscales, querellantes, abogados defensores, jueces, y sobre todo el director elige detenerse en los rostros de los acusados. Romano también presta especial atención, mediante planos detalles, a los afiches, fotografías e insignias que están ubicadas entre la puerta de Tribunales y el boulevard Oroño. Del mismo modo, se detiene en los policías designados y equipados para trabajar en tal sitio. También hay largas secuencias no narradas y musicalizadas (como la de Ramón dentro de su auto dirigiéndose a tribunales, o la del niño murguero que toca el

³ En la ex Fábrica Militar de Armas “Domingo Matheu”, funcionó uno de los centros clandestinos de detención y torturas de la ciudad de Rosario.

redoblante en la marcha del 24). Además el realizador optó por diferenciar visualmente, debido a su coloración, calidad y textura, las tomas que pertenecen al interior de la sala donde transcurre el juicio; y aquellas que ocurren por fuera del mismo.

El relato es narrado de forma no cronológica, es decir se producen saltos temporales y elipsis. Los mismos son anunciadas mediante una referencia en el margen inferior de la pantalla que señala en que día transcurre lo que observamos con anterioridad o posterioridad al día de la sentencia (Ej. 56 días antes de la sentencia, o 30 días después de la sentencia). Con respecto a las entrevistas no existe la figura del entrevistador, ni podemos escuchar la voz de los realizadores, por lo tanto desconocemos el diálogo o las preguntas que anteceden a los testimonios.

El conjunto de estas elecciones audiovisuales permiten construir una estética distinta de la que estamos acostumbrados a observar en los documentales televisivos. Desde nuestro punto de vista, el esfuerzo narrativo implica no sólo construir el relato sino hacerlo con un carácter artístico y estético diferenciador.

¿En qué consiste la práctica del realizador de documentales?

Con la intención de comprender la lógica de trabajo con que fue realizado el ciclo documental, nos pareció interesante indagar entorno sobre lo que “ser realizador” significa. ¿Qué cuestiones del orden ideológico y del orden práctico entran en juego a la hora de trabajar como documentalista? ¿Cuáles son las problemáticas particulares que caracterizan este oficio?

Nos referiremos a la práctica de realización documental en términos de “oficio”. Por oficio entendemos a una ocupación habitual. Éste término suele utilizarse para hacer referencia a aquella actividad laboral que no requiere de estudios formales sino generalmente el acompañamiento de un maestro o guía que transmite sus conocimientos a partir de la práctica. Si bien existen carreras terciarias y universitarias de realización audiovisual y dirección de cine, creemos que la práctica de realización está más vinculada a una ocupación que requiere de una preparación a partir de la experiencia. Es por este motivo que consideramos más adecuada la terminología oficio. Bourdieu y Wacquant en *Una invitación a la sociología reflexiva* (2005) explican lo que entienden por el oficio del sociólogo, si bien no se están refiriendo al oficio de realizador de cine documental creemos que hay aristas en la descripción del oficio del sociólogo que resultan extremadamente útiles para reflexionar e indagar entorno a la práctica del documentalista:

“Considero que una de las recompensas más extraordinarias que brinda el oficio de sociólogo es la posibilidad de entrar en la vida de los otros. Personas que podrían resultar a todos mortalmente aburridas, en una fiesta, por ejemplo, donde las convenciones burguesas impiden hablar de cosas "serias", es decir uno mismo, la profesión, etc., se vuelven fascinantes apenas comienzan a contarnos qué hacen en su trabajo (...) Desde esta perspectiva, el trabajo del sociólogo es afín al del escritor o el novelista (pienso particularmente en Proust): como para este último, nuestra tarea es la de transmitir y explicar experiencias, genéricas o específicas, que suelen ser pasadas por alto o no encuentran expresión.” (Bourdieu y Wacquant 2005:290)

De este modo, entendemos al realizador de cine documental como un artesano, que se ocupa de la elaboración de cada producto de manera particular, no seriada,

imprimiendo un carácter único a la pieza terminada. En el caso de Romano, aparece la presencia de la mirada particular como elemento central del producto realizado, y también como elemento constituyente y definitorio de la práctica de realizador:

“M: ¿cómo es esto, si tuviese que caracterizar la practica del realizador como la entendés vos?

