

**Nombre y apellido:** Paola Margulis

**E-mail:** [paomargulis@yahoo.com](mailto:paomargulis@yahoo.com)

**Pertenencia institucional:** Conicet / UBA – IIGG

# IMÁGENES DE LA VIOLENCIA

## UN ESTUDIO SOBRE EL CINE DOCUMENTAL POSTDICTADURA

*por Paola Margulis*

### INTRODUCCIÓN

Este trabajo intentará abordar la problemática del documental a partir del análisis de un segmento de imágenes de archivo audiovisual, que aparece y se reitera en al menos tres documentales que datan de los últimos veinticinco años: *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994), y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995). Entendemos que la divergente inscripción y reutilización de estas imágenes podría resultar interesante para abordar ciertos problemas que de por sí le son inherentes al documental; en particular, su estatuto de realidad y el carácter probatorio de los elementos en los que se apoya.

Vale aclarar, que la reiteración de estas imágenes de archivo, a diferencia de lo que el sentido común podría indicar, no se explica por la importancia histórica de los personajes que aparecen en ellas, ni por la relevancia de los acontecimientos que tematizan. Dicho registro no señala la asunción, el deceso ni el derrocamiento de una figura presidencial; ni se vincula abiertamente a una acción determinada de un movimiento político definido. Se trata, de hecho, de imágenes anónimas, sin personajes reconocibles, y resulta difícil, incluso, fecharlas con precisión. La apropiación y reapropiación por parte de una serie integrada por documentales tan disímiles como *La república perdida*, *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías*, resulta justificable, en gran medida, por el problema estructural de archivo que afecta a nuestro país, y que obstaculiza, en gran medida, todo trabajo de reconstrucción histórica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La delicada situación que afecta el estado de los archivos audiovisuales en Argentina se explica, en buena parte, por la falta de una política que los resguarde, lo cual se traduce en la mala conservación de

Estas imágenes en cuestión –filmadas en película blanco y negro-, materializan una escena de represión, que tiene por protagonista a un grupo de manifestantes. Los tres documentales –con más o menos precisión- sitúan esta escena anónima en la década del 70', en el contexto de la politización de amplios sectores de la sociedad. Si bien estas imágenes presentan ciertas variaciones de acuerdo a cada versión (la duración, el audio, y por supuesto el anclaje narrativo varían de uno a otro film) estas diferencias no impiden constatar, sin embargo, un registro común claramente reconocible. Los sucesos captados por la cámara tienen lugar en una zona céntrica de Buenos Aires. A través de un plano general vemos a un amplio grupo de manifestantes desplazarse por el centro de una calle, algunos de ellos corriendo, incluso, con los brazos en alto, mientras cae una lluvia de papeles picados desde las ventanas de los edificios que los rodean. Inmediatamente, un rápido paneo hacia la izquierda se detiene en el rostro de dos jóvenes mujeres ubicadas entre la multitud, las cuales se movilizan con tranquilidad hacia la derecha del cuadro, mientras proclaman verbalmente su protesta. Luego, un plano corto nos permite observar cómo los rostros de otros manifestantes que se encuentran de frente a cámara, empiezan a mostrar signos de alarma, volteándose y dirigiendo su atención hacia fuera de campo (costado izquierdo de la pantalla), mientras sus cuerpos se ven repentinamente empujados por otros manifestantes que ingresan abruptamente a cuadro desde ese mismo costado de la pantalla. La cámara pana desprolijamente de izquierda a derecha y todo lo que puede captar es gente escapando desordenadamente en diferentes direcciones. Estos movimientos bruscos encuentran a la cámara en el interior del enfrentamiento, entre los manifestantes, lo cual la ubica en la doble posición de captar desde un lugar de protagonismo los acontecimientos; y al mismo tiempo, resguardarse de la represión.<sup>2</sup> Las corridas entre los manifestantes son acompañadas y reforzadas por los rápidos y desprolijos movimientos de la cámara en mano, los cuales nos permiten compartir la

---

los materiales, la dispersión y el desorden. Por otro lado, la censura durante oscuros períodos dictatoriales, ha generado baches difíciles de franquear. Esta situación muchas veces obligó a transportar materiales de origen documental hacia otros países como Cuba o México, con el fin de brindarles resguardado. En la actualidad, la apropiación del remanente del legado audiovisual, permanece, en buena medida, en manos privadas, encontrándose muchas veces restringido su acceso al público en general.

<sup>2</sup> Un antecedente de un desplazamiento de este tipo, ya se había evidenciado a propósito del cordobazo. En relación con las imágenes captadas por el noticiero de Canal 13, *Telenoche*, Mirta Varela describe la oscilación del punto de vista de la cámara (que se encuentra ubicada en el interior de los enfrentamientos que muestran de izquierda a derecha, los avances y retrocesos de ambos bandos); lo cual enfrenta a la audiencia a la inestabilidad de los valores en juego, dificultando la posibilidad de unir en un “nosotros” el registro de esas imágenes (Varela, 2005: 230-231).

sensación de vértigo y peligro que viven los manifestantes; mientras la imagen absorbe los empujones que recibe el camarógrafo al intentar filmar un camión hidrante que pasa por la calle. El modo en que el lugar de enunciación se ve implicado en la acción, se deja percibir con claridad en el momento en el que la intensidad de movimientos obliga al camarógrafo a apiñarse junto a otras personas en el hueco de un edificio en busca de resguardo. En dichas condiciones, debido a la escasez de espacio, la cámara sólo alcanza a tomar –de un modo casi involuntario– primeros planos desenfocados de todo cuanto se halla alrededor, hasta que finalmente una puerta se cierra dando un golpe y con esa acción, la imagen funde a negro.

