

Las memorias de la militancia peronista de los '70 en Argentina: una aproximación desde el cine documental producido entre 2003 y 2016

Cecilia Carril ⁽¹⁾

Resumen: El peronismo nunca dejó de ser fuente de inspiración para obras teatrales, literarias y cinematográficas, y en la Argentina de inicios de los '2000 reaparece en el campo del cine documental como experiencia estético-política. Tras la crisis de 2001 numerosas/os realizadoras/es y colectivos de cineastas producen y hacen circular audiovisuales que narran diversos aspectos de la historia reciente. Particularmente a partir de 2003 y en el marco de ciertas políticas públicas en materia de derechos humanos y fomento a la producción audiovisual nos encontramos con una cuantiosa producción de cine documental que tematiza aspectos vinculados a la historia del peronismo (sus figuras emblemáticas, el golpe '55, la resistencia peronista, la militancia de los años '70, los legados y mitos del movimiento).

Este trabajo centra su mirada en un grupo de documentales que abordan la militancia peronista de los años '70 indagando en los recursos discursivos, expresivos y reflexivos empleados en estas realizaciones audiovisuales, e intentando dar cuenta de las formas en que los discursos y representaciones audiovisuales participan en la constitución del campo discursivo de lo político. A través de este estudio se intenta valorar los aportes del cine documental para comprender qué es y ha sido la militancia peronista de los '70 en la voz y los cuerpos de aquellas personas que en algún momento de su historia se identificaron con ella. Los interrogantes que atraviesan el análisis son: ¿De qué manera se representa el colectivo de identificación política? ¿Qué estrategias discursivas y retóricas se emplean para construir la alteridad y las figuras de los adversarios? ¿Qué acepciones de pueblo, nación y patria circulan en estas representaciones filmicas? ¿Cómo se manifiestan las transformaciones políticas y socioeconómicas del contexto de producción y circulación en las representaciones filmicas?

Palabras clave: peronismo, militancia, cine documental, procesos de identificación, memoria.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

⁽¹⁾ Es profesora en Historia (UNL). Diplomada en Ciencias Sociales con especialización en Educación, Imágenes y Medios (FLACSO Argentina). Doctoranda en Ciencias Sociales (UNER). Se desempeña como docente universitaria y en institutos de educación superior. Es miembro del Centro de Investigación en Estudios Culturales, Educacionales, Históricos y Comunicacionales de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) y de AsAECA.

El peronismo nunca dejó de ser fuente de inspiración para obras teatrales, literarias, cinematográficas, y en la Argentina de inicios de los '2000 reaparece en el campo del cine documental como experiencia estético-política. Tras la crisis de 2001 numerosas/os realizadoras/es y colectivos de cineastas producen y hacen circular audiovisuales que narran diversas aristas de la coyuntura con una mirada de la historia reciente a mediano y largo plazo. Particularmente a partir de 2003 y en el marco de políticas públicas en materia de derechos humanos y fomento a la producción audiovisual nos encontramos con una cuantiosa producción que tematiza aspectos vinculados a la historia del peronismo: sus figuras emblemáticas, el golpe del '55, la resistencia peronista, la militancia de los años '70, los legados y mitos del movimiento. Este artículo centra su mirada en un grupo de documentales que abordan la militancia peronista de los '70 indagando en los recursos discursivos, expresivos y reflexivos empleados e intentando dar cuenta de las formas en que los discursos y representaciones audiovisuales participan en la constitución del campo discursivo de lo político (Verón, 1987).¹

Al analizar las representaciones filmicas de la militancia de los años '70, Aprea (2015) sostiene que existe una diferencia en cuanto a la memoria colectiva que construyen aquellos documentales que trabajan en torno a las agrupaciones peronistas y los que abordan las agrupaciones de tendencias marxistas: según el autor, los primeros en mayor o menor medida contraponen diferentes versiones que debaten entre sí, mientras que los del segundo grupo tienden a presentar una interpretación más lineal y más cerrada del pasado. A través de este estudio se intenta valorar los aportes del cine documental para comprender qué es y ha sido la militancia peronista de los '70 en la voz y los cuerpos de aquellas personas que en algún momento de su historia se identificaron con ella, planteando algunos criterios que posibiliten dar cuenta de esas diversas versiones, de las subjetividades en disputa, así como de los debates que se generan en torno a los trabajos de la memoria (Jelin, 2002). Algunos interrogantes que atraviesan el análisis son: ¿De qué manera se representa el colectivo de identificación política? ¿Qué estrategias discursivas y retóricas se emplean para construir la alteridad y la figura de los adversarios? ¿Qué acepciones de pueblo, nación o patria circulan en estas representaciones filmicas? ¿Cómo se manifiestan las transformaciones políticas y socioeconómicas del contexto de producción y circulación en las representaciones filmicas?

No es posible llamar colectiva a una memoria sin tener en cuenta la identidad presente en una comunidad, en un grupo de pertenencia que es el que recuerda y le da un sentido a ese pasado, le proporciona al individuo instrumentos para el acto de recordar: lenguaje, símbolos, fechas o espacios significativos (Rousso, 2012 y 1998). Por ello, para dar cuenta de las construcciones identitarias a partir de la asunción de historias compartidas, el análisis filmico focaliza la atención en el lenguaje empleado por los entrevistados, su apelación a determinados símbolos y el grado de cuestionamiento propuesto desde las representaciones audiovisuales, teniendo en cuenta dos variables:

-Las formas en que los films apelan al colectivo de identificación peronista o a sus adversarios y a entidades más abarcativas como pueblo, nación, argentinas/os, siguiendo lo propuesto por Eliseo Verón (1987).