P: bueno, no, no tengo,...la única formación académica formal que yo tuve, te diría que fue el año que estuve Alemania, eso fue lo mas cercano a la academia, mas allá de haber leído constantemente libros, asistí a seminarios, pero nada...mi formación es la practica, entonces yo lo definiría como saber escuchar a la gente, y la intuición y saber que con la intuición te podes equivocar muchísimo, pero saber que la equivocación forma parte del proceso, si vos sos flexible. Y con los años si, tener una estructura cuando vas a rodar algo y que esa estructura sea flexible y pueda...en el caso de los juicios no teníamos nada, entonces lo que me propuse fue conocer gente. Entonces en un momento decidí no darle bola a la gente de producción, y conocer gente, y empezar a filmar, filmar situaciones que me pareciesen que podían ser importantes.” (Pablo Romano, Registro N° 14: 127)

Esto se relaciona íntimamente con la definición de Oficio que tomamos de Bourdieu y Wacquant para la elaboración del marco teórico: “Obviamente no estoy todo el tiempo haciendo sociología en mi vida cotidiana, pero sin querer tomo "instantáneas" sociales que revelo y utilizo luego. Creo que parte de eso que suele llamarse "intuición", y que subyace a muchas hipótesis de investigación o análisis, se origina en esas instantáneas, a menudo en las más viejas” (2005: 290)

Siguiendo con la definición de la práctica, Nicholls define específicamente a los documentalistas como:

“(...) aquellos que hacen documentales o están implicado de algún u otro modo en la circulación de éstos: los miembros comparten un objetivo en común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios” (Nichols, 1997: 44)

Nos quedamos, por el momento, con esta definición de “documentalista”, con la intención de repensar esta categoría en el campo. A partir de esto, intentamos comprender cuál es la concepción que Romano posee sobre su práctica.El mismo expresó claramente su posicionamiento durante una entrevista que le hicimos: “P: (...) Yo no se como decírtelo, pero por momentos me parece que un documentalista funciona como un gran paranoico que ve signos en lugares que no quiere decir que no los haya, pero que les da un revestimiento y un volumen a esos signos que no se si tienen en el cotidiano.” (Pablo Romano, Registro N° 1: 8)

"Los días del juicio", y la construcción del relato sobre la memoria de la dictadura /1976-1983/ en relación a las políticas culturales impulsadas desde el estado provincial.

Una vez que realizamos un primer acercamiento hacia las concepciones que el realizador posee sobre su oficio, y que pudimos visualizar las problemáticas que identifican y definen la realización de cine documental nos preguntamos ¿Qué

cuestiones motivaron a la realización de los documentales? El elemento común que nos llevó en un primer momento a trabajar con este caso en particular fue la temática que aborda en el ciclo televisivo (relato sobre la memoria de la Dictadura /1976-1983/). Nos interrogamos acerca del desarrollo del proyecto ¿Nace de un deseo personal? ¿Un proyecto colectivo? ¿Una forma de saldar cuentas pendientes? ¿Un modo de expresarse político e ideológicamente? ¿Un trabajo realizado como encargo laboral?

“M: Me gustaría que me recuerdes como surgió el proyecto de trabajar con los juicios... ¿Fue una iniciativa tuya? ¿Un encargo?

P: que difícil, decir. Fue una iniciativa mía y fue una iniciativa del Ministerio. Fue una cosa que surgió de una charla, fue una cosa de sinergia que surgió entre Cecilia Vallina que es la directora de Ministerio de Cultura y yo. Estábamos charlando, pensando en una programación para el futuro canal provincial y en la charla surgió esto de...yo le digo: che empezaron los juicios... ¿no tendrían que hacer algo?, y ahí me dice que si, que también lo había pensado y me propone que hagamos algo.”
(Pablo Romano, Registro N° 14: 126)

Es interesante señalar, que a partir de la modificación en el 2009 de la Ley Nacional 22.285 de Radiodifusión (que había sido promulgada en 1980 por la dictadura militar y se había mantenido vigente desde entonces) mediante la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, se incentivó desde el Estado Provincial y Nacional la realización de producciones y contenidos regionales. En éste marco se ubica el proyecto “Los días del Juicio”, ciclo televisivo que encabeza la programación del nuevo canal de TV de la provincia, “Señal Santa Fe”.