No obstante su brevedad (la versión más larga de este fragmento, presente en *La república perdida* dura unos 21 segundos, mientras que la más corta incluida en *Cazadores de utopías* se extiende por tan sólo 13 segundos) este metraje tiene el poder de referir hacia un clima de época determinado y construir, a pesar de su concisión, el desarrollo de una narración breve, pero precisa. El devenir de este fragmento logra captar la situación de represión como un proceso, desde el momento en que las multitudes se manifiestan con entusiasmo, hasta la persecución física materializada en las corridas, los paneos desprolijos y el camión hidrante que se desplaza por el centro de la calle que hasta apenas segundos antes, constituía el lugar de desplazamiento de la multitud. El espectador, virtualmente implicado por la posición de la cámara, se ubica en el centro mismo desde donde se desarrolla la acción, identificándose necesariamente con la figura sobre quién se ejerce la violencia. Parte de la potencia de estas imágenes, radica en la utilización del fuera de campo sonoro y visual, articulación de recursos que tiende a intensificar el suspenso y a exaltar la sensación de vértigo y peligro. Es por todo esto que a pesar de su corta extensión, esta secuencia actúa con eficiencia, generando emociones y recreando eficazmente un clima de época con vivo dinamismo.

## **IMÁGENES DE ÉPOCA**

En su reflexión acerca de la dimensión que imprime valor de prueba a los materiales filmicos, Bill Nichols sostiene que para que las imágenes de archivo adquieran valor probatorio, el metraje debe reconocerse por su especificidad histórica. Y es este concepto el que mejor nos podría ayudar a comprender la eficacia que poseen los documentos que intentamos analizar: para que funcionen eficientemente

dentro de una narración; para que las imágenes contengan una dimensión probatoria, es necesario su reconocimiento (Nichols, 1997: 210-211). Nichols explica cómo funciona el reconocimiento de esta especificidad histórica anclada en la imagen, a través de un proceso compuesto por tres pasos: el primero refiere al reconocimiento del cuerpo como tal; el segundo **al reconocimiento de un conjunto de características que sitúan el cuerpo y la persona dentro de un tiempo y un lugar**; y por último el tercero señala el reconocimiento de una persona específica, única con respecto a toda la historia, por muy típica o indicativa que pueda ser (Nichols, 1997: 212 (resaltado mío)). En el caso de las imágenes que intentamos analizar aquí, este proceso estaría actuando hasta el nivel dos, resultándonos posible el reconocimiento de los cuerpos que actúan como protagonistas de la narración; aunque no nos sea sencillo delimitar sus identidades precisas a partir de las imágenes. El anonimato de los protagonistas de las imágenes (que no alcanzan el nivel 3 que señala Nichols) contribuye a imprimirle un carácter general a estas imágenes; en el sentido de que no se corresponden con personas determinadas, ni se desarrollan en un momento puntual. Pero a pesar de esta falta de exactitud en su caracterización, resultan fácilmente subsumibles en un contexto amplio: el de la década del 70'.

El carácter condensador de estas imágenes –capaz de reunir en pocos segundos las características específicas que remiten a la atmósfera de la década del 70'–, está dado por la acumulación de ciertos elementos, como el uso del espacio público, la vestimenta de los personajes, el color y la textura de la imagen, etc. Estas imágenes de la represión que acabamos de describir, a diferencia de muchas otras hipercodificadas que poseen un funcionamiento icónico dentro del acontecer histórico –como aquellas de la masacre de Ezeiza, o del cordobazo; por citar algunos ejemplos en los que la violencia resulta identificable con facilidad–; se acercan al estatuto del mero registro, actuando como documentos que ayudan a ilustrar cierto clima de época. Si bien en el contexto de su captación estas imágenes debieron de haber sido asignables a un momento de represión determinado, claramente situable y reconocible por sus contemporáneos; hoy, a la distancia, constituyen –junto con tantas otras– el acervo de un archivo de época menos preciso. Por esa razón, resultan de alguna manera plausibles de ser re-ubicados en distintos momentos de la década del 70', ocupando una posición diferenciada en relatos diversos. Ese estatuto general que los caracteriza, en tanto imágenes de la represión, es lo que permite a estos documentales

apropiarse de estas imágenes de distinto modo para darles un uso específico y divergente.

## LA POSICIÓN ÉTICA DE LA CÁMARA

A propósito de la relación ética que une a cada film con su realizador, Bill Nichols se refiere a las tomas subjetivas como las recién descritas -filmadas desde el centro de un lugar en el que se desencadenan hechos de violencia-, como “miradas de intervención” y las define como aquellos metrajes en los que la cámara abandona la condición de la distancia, transformando el distanciamiento de una mirada en la implicación de una visión. Según el planteo de Nichols, la intervención suele realizarse a favor de alguien o algo que corre un peligro más inmediato que el del propio camarógrafo (Nichols, 1997: 125). Vivian Sobchack postula que en estos casos el camarógrafo elige colocar su cuerpo en el mismo plano de contingencia histórica que sus sujetos en vez de mantener la distancia y la seguridad relativa que permite la mirada (Sobchak, 1984; tomado de Nichols, 1997). Siguiendo el argumento de Nichols, cuando el cuerpo del realizador o del camarógrafo se ubica en este tipo de situaciones, se le transmite al espectador una sensación acuciante de riesgo físico. La justificación del peligro sería aceptada por ellos para mantener su posición junto a aquellos a los que les une algún lazo. En palabras de Nichols: *“La amenaza de la muerte establece interacción o afinidad, compromiso y solidaridad con las personas filmadas según una carga emocional. Estas ocasiones son poco comunes, pero indican qué riesgos hay cuando el realizador elige actuar en la historia junto a las personas filmadas en vez de operar desde la posición paradójicamente <segura> del agente autoral, una posición que nunca puede ser del todo segura en el documental”* (Nichols, 1997: 125). En el caso específico de las imágenes aquí analizadas, la situación de peligro se sostiene por la motivación de oponer resistencia a las fuerzas militares; de ahí la necesidad de registrar estas imágenes desde el centro mismo de los acontecimientos. En este caso, compartir el mismo espacio con aquellas personas que intentan oponerse a las fuerzas del régimen, implica también compartir el ideal de lucha en pos de un orden social diferente. La elección del camarógrafo de permanecer allí, y la circunstancia de verse encerrado junto a otros manifestantes, lo convierte –frente a los hechos de violencia-, en un manifestante más (puesto que corre

el mismo peligro que los otros); mientras que el registro que logra captar, se transforma en un arma de denuncia y lucha.

Esta idea del camarógrafo como un actor implicado en el escenario en el que se desarrolla un conflicto, asume una forma relativamente general en Argentina, a partir de la década del 60'.<sup>3</sup> Por supuesto, este desplazamiento que se da en la figura del enunciador, deberá ser considerado a partir del proceso de politización en el campo intelectual que se da durante las décadas del 60' y 70'; contexto en el cual tanto la pluma como la cámara serán utilizadas muchas veces como armas de lucha (Gilman, 2003). Desde esta perspectiva, la cámara pasará a ser pensada como “... *la inagotable expropiadora de imágenes municiones, [siendo el] proyector una arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo*” (Solanas y Getino, 1973: 78).<sup>4</sup> La utilización del cine como instrumento revolucionario, fue sin duda posibilitado por diversos avances técnicos aplicados a sus dispositivos. Desde esta perspectiva, y aprovechando las facilidades técnicas, el documental –ya sea desde lo didáctico o a partir de la reconstrucción de hechos históricos, testimoniales y de denuncia- intentará convertirse en el basamento de una cinematografía revolucionaria (Solanas y Getino, 1973).

### ***LA REPÚBLICA PERDIDA***

Si respetamos un orden cronológico, el primero de los documentales en incorporar este fragmento de materiales de archivo es *La república perdida* de Miguel Pérez en el año 1983, sentando un precedente que será luego recuperado con posterioridad. Por sus características, y el contexto histórico en el que surge –la película reinstala la producción documental, que había cesado abruptamente durante los tiempos de dictadura (Sel, 2005: 31)-, podríamos decir que *La república perdida* funciona como un film “monumento” del momento del período de transición a la democracia. Filmada al calor de la campaña radical, la película se presenta como una

---

<sup>3</sup> Sobre los cambios operados en la forma en que el registro interviene en la representación del mundo histórico ver Margulis, Paola (2007): “Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre la representación de las masas durante la transición a la democracia” en las Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 19, 20 y 21 de septiembre de 2007.

<sup>4</sup> Sobre este punto, Solanas y Getino amplían: “*Nuestra época es época de hipótesis más que de tesis, época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría de la crítica tradicionales*” (Solanas y Getino, 1973: 79).

revisión de los últimos sesenta años de historia argentina, de cara a las primeras elecciones presidenciales democráticas luego de la dictadura más cruenta que se haya dado jamás en la Argentina.

La intensa circulación del film, junto a su carácter documental, ayudaron a convertirlo en una especie de filtro histórico: luego de 1983 los noticieros y programas televisivos conmemorativos de algún acontecimiento de trascendencia, lo recuperan recurrentemente. Por mucho tiempo, el recorte propuesto por *La república perdida* respecto de un material de archivo más amplio, ha sido reproducido en forma dominante, dejando por fuera otras series posibles de imágenes que hoy habrían quedado prácticamente en el olvido.<sup>5</sup> En ese sentido, no sería desatinado atribuirle al film un importante lugar de mediación, en lo que hace a la construcción de nuestra memoria histórica. Debemos señalar que es precisamente esa función que cumple el film, al instalar un repertorio de imágenes que vuelven posible ilustrar recurrentemente distintos acontecimientos de nuestro devenir histórico; lo que directa o indirectamente estaría influyendo en la selección que con posterioridad realizarán otros films documentales, como *Cazadores de utopías*, y *Montoneros, una historia*.

En tanto *documental expositivo* (Nichols, 1997), *La república perdida* hace uso de la *voz over* a la manera de un narrador omnisciente, acompañado de imágenes ilustrativas. Abordando puntualmente esos fragmentos de imágenes de archivo que nos convocan, podemos notar que la versión que nos ofrece *La república perdida* de estos materiales es sin duda la más extensa, pero también, es la única que yuxtapone este metraje a otras imágenes de archivo (a diferencia de *Montoneros, una historia* y de *Cazadores de utopías* que subordinan estas imágenes a la narración *over* de un testimoniante, de modo ilustrativo). En el caso de *La república perdida*, son sobre todo la utilización de la banda de sonido y la reconstrucción de lo que en el metraje objeto de este análisis aparece como fuera de campo, los recursos que más se destacan en su modo de apropiación.

La matriz general de *La república perdida* propone un recorrido narrativo que respeta un orden histórico-cronológico, ubicando estos fragmentos en el año 1970, con posterioridad a la asunción de Levingston como presidente de la nación. En ese marco, estas imágenes aparecerán como una forma de ilustración visual de la

---

<sup>5</sup> Recién 20 años más tarde del surgimiento de *La república perdida*, pudieron ser recuperadas por medio de la restauración, copias de películas que amplían y diversifican las imágenes ilustrativas de momentos clave de la historia argentina como *Mayo del 1969: los caminos de la liberación* (Grupo de realizadores de Mayo, 1969), o *La marcha sobre Ezeiza* (Carlos Nine, 1973).