“P: Y empezamos a construir unos guiones y una estructura y pensamos en función de eso un programa en donde se cuente que es esto de un Juicio Oral y Público

M: ¿Por qué lo pensaste eso?

P: porque no se sabe, la mayoría de la gente no lo sabe, no se sabe. Primero se desconoce que hubo juicios, mas allá que haya salido en los diarios. Y segundo no se sabe que el juicio es oral y publico y es el primero así en la provincia de Santa Fe. Pensamos que seria lindo hacer un programa contando un poco esto. Empezar con esto.” (Pablo Romano, Registro N° 14: 129)

El objetivo entonces, tiene que ver con retratar “el espíritu de la época” en que los juicios se llevaron a cabo. Además de ello si bien no es explicitado por el director, en cada capítulo vamos conociendo la historia de alguna víctima de la dictadura involucrada en el juicio. Así como también conocemos el trabajo de los querellantes en la causa y del apoyo durante toda la causa y la significación para algunos miembros de organizaciones como APDH, HIJOS y Abuelas. Una vez explicitados los intereses que motivaron al director a realizar el ciclo documental, indagamos acerca del el objetivo general del mismo:

“M: y pensando en lo que tenés ahora ¿Qué objetivos te planteas con el material terminado? ¿Para que hicieron el proyecto?

P: A mi lo que me interesaba era tratar de registrar algo, intentar atrapar algo...no se si decir del espíritu de la época, intentar de registrar algo de

ese momento histórico. Pero no en general sino en lo particular del juicio, la gente que esta allegada al juicio, el proyecto era más amplio. Yo pensaba hacer como todas las fuerzas que intervienen en el juicio. Los jueces, los secretarios de los juicios, los abogados defensores, los fiscales, las querellas, las victimas, los acusados, eh... bueno no se pudo todo eso. Pero se pudo gran parte.” (Pablo Romano, Registro N ° 14: 126)

Es interesante resaltar que en “Los días del Juicio”, la dictadura como momento histórico del pasado funciona como elemento tangencial que atraviesa el relato. Lo central, lo que el director intenta registrar, es el presente, es el momento en que los juicios se llevan a cabo. Se exhibe entonces, como una narrativa del presente en donde el pasado entra necesariamente como protagonista del relato atravesando la memoria de los sujetos intervinientes.

Romano se refirió una gran modificación impulsada por el Gobierno Nacional en lo que respecta a la política de incentivo a la realización. Modificación que afecta las condiciones materiales, económicas dentro del oficio de realizador:

“M: ¿en el presente cómo ves la cosa?

P: y yo creo que hubo una cosa, lo que trajo el Instituto en si fue mucha producción

M: que instituto te referís?

P: El INCAA, y eso es una política de Estado, de muchísima producción, muchísima, creo que es de pocos países del mundo donde es eso una política de estado. Y creo que constantemente hay relecturas sobre la dictadura.” (Pablo Romano, Registro N ° 14: 137)

Siguiendo este planteo, retomaremos la categoría de Jelin “*vehículos de la memoria*” ya que permite comprender como elementos que dan un sustento material a la memoria a las películas, así como otros dispositivos culturales como libros, museos, monumentos,:

“La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparte una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan materializar esos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en *vehículos de la memoria* tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia.” (Jelin, 2001: 37)

Este ciclo documental invita al ejercicio de la memoria. Nos propone acceder a recuerdos del pasado quizás olvidados o desconocidos por muchos. Por eso la centralidad de los testimonios como herramientas protagonistas de difusión de su memoria:

“M: (...) Vos laburaste con Ramón y el accedió a relatar su vivencia y con eso vos armaste tu visión. ¿Cómo te sentís con eso?