violencia que empieza a visibilizarse en el espacio público. Luego de dar cuenta de la constitución de “La hora del pueblo” en el año 1970,<sup>6</sup> la voz *over* que guía el film anuncia: “*En las calles, mientras tanto, la violencia iba en aumento*”. Estas palabras son precedidas por ciertos elementos sonoros que anticipan el bullicio de una gran muchedumbre, junto con silbidos y gritos de disconformidad que en simultáneo empezarán a ganar la pantalla. De inmediato vemos un plano general de una multitud congregada en un lugar céntrico, protestando enfáticamente, con carteles y los brazos en alto. Entre los planos generales de la protesta, se intercalan otras imágenes que permiten observar los acontecimientos desde una perspectiva más pormenorizada. Una de ellas nos muestra a un hombre subido a una ventana, sujetado de los barrotes de un edificio céntrico, aclamando con su brazo en alto; mientras que en otra podemos ver el detalle de un precario cartel hecho de cartulina en el que se lee en desprolijas letras negras “*El sueldo no alcanza, coronel*”. En el siguiente plano observamos a través de un paneo hacia la izquierda, una vista general de un grupo de oficiales uniformados, mientras un Ford Falcon pasa por delante de ellos. A medida que avanza el paneo hacia la izquierda, el plano se va abriendo, permitiéndonos contrastar la actitud pasiva de los oficiales frente a la activa movilización de los civiles que se percibe a su alrededor. Es fundamentalmente la continuidad del audio –reponiendo en un comienzo la atmósfera de efervescencia social que se irá convirtiendo a medida que avance la narración en caos y violencia, a través de cánticos, gritos de protesta, y luego disparos-, lo que logra engarzar estas imágenes a las que les siguen, ayudando a construir una articulación espacio-temporal. De esta forma, la imagen de un grupo de manifestantes ubicados en el borde de una vereda, en actitud desafiante, puede ser entendida como el contraplano de la vista anterior, construyéndose una continuidad espacial que nos permite interpretar las acciones de estos manifestantes como un desafío a la autoridad condensada en la figura de los uniformados (ubicados, por medio de esta construcción espacial, en dirección opuesta a aquella a la que se encontraban los manifestantes con los brazos en alto). Otros planos de los oficiales disparando (en dirección hacia donde suponemos, se encontrarían las masas de manifestantes), son yuxtapuestos a un plano general de plaza de Mayo en el que vemos a un gran grupo de personas correr en dirección opuesta –respetando el *racord*

---

<sup>6</sup> La hora del pueblo se constituyó el 11 de noviembre de 1970 como una agrupación de partidos políticos en la que figuraban el radicalismo y el peronismo, siendo los impulsores de este movimiento Balbín y Perón desde Madrid .



de continuidad- para escapar de la represión, amenazados por los proyectiles que caen desde gran altura. El plano que sigue –que pareciera ajeno a dicho desorden- nos muestra a un grupo de soldados armados, marchando en círculo (mientras la cámara panea en el mismo sentido que el movimiento de los uniformados). Este plano, cuyo escenario pareciera no ser el mismo de las imágenes recién descritas, cumple, sin embargo, una función simbólica, al presentarnos el ostentoso triunfo militar, a partir de la imposición de su orden. La sucesión de planos breves que integran este bloque, compone un acelerado ritmo de montaje, reforzando la potencia de las acciones de violencia. Importa resaltar, el rol de la dimensión auditiva, operando –a partir de su continuidad- como un nexo espacio-temporal.

Es precisamente la banda sonora lo que permite hacer el empalme de estas imágenes, situadas en Plaza de Mayo, respecto de aquel metraje de archivo objeto de este análisis, cuya circunstancia y emplazamiento resulta menos evidente que el de las imágenes que lo preceden. El universo de sonidos pareciera exacerbarse a partir del momento en que inicia el metraje de archivo que hemos relevado, incorporando un intenso ruido de sirenas que empieza a escucharse ni bien vemos a los manifestantes avanzar por el centro de la calle, mientras caen los papeles picados desde los edificios céntricos. La fuente de origen del sonido de las sirenas, se encuentra ubicada fuera de campo, ayudando a construir una continuidad espacio-temporal respecto de los planos precedentes (ubicados en Plaza de Mayo); aspecto que nos obliga a suponer que transcurren casi en paralelo y a una corta distancia espacial.

En el caso de las escenas que nos convocan, el peligro físico que amenaza a los manifestantes, es anticipado por la dimensión sonora –a través de ruidos de sirenas, gritos y disparos-, antes de tomar forma visual. En el momento en que se intensifican las corridas –cuyo punto de origen proviene de fuera de campo (puntualmente, de Plaza de Mayo si seguimos el relato que construye *La república perdida*)-, y se desplaza el vehículo hidrante; empiezan a volverse distinguibles del anteriormente amorfo sonido de protesta, algunas voces que gritan “asesinos”, intensificando la aguda sensación de vértigo y peligro que transmite la cámara subjetiva en mano. Esta fracción del relato concluye con el encierro de la cámara junto a otros manifestantes en la estrecha entrada de un edificio y al cerrarse la puerta por delante de la cámara, se escucha el seco sonido de un portazo, con el cual, la cámara funde negro. Este fundido a negro inherente al registro original –único en

todo el desarrollo de *La república perdida*-, es apropiado por la narración e incorporado al mecanismo de montaje del film.

Importa destacar que la posición de enunciación presente en estas últimas imágenes subjetivas, no coincide con la forma de enunciación predominante en *La república perdida*. La forma transparente que caracteriza la utilización de la cámara a lo largo del film, es dejada de lado en estos breves fragmentos de película, en los que la posición comprometida implica una toma de posición parcial en el conflicto. La inclusión de estas tomas subjetivas (cuya importancia radica más en el punto de vista que asumen, antes que en la información que suministran), refuerza la intención de identificar la posición del espectador con la de los opositores al régimen; y en el caso particular de *La república perdida*, con la lucha en defensa de la democracia y los derechos cívicos. Si bien *La república perdida* no atribuye estas imágenes a una lucha específica, ni a un grupo político en particular, sino que las presenta como la ilustración de una oposición civil frente al cuerpo militar; la narración, sin embargo, postula esta instancia de resistencia como preanuncio de lo que luego será la acción de la guerrilla. Es así como luego de concluidas las imágenes objeto de nuestro análisis, la voz *over* anuncia: “*la guerrilla se incrementaba, y también la represión*”, mientras la planificación del guión se sirve de una fotografía fija a modo ilustrativo. En ella se puede ver la imagen de un auto con la puerta abierta y los vidrios rotos, y a su lado en el piso, un hombre desangrado, acribillado. De esta forma, el film vincula las imágenes de archivo de la represión, al accionar de la guerrilla, a partir de una lógica causal que subordina una situación de violencia, a otra de mayor envergadura.

Vale recalcar, que estas imágenes de la protesta que anteceden al metraje que concentra nuestra atención, están por completo ausentes en *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías*. En el marco de *La república perdida*, estas imágenes previas permiten construir una perspectiva más amplia del relato. En la medida que el metraje objeto de este trabajo sitúa el foco de origen de la violencia en un espacio fuera de campo, esos acontecimientos que suceden por fuera del radio de la cámara, se vuelven, en principio irreconstruibles. Tal como sostiene Jean-Louis Comolli, el documental –a diferencia del periodismo-, está en lo posterior al suceso; a diferencia del espectáculo le es prohibido “reconstruir” lo que no ha filmado; “*el cine desplaza lo visible en el tiempo y el espacio. Esconde y sustrae más de lo que <muestra>*”

(Comolli, 2002: 252).<sup>7</sup> En tanto el fuera de campo es más poderoso que el campo (Comolli, 2002: 252); toda búsqueda orientada hacia su restitución, terminará por quitarle potencia a la narración (como sucede en el caso de *La república perdida*). Al mismo tiempo, todo intento por dar cuenta de aquello que sucede fuera de campo (aquello que no se ha filmado), pone en discusión el estatuto de realidad del documental, ubicándose en el borroso límite entre realidad y ficción.

### ***MONTONEROS, UNA HISTORIA***

El contexto de producción de *Montoneros, una historia* así como el de *Cazadores de Utopías*, ya no es el de los años 80'. En términos generales, la década del 90' instala nuevas perspectivas estéticas y políticas en lo que refiere al cine en general, y al documental en particular. A diferencia de la modalidad expositiva – característica de los años 80' –, el paso hacia la nueva década permite observar una tendencia hacia la subjetividad y la interacción (Félix-Didier, Listorti y Luka: 2002: 84). *Montoneros, una historia* propone una mirada distanciada sobre la década del 70'; para intentar indagar acerca de la historia y modos de funcionamiento de la organización Montoneros. La trama del video se va construyendo a partir de la combinación de materiales de archivo (imágenes de cine y noticieros, proclamas militares y propagandas políticas), registros en directo y distintos testimonios (correspondientes a ex militantes de Montoneros, a Ana -protagonista de la narración-, y sus familiares). La perspectiva que propone el film es generacional, enarbolada a través de la experiencia subjetiva de una de sus protagonistas. Tal como sostiene Gustavo Aprea, el hecho de que Ana (la protagonista), y su familia sean los únicos personajes que no son presentados con su apellido, le confiere un carácter emblemático a la biografía: narra la experiencia de una generación militante (Aprea, 2007: 101).

En términos generales, podríamos decir que el uso que *Montoneros una historia* hace del material de archivo posee una función contextualizadora y ayuda, en ocasiones, a ilustrar ciertos pasajes del relato. Por lo general subordinado a la voz en *over* de algún testificante, este tipo de metraje cumple el rol de traer al presente fragmentos condensados de ese pasado al cual se alude a través de las palabras de sus

---

<sup>7</sup> Son especialmente las tomas en vivo las que permiten restituir una continuidad espacio-temporal en el montaje de un acontecimiento.

protagonistas. Vale aclarar, que las imágenes que nos interesa analizar, resultan tal vez un tanto inusuales en lo que respecta a la estructura narrativa de la película. Tal como nota Aprea, haciendo alusión a los materiales de archivo que incorpora el film, son pocas y parciales las escenas en las que aparecen manifestaciones masivas, y en los casos que aparecen, se las asocia con alguna acción que deriva en una situación de violencia (Aprea, 2007: 102). El caso que nos convoca, es precisamente una de esas escasas imágenes en las que aparecen visualmente las masas a lo largo del film. La versión que de este fragmento reproduce *Montoneros, una historia* es apenas más corta que la que toma *La república perdida* (la primera dura tan sólo 2 segundos menos que la segunda). El tratamiento estético que se le da a estas imágenes en ambos films, resulta, a grandes rasgos, similar, operando, sin embargo, una pequeña diferencia de corte: la planificación del guión de Di Tella prescinde de aquellos primeros instantes en los cuales se veía al grupo de manifestantes avanzar por el centro de la calle en dirección cámara, mientras cae una lluvia de papeles picados a su alrededor; e inicia, en cambio, a partir del momento en que la cámara centra su atención en el rostro femenino de dos de las manifestantes que se desplazaban por la calle. El recorte que propone el video de Di Tella respecto de estos materiales, tiende a privilegiar los momentos de mayor violencia e intensidad dramática, dejando fuera aquellos elementos contextualizadores (como las vistas generales del espacio que será luego ganado por la represión). Dicho mecanismo de corte, en apariencia poco significativo, contribuirá, sin embargo, a la desvinculación de estos sucesos de represión respecto de un marco espacio-temporal delimitado con precisión, posibilitando luego su inscripción como anclaje visual de otros usos narrativos, en muchos casos, simbólicos (como se verá en los casos de *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías*).