P: no se, me parece que es algo que esta continuamente construyéndose, no hay, no es un bloque de cemento que permanece inmutable a través del tiempo, es algo que constantemente se va moldeando con el tiempo, las representaciones, por las diferentes miradas, creo que tiene eso pero a su vez creo que el cine, al fijar imágenes en un momento preciso, no se si queriendo, pero construye memoria, construye memoria, sea ficción o

realidad, perdón que bestialidad, sea ficción o documental.” (Pablo Romano, Registro N° 14: 137-138)

Pero desde los sentidos individuales, las memorias subjetivas ¿es posible construir relatos colectivos que refieran a una dimensión social más amplia y abarcativa? Intentamos dialogar al respecto el realizador:

“P: (...) me parece que si uno no construye un relato singular, si vos decís 6 millones de judíos murieron, o decís 50000 es lo mismo. Ahora si vos, me parece a mi, tomas al peluquero de Shoa y le haces contar su historia, esa historia toma cuerpo, como relato. Me parece que el relato no funciona en la abstracción, al contrario funciona en la materia. Funciona en la materia, en alguien específico que te esta contando. Y sí, está bien... Ramón te cuenta un padecimiento singular, pero en algún punto hay un montón de cosas que te están hablando de un mecanismo que era aplicado fundamentalmente, porque también te muestra, en este caso, como lo dice en el Juicio. A mi me parece que, el relato es algo singular. Podes hacer un relato coral, pero tenés que elegir ciertos protagonistas, el cine es así. Ya de por si hay un marco que es la pantalla que es lo que vos elegís mostrar y lo que elegís dejar de mostrar. Y es tan importante una como la otra cosa, porque lo que dejás de contar termina construyendo la historia, es el plus que el espectador recibe. Me parece. Que es lo no dicho” (Pablo Romano, Registro N° 14: 141)

Nos parece interesante señalar la gran influencia que la literatura decimonónica tuvo en el desenvolvimiento del cine desde sus inicios y que se observa aún en el presente. La estructuración de los relatos en torno a un protagonista que lleva adelante la acción, en este caso en torno de un protagonista no ficticio, que presta su testimonio para el documental, entendemos es herencia de este periodo de la literatura. Del mismo modo, la discusión acerca de la objetividad del documental puede pensarse anclada también en la herencia proveniente del periodo de consolidación de las ciencias sociales, y la fuerte influencia de la filosofía positivista:

“M: a pesar de eso existiendo esa contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo ¿tenés una aspiración de objetividad?

P: no

M: ni siquiera contando cuestiones como la de la dictadura...

P: no porque ¿cómo fueron los hechos? En algún punto cuando hago el montaje digo esto si y esto no. Cuando voy a filmar decido filmar para allá y no para allá, o utilizar un 50 milímetros y no un 28 milímetros; y ya ahí estoy haciendo un recorte, un recorte estético de todo lo que esta pasando. Afortunadamente un recorte, porque en ese recorte donde hay una lectura y donde hay... como decirlo... donde a partir de ese recorte otro se puede interesar. Si no hay un recorte ¿por qué va a haber cientos de personas que van al cine a ver una película? Sino se sentaría en la calle con una silla a ver lo que pasa” (Pablo Romano, Registro N° 1: 15)

Desde nuestro punto de vista, éste ciclo documental se sostiene en los relatos de memoria de los sujetos que prestan sus testimonios. Produciéndose así, una explicitación del carácter subjetivo del relato, que se manifiesta en la inclusión de recuerdos de diferentes personas, que están mediados además por el transcurso de

prolongado del tiempo. Para el cientista de la comunicación Gustavo Aprea la reconstrucción de la memoria que se plantea desde el lenguaje cinematográfico influye en nuestra memoria social. Considera que “el recuerdo de la dictadura militar aparece mediado por el modo de representar el pasado y una manera de entender qué es lo significativo en la construcción de memoria social” (2007:106). Uno de los párrafos finales de su artículo “El cine político como memoria de la dictadura” nos ofrece un aporte significativo, ya que Aprea establece una vinculación directa entre el cine político y la construcción de la identidad y las memorias:

“
(...) el cine político opera y contribuye a la construcción de una identidad: permite determinar quienes son los que conforman el nosotros que comparte una mirada sobre el mundo y quienes son esos otros de los que es necesario diferenciarse. Determinar quienes son aquellos que comparten una memoria social con nosotros es un elemento fundamental en toda construcción política. Necesariamente existen diferentes versiones sobre la conformación de esa memoria. Por eso se renueva el cine político. Porque más allá de algunas intenciones que pretender fijarla, la memoria social se va transformando junto con quienes recuerdan”. (2007: 106)

Creemos enriquecedor para el análisis de este caso, sumar también otra categoría teórica propuesta por Jelin: *escenario de memoria*. La misma es explicada de forma clara por Feld como: “Espacio en el que se hace ver u oír a un público determinado un relato verosímil sobre el pasado.” (Feld, 2002: 5). Todas las realizaciones documentales, pueden ser pensadas entonces como espacios de verosimilitud donde se relatan cuestiones del pasado y del presente. Teniendo en cuenta las dimensiones que plantea Jelin para analizar los “escenarios de memoria”, dentro de la dimensión narrativa se encontrarían todas aquellas problemáticas que hasta el momento venimos trabajando en torno al realizador: quién es, qué intenciones y objetivos posee, cómo construyó su relato. Consideramos que en este caso la dimensión espectacular se resume en la elección del formato documental por sobre otros soportes audiovisuales posibles. Por último, la dimensión veritativa estaría construida a través de las voces de los testimonios, de personas “reales” y no personajes ficticiales, que ofrecen sus recuerdos sobre las experiencias que vivenciaron directamente.

La presencia de la memoria histórica y política propuesta desde el Estado Provincial en la pantalla televisiva

“La frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable, separa, en nuestros ejemplos, una memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada o de grupos específicos, de una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir e imponer.” (Pollak, Memoria olvido y silencio)

Uno de los primeros supuestos con los que empezamos nuestra investigación es que a partir de determinadas políticas de Estado impulsadas por el Gobierno Nacional - reapertura de las causas judiciales contra los represores, decreto de Feriado Nacional el

24 de Marzo Día de la Memoria y la Justicia, apoyo a la candidatura al premio Nobel de la Paz de Abuelas de Plaza de Mayo, entre otros- junto con la histórica lucha de los organismos de Derechos Humanos (Madres, Abuelas, HIJOS, Familiares, Asamblea Permanente) se estimuló la discusión y debate sobre la última dictadura militar instalando la temática en la “agenda social” nacional. Este supuesto funcionaba en un primer momento como una posible explicación acerca del por qué decidía trabajar el realizador este tema. Cuando en las entrevistas preguntamos al respecto, las respuestas que obtuvimos incluyeron y complejizaron este supuesto:

“P: y me parece que en el presente hay muchas cosas, hay un gobierno que trazo una serie de mecanismos que permitió que estos juicios se den en toda la Argentina. Son juicios federales, con la derogación de las leyes de Obediencia debida y punto final. Y con cierta instrucción a fiscales, a la fiscalía. No hay que olvidar que los tribunales federales que están juzgando a esta gente, por muchos años no juzgo a nadie. La justicia es la misma” (Pablo Romano, Registro N ° 14: 132-133)

“El proyecto surgió con la idea de volver a hacerse preguntas con respecto a lo que implicó el exterminio, lo que implica la memoria, lo que implican los archivos, qué categoría se le dan a los archivos, qué puesta en valor se le puede dar a la palabra de los sobrevivientes (Fuentes documentales, Extracto del artículo de Rosario/12: miradas para construir la memoria”)

Precisamente el objetivo de Romano es retratar “el espíritu” del primer Juicio, Oral y Público que se lleva a cabo en la Provincia de Santa Fe, el archivo del Juicio a las Juntas nos ofrece otro escenario a primera vista muy diferente, que permite valorar las características de este nuevo proceso que comienza en 2003 y que finalmente responde a la demanda de Justicia y Verdad que nunca dejó de ser exigida desde el retorno democrático. Desde el estado Provincial, hubo un deseo de retratar y difundir en la pantalla televisiva esta temática. Si el producto final se corresponde con la línea política que desde la provincia se sostiene respecto al ejercicio de memoria/olvido, o mejor dicho si existe justamente una única y clara línea al respecto, es una cuestión que excede el presente trabajo, pero que nos preocupa e investigamos actualmente.