Si bien la apropiación que de este fragmento realizan *Montoneros, una historia* y *La república perdida* no pareciera desde el punto de vista visual, presentar grandes variaciones (la textura de la imagen y el color se mantienen iguales), es la dimensión sonora la que incorpora el mayor cambio. Por otra parte, la subordinación a otra planificación de guión, influirá, sin duda, en la resignificación del sentido de estas imágenes. En el video de Di Tella, el metraje que hemos relevado es articulado al testimonio de Topo Devoto (ex montonero) –según apunta el videograph a pie de pantalla- quien afirma, sentado tras un escritorio, en una postura informal: “*La palabra Montoneros era (...) como el símbolo, la cosa organizada, armada, con una*

*expresión política, que todo le salía bien; tomaban bancos, pueblos. Bueno, y nosotros, que éramos jóvenes en esa época, veíamos eso como la cosa ideal. Es decir, ¿quiénes son esos tipos que la hacen tan bien?* [justo en ese momento de su parlamento, empiezan a visualizarse en pantalla aquellas imágenes de archivo objeto de este análisis, mientras continúa la voz *over* del testimoniante] *Y nosotros estábamos en otra etapa, todavía, de nuestro accionar político. Pero todos veíamos en los Montoneros el símbolo de la lucha contra la dictadura*". Una vez dicho esto, cobra una mayor importancia el audio de la protesta, que hasta ese momento se había mantenido en segundo plano, subordinado a la voz principal del ex militante. En dicho punto, que coincide con el momento de clímax visual, aquel en el que las corridas adquieren un mayor magnitud, empieza a cobrar importancia el penetrante sonido de las sirenas, junto con los paneos más inestables de la cámara, el paso del camión hidrante y el forcejeo por encontrar un lugar de resguardo en la boca de un edificio. Resulta llamativo, sin embargo, que la banda de audio no permita distinguir –entre el heterogéneo registro auditivo- aquellos gritos que clamaban “asesinos”, y aumentaban el cariz dramático en la secuencia de *La república perdida*.

Ahora bien, bajo el amparo de dicho discurso, el metraje de archivo que venimos analizando se recubre de una nueva significación. Ancladas en las palabras del testimoniante, estas imágenes dejan de representar la violencia y el caos en sentido general –como proponía la lectura rectora de *La república perdida*-; para pasar a simbolizar una lucha específica: la de la organización Montoneros frente a dictadura. El poder de estas imágenes, entre otras cosas, radica en la capacidad de volver visible la puesta en cuerpo que dicha lucha política trae implicada.

Por otra parte, las imágenes que siguen a este fragmento, instalan un fuerte contraste en lo que refiera a la construcción espacio-temporal. La fuerte tensión que transmitían esas imágenes de peligro en las inmediaciones del centro de la ciudad, contrastan notablemente con la verde quietud del campo, instalada por las imágenes que la suceden. Mientras asoman estas imágenes, la banda de audio nos permite escuchar en *off*, la voz que pertenece al hombre que vemos en pantalla –vestido con botas de lluvia, boina, y bombachas de campo negras- cargando a un niño pequeño en brazos, mientras avanza por un frondoso campo en busca de una fruta madura. La voz –que nos enteramos luego, es la de Jorge Rulli, fundador de la Juventud peronista en 1956-, sostiene: “*La represión era muy intensa. Por tener una foto de Perón en tu casa hubo gente que estuvo años en la cárcel, que se quedó sin nada, que la dejaron*

en la calle. Yo conocí alguna de esa gente”. Luego dicha voz sincroniza con el cuerpo que vemos en pantalla –mientras el hombre constata que la fruta aún no está madura-, y continúa su testimonio (esta vez sentado, en medio del campo, con el niño a su lado): “Yo creo que nuestra violencia, si bien fue la respuesta a una violencia estructural del sistema; nuestra violencia gestó muchos monstruos”. De esta forma, su testimonio, en clave de autocrítica, termina de reforzar la lectura de las imágenes que le precedieron, inscribiéndolas en el contexto de la lucha peronista, frente al régimen. Su actitud gestual, junto con el marco en el que Rulli está ubicado; terminan de separarse por completo del contenido violento de aquellas imágenes de lucha.

### **CAZADORES DE UTOPIÁS**

Al igual que el film de Di Tella, el de Blaunstein también trata sobre la organización Montoneros. Pero a diferencia de *Montoneros, una historia*, que intenta interrogar el funcionamiento de dicha organización a partir de un punto de vista distanciado, centrado en los 90’, *Cazadores de utopías* elige, en cambio, recuperar la perspectiva setentista a partir de una mirada cuasi nostálgica, trabajando sobre el testimonio de sus protagonistas. El film está organizado, fundamentalmente, a partir de los testimonios de ex-militantes y el uso ilustrativo de materiales de archivo; siguiendo una lógica cuyo orden es cronológico. Tal como sostiene Gonzalo Aguilar, la organización cronológica, en el caso de *Cazadores de utopías*, se hace repitiendo el pasado y no reconstruyéndolo o reformulándolo: “*Cazadores de utopías se propone elaborar el duelo de la derrota pero no se deshace de la carga de la repetición: la fecha de origen es la misma, los hitos siguen siendo los mismos y son tan poderosos como para organizar la trama narrativa*” (Aguilar, 2007: 22). A diferencia de *La república perdida*, *Cazadores de utopías* no recurre a una voz *over* para sostener su relato, y sin embargo, la articulación de testimonios que se desarrolla a lo largo del film, da la impresión de componer una voz homogénea, casi sin fisuras (a pesar de la estructura coral).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Esta circunstancia, tal como sostiene Gonzalo Aguilar, tal vez se explique por el hecho de que tanto la investigación y el asesoramiento histórico (a cargo de Ernesto Jauretche y Mercedes Depino), como también el argumento (realizado por Ernesto Jauretche) y la dirección de la película, están en manos de personas que pertenecieron a la agrupación Montoneros, al igual que los entrevistados que prestan los testimonio que dan forma al film (Aguilar, 2007: 23).

A diferencia del rol anómalo que cumplía el metraje objeto de este análisis en películas como *La república perdida* (por distanciarse del punto de vista imperante en el resto del film), y en *Montoneros, una historia* (por ser atípicas las imágenes de las masas); en el contexto de *Cazadores de utopías*, estas imágenes, por el contrario, resultan homologables a muchas otras perspectivas visuales presentes a lo largo del film. En este último, abundan los materiales de archivo en los que se puede apreciar, a través de tomas subjetivas, el lugar de la violencia. En el caso del fragmento que nos convoca, la operación a través de la cual *Cazadores de utopías* se apropia de él, resulta desde el punto de vista formal, bastante similar al recurso que utiliza *Montoneros, una historia*. Tanto en uno como en otro caso, estas imágenes aparecen enmarcadas y dirigidas por el testimonio de un actor implicado en el proceso que se intenta reconstruir. Puntualmente, *Cazadores de utopías* subsume este fragmento al testimonio de Eduardo Jozami (Secretario General del Sindicato de Prensa), presentando a este personaje sentado en una banca del Consejo Deliberante (su lugar de trabajo en el presente del film), mientras afirma: “*El peronismo nos atraía por esta presencia dominante que tenía en la política argentina, pero al mismo tiempo nos repelía también a todos quienes, de alguna manera, estábamos formados a la idea de que era necesario desarrollar formas de organización más o menos prolijas, tener estrategias más o menos definidas, darle cierta prioridad al debate ideológico en relación con la práctica política; y este caos que caracterizaba al movimiento peronista* [al pronunciar Jozami la palabra “caos”, comienzan a verse en pantalla las imágenes de archivo que nos interesa analizar, mientras continúa la voz *over* del entrevistado] *de alguna manera, hacía muy difícil este tránsito para quienes veníamos de la izquierda*”. El audio de la protesta, que hasta ese momento se había mantenido en un segundo plano, cobra relevancia una vez finalizado el testimonio del entrevistado, mientras continúa en pantalla el desarrollo de este fragmento de archivo. Desde la perspectiva sonora, la protesta se construye como un fuerte bullicio acompañado de sirenas, sin que resulte distinguible el clamor de “asesinos”, presente en la banda sonora de *La república perdida*. Al mismo tiempo, el efecto de sonido de la puerta al cerrarse, resulta bastante atenuado, desprendido de la potencia que dicho artificio generaba en los otros dos films. Ese factor influye en que su articulación al testimonio de Elvio Vitale, que sigue a continuación (desde la librería Gandhi), no genere un contraste tan notorio en función de los planos que lo suceden.

La versión de este fragmento de archivo que incorpora *Cazadores de utopías* es la más breve de las tres (dura apenas 13 segundos) y funciona como un plano secuencia, al no presentar cortes de edición en todo su desarrollo. Dicha fracción, concentra los movimientos más inestables de la cámara, materializados a través de desprolijos paneos hacia izquierda y derecha, mientras el camarógrafo intenta captar las corridas de los manifestantes, al mismo tiempo que es sacudido por aquellos que intentan escapar de la violencia. La ausencia de cortes a lo largo de este fragmento, el hecho de que el camarógrafo no detenga la acción para realinear la cámara, sino que prefiera en cambio ajustar sobre la marcha; logra añadirle una cuota mayor de realismo a las imágenes, dejando registro del riesgo que implicó, en su presente, continuar con la filmación.<sup>9</sup>

Ahora bien, el funcionamiento de este metraje dentro del relato, no está subordinado a la ilustración lineal de aquello que se narra oralmente (como en el caso de *La república perdida*), sino que funciona más bien como el comentario de aquello que es argumentado por un testificante. La planificación del guión le imprime mucha fuerza a la palabra “caos” (pronunciada por Jozami), por ser la que da pie inicial para el desarrollo de las imágenes, que de alguna manera pasan a ilustrar la lectura que realiza el entrevistado respecto de la perspectiva que tenían ciertos sectores de izquierda respecto del peronismo. Resulta significativo, que el término “tránsito” (pronunciado por el entrevistado) coincida con el momento más caótico que nos devuelven las imágenes, aquel en el que un gran contingente de personas intenta huir corriendo desesperadamente hacia todas direcciones (nada más lejano a la acción coordinada que podría esperarse de una organización política). A diferencia de films como *La república perdida*, *Cazadores de utopías* no se interesa por reconstruir el foco original que estaría provocando las corridas que vemos en pantalla (aquello que sucede fuera de campo) ni de contextualizar la situación de violencia que se ve en pantalla; sino que por el contrario, elige desprenderse por completo de ese referente, para hacer una utilización metafórica de la violencia que presentan las imágenes. El desorden sostenido por la desesperación, funciona en el film como un tipo de violencia que no se define simplemente por los términos de un enfrentamiento fuertemente polarizado (fuerzas militares-población civil); sino que da cuenta del

---

<sup>9</sup> Detener la acción para reubicar la cámara, implicaría transformar la historia en una puesta en escena, convirtiéndose en un indicio del cruce hacia el terreno ficcional (Nichols, 1997).



desorden dentro de una misma agrupación. La articulación de fracciones entre la izquierda y el peronismo, implicaría en este caso, caos y violencia.

## CONCLUSIÓN

No deja de resultar llamativa la intercambiabilidad de una misma secuencia de imágenes de archivo -cuyo estatuto es el del mero registro-, capaz de servir tanto para ilustrar, en términos generales, la efervescencia social en oposición a la dictadura; para referir a la emblemática lucha del movimiento Montoneros frente al régimen militar; como para simbolizar el caos percibido por ciertas fracciones provenientes de la izquierda en su tránsito hacia el peronismo. En todos estos casos, resulta más importante el uso ilustrativo que se hace de la imagen, que la utilización en función del referente real de ese registro; subvirtiéndose de esta forma, la objetividad de su posible relación lineal con un determinado momento histórico. De ello se desprende que importa menos el “aquí y ahora” de las imágenes, aquellos hechos de violencia inscriptos en el mundo histórico (que justificaron en su momento el riesgo que decidió asumir el camarógrafo); que su utilización en pos de un uso argumentativo.