Conclusión

Esta ponencia pretende abordar de manera sintética, una multiplicidad de aspectos y conflictos presentes en la discusión sobre el olvido y la memoria y representados en la pantalla estatal de la Provincia de Santa Fe. Debido a limitaciones del orden de la extensión, tomamos sólo algunas cuestiones que nos parecen significativas, para traer a las mesas de discusión de un Seminario con características como este. Para finalizar, nos gustaría introducir una reflexión que Guadalupe Valencia García realiza en torno a la manera en que Walter Benjamin entiende a la historia, creemos que de algún modo, todos los relatos incluidos en los documentales aquí trabajados, colaboran en ese ejercicio crítico de pasar el cepillo a contrapelo y dar cuenta de aquellas voces y memorias silenciadas, negadas u olvidadas:

“En sus *Tesis de filosofía de la Historia*, Benjamin se opone a la idea del tiempo como un ámbito homogéneo dentro del cual los acontecimientos suceden, para plantear al tiempo como una dimensión del propio acontecimiento, un “tiempo de la actualización momentánea”. Benjamin rechaza la idea de que el pasado está petrificado y ha caducado, para proponer que tiene un papel activo y activador del presente (...) como decía el propio Benjamin: “pasar el cepillo a contrapelo de la historia” para descubrir las “historias vencidas” que coexistieron con la que hoy se erige como historia triunfante.” (Guadalupe Valencia García: 210-211)

Bibliografía

Aprea Gustavo

(2007) “El cine político como memoria de la dictadura” en *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Sartora J. y S. Rival (compiladoras). Ed. Librería. Buenos Aires

Bernini Emilio

(2007) “El documental político argentino” en *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Sartora J. y S. Rival (compiladoras). Ed. Librería. Buenos Aires

Bourdieu P. y L.. Wacquant

(2005) *Una invitación a la sociología reflexiva*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires.

Da Silva Catela, Ludmila

(2001) *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. Ediciones Al Margen. La Plata

Feld Claudia y Jessica Stites Mor

(2009) “Imagen y memoria: apuntes para una exploración” (introducción) en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Ed. Paidós. Buenos Aires

Guarini, Carmen

(1984) “Cine Antropológico: algunas reflexiones metodológicas” en Adolfo Colombres (Editor) *Cine Antropología y Colonialismo*. Edición Ampliada (2005). Ediciones del Sol. Buenos Aires

(2006) “La memoria de las flores: análisis y registro del olvido desde la perspectiva de la Antropología Visual” en *Papeles de Trabajo N° 14 del Centro Interdisciplinario de Ciencias etnolingüísticas y antropológicas Sociales (Cicea) Facultad de Humanidades y Artes UNR*

(2007) “Los “marcos sociales del olvido” y su representación audiovisual”. En *actas Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural*, UNR

(2009) “El “derecho a la memoria” y los límites de la representación” En Feld, Claudia; Stites Mor, Jessica (comp.): *El pasado que miramos*. Ed. Paidós, Buenos Aires

Jelin, Elisabeth

(2000) “Memorias en conflicto”. (pp 6-13) *Revistas puentes*. Año 1, N° 1, agosto 2000

(2001) *Los trabajos de la memoria* Ed. Siglo Veintiuno. Madrid.

(2005) “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad” en Suriano, Juan (dir.), *Dictadura y democracia (1976-2001)*, Nueva Historia Argentina, Tomo X, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p. 527.

Le Goff, Jacques

(2009) “El orden de la memoria, el tiempo como imaginario” en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* Editorial Paidós. Barcelona

Nichols, Bill

(1997) “La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental”. Ed. Paidós. Buenos Aires

Solmi Matías

(2009) “Historias rubias escritas con lápices negros. Construcción de identidades y memorias en relación a la transmisión intergeneracional sobre la dictadura: un acercamiento a través del cine” Tesis Licenciatura en Antropología (UNR)

Wright Mills

(2005; orig. En Inglés 1959) *La imaginación sociológica*; Fondo de Cultura Económica. México