Este dato, resulta profundamente significativo en el caso de *La república perdida*, film en el que la tarea del director se funde con la de montajista (recordemos que ésta última es la profesión principal de Miguel Pérez), construyendo una mirada y un orden, a partir de materiales dados, sobre los cuales solamente es posible intervenir. De modo que aún tratándose de una película de montaje (en base a metraje de archivo) –aspecto que tiende a reformar su estatuto documental-, impera en la planificación del film la continuidad espacio-temporal y la reconstrucción del fuera de campo; aspectos propios de la ficción. Por su parte, perspectivas como las que ofrecen los films *Cazadores de utopías* y *Montoneros, una historia*, tienden a desdibujar el referente real, volviéndolo subsidiario de las narraciones que proveen distintos testimonios. De todas formas, la utilización cronológica de estos materiales deja en claro que esta imagen debió primero ser utilizada para ilustrar la violencia en el sentido más convencional (tal el caso de *La república perdida*); para luego ser resignificada por usos divergentes enmarcados en una época caracterizada por la violencia. En definitiva, es la dimensión argumentativa correspondiente a cada film, la que alinea los recursos, en función de una determinada interpretación del mundo.

En cualquier caso, la utilización que hacen estos documentales del mismo metraje de archivo, no hace sino evidenciar el carácter ideológico de la imagen documental (Nichols, 1997), en la medida en que cada contexto le imprime un sentido divergente. Y es fundamentalmente la dimensión sonora la que incorpora la discrepancia más importante entre una y otra versión, construyendo distintas unidades espacio-temporales en cada caso, resaltando determinados matices auditivos por sobre otros, intensificando el ritmo, ubicándose en segundo plano frente a la línea rectora de un testimonio, reforzando o quitando unidad a la protesta, intensificando el tenor dramático de las imágenes a través del recorte de expresiones concretas, como el grito de “asesinos” que cobra protagonismo en la versión que utiliza *La república perdida*.

Según sostiene Nichols, sería la autenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico lo que constituye una prueba acerca del mundo (Nichols, 1997: 162). Es el sonido directo, indica Susana Sel, lo que permite reafirmar una “temporalidad auténtica” en el film, en lugar de construir un marco temporal o ritmado a partir del proceso de montaje (Sel, 2004). La inquietud acerca de la relación de contigüidad que podría unir las distintas versiones de audio que presentan estos films respecto de su referente histórico, dirige la atención, nuevamente, hacia el estatuto de realidad del documental; al tiempo que la inevitable pregunta por la existencia de una versión de audio original termina por clausurarse a sí misma.

Esta serie de discrepancias en lo que refiere a la banda sonora pone en discusión el carácter objetivo del documental y su estatuto de prueba. Tal como sostiene Bill Nichols, en su carácter de construcción, el documental es una ficción, pero en nada semejante a cualquier otra: los documentales no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen (Nichols, 1997: 151-153). Siguiendo la argumentación de Ricardo Manetti, el documental pareciera llevar implícito en su modo de construcción un criterio de verdad, pero al igual que la ficción, construye una realidad diferente, la de su propio verosímil. Dicho verosímil, sostiene Manetti, consistiría en borrar toda marca que señale la puesta en acto de una escritura (Manetti, 1994: 260). Según entiende Jean-Louis Comolli, hay en el film una verdad sensible que se desarrolla en el propio corazón del engaño. Si existe un compromiso del documental, este se atendería a asegurarnos la realidad de los cuerpos filmados (Camolli, 2002). Es acaso ésta, la única garantía que pueden ofrecernos aquellos que detentan el poder de mostrar. Es precisamente esta

función de “administrador de la imagen” (Aguilar, 2006), la que se reserva para sí la posibilidad de construir diferentes historias a partir de materiales, en apariencia, tan objetivos como el registro documental; aportando elementos al entramado más general que sirve de apoyo a la construcción de nuestro imaginario histórico.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

- . Aguilar, Gonzalo (2006): Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- . Aguilar, Gonzalo (2007): “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente”, en Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo, Buenos Aires, Librería.
- . 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, Buenos Aires, Librería.
- . Comolli, Jean-Louis (2002): “Cine contra espectáculo” en Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine, Buenos Aires, Ed. Sumurg / FADU.
- . Felix-Didier, Paula; Listorti, Leandro y Luka, Ezequiel (2002): “El nuevo documental: el acto de ver con ojos propios” en Bernades, Horacio, Lerer, Diego, Wolf, Sergio (Eds): Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación, Buenos Aires, Fipresci, Ediciones Tatanka.
- . Manetti, Ricardo (1994): “Cine testimonial” en España, Claudio (compilador): Cine argentino en democracia 1983 / 1993, Buenos Aires, Fondo de las Artes.
- . Margulis, Paola (2007): “Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre la representación de las masas durante la transición a la democracia” en las Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 19, 20 y 21 de septiembre de 2007 (CD ROM ISBN 978-950-29-1006-2)
- . Nichols, Bill (1997): La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Buenos Aires, Paidós.
- . Sobchack, Vivian (1984): “Inscribing Ethical Space: ten propositions on Death, Representation, and Documentary”, Quarterly Review of Film Studies 9 (citado por Nichols, Bill (1997): La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Buenos Aires, Paidós).

- . Sel, Susana (2004): “Cine documental, teoría y praxis” en *Revista Zigurat*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Diciembre 2004 – Enero 2005.
- . Sel, Susana (2005): “Repensando el documental social. Etnografía y praxis en la Argentina de los últimos 20 años”, en *Imágenes y Medios en la Investigación Social, una mirada latinoamericana* (Comp. Susana Sel), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . Solanas, Fernando y Getino, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- . Varela, Mirta (2005): “1969: la historia en directo” en *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna (1951-1969)*, Buenos Aires, Edhasa.