-Las modalidades de representación, en función de la combinación de los componentes filmicos (voz over, imágenes de archivo o inéditas, entrevistas), siguiendo lo planteado por Bill Nichols (1997).

Nosotros, ellos y el pueblo en los documentales participativos de la militancia peronista de los '70

En un primer acercamiento al corpus filmico, se evidencia cierta mirada respecto a la militancia peronista de los '70, parte de una memoria colectiva que comienza a cristalizarse a mediados de los '90 en nuestro país y que en los años 2000 participan de lo que se caracterizó como un boom de la memoria (Cerruti, 2001). En esta coyuntura los sucesos y acciones de la última dictadura militar son ampliamente revisitados desde los medios de comunicación, y a través de películas y libros se lleva a cabo una importante recopilación de archivos y testimonios, al tiempo que se multiplican “marcas” urbanas (como las placas en ex centros de detención, los monumentos o baldosas en espacios públicos). Contexto en que por otra parte comienzan los juicios por la Verdad en distintas ciudades del país, cuando todavía regían las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y por tanto no podían aplicarse penas, salvo a quienes fueron jefes militares durante la dictadura (Andriotti Romanin, 2013).² A los juicios por la Verdad se suma la apertura de causas en el extranjero, impulsadas por exiliados, familiares de las víctimas, organismos de Derechos Humanos o incluso por algunos gobiernos extranjeros.

En esta aproximación, debemos decir que algunos documentales del corpus hablan de la militancia de los '70 bajo una modalidad predominantemente participativa de acuerdo a las categorías de Nichols (1997) -*Uso mis manos, uso mis ideas* (Grupo Mascaró, 2003), *El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014) y *La guardería* (Virginia Croatto, 2016)-, mientras otros encuadran con lo que Piedras (2014) caracteriza como documentales en primera persona: *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *Margarita no es una flor* (Cecilia Fiel, 2013), *Murales. El principio de las cosas* (Francisco Matiozzi Morales, 2016).

Del conjunto de films analizados, sólo uno en particular es el que tensiona el campo de discusión en el sentido de cuestionar abiertamente las acciones armadas y la caracterización de las consecuencias del terrorismo de Estado como crímenes de lesa humanidad: *El diálogo*. Mientras todos los documentales analizados reivindicán de alguna manera la figura del militante y recuperan los aportes que estos sujetos representan para la historia y la resistencia a la dictadura, *El diálogo* va en otra dirección. En el diálogo que elaboran Graciela Fernández Meijide (reconocida integrante de los organismos de derechos humanos en los años '80) y Héctor Ricardo Leis (ex militante de Montoneros), se discuten varias ideas que en la Argentina de los 2000 poseen cierto consenso en los organismos de derechos humanos y la franja social que apoya su accionar: *Detesto el número general de 30.000 desaparecidos... afirma Fernández Meijide (41:20) y coincide con su interlocutor en la línea de Oscar del Barco, afirmando que no hubo genocidio ni crímenes de lesa huma-*

nidad. A lo largo del debate, se revisa el accionar de Montoneros y el lugar que ocupaba la violencia, la lealtad y la muerte en esa militancia: en palabras de Héctor Leis *La violencia nos seducía a todos... La sensación era que ya no eras nadie* (27:43)... *me costó mucho entender que había estado equivocado* (50:54).

En este apartado nos dedicamos a analizar aquellos documentales que se presentan bajo una modalidad predominantemente participativa, mientras que reservamos la siguiente sección para el estudio de los documentales enunciados en primera persona. En el primer grupo de films se constatan ciertas estrategias retóricas y narrativas orientadas a configurar un texto interactivo, en que la o los realizadores actúan como tutores en relación con los actores sociales y van desencadenando ciertos intercambios o reacciones. En los documentales participativos analizados puede observarse cómo se elabora a través de los recuerdos una dicotomía, homologable a militantes políticos peronistas/dictadores, a la vez que se reconstruye un colectivo que no tiene que ver con la identificación partidaria del pasado, sino con cierta experiencia compartida y cierta mirada respecto a la militancia político-social que va más allá de la identificación partidaria.

En *Uso mis manos, uso mis ideas* (Grupo Mascaró, 2003), se reconstruye la experiencia de alfabetización de adultos desarrollada en 1973 en el Barrio Villa Obrera -en las afueras de la ciudad de Centenario (Neuquén)- por un grupo de militantes, en el marco de las campañas nacionales impulsadas por el 3° gobierno peronista, bajo la gestión de Jorge Taiana como Ministro de Educación y la intendencia de Rogelio Córdoba. Algunas/os de las/os entrevistadas/os se presentan como peronistas y asumen frente a cámara su militancia partidaria, mientras que otros -especialmente quienes fueron alumnas/os en aquella experiencia- no hacen referencia a militancia o movimiento político alguno. Aquí se representa una idea de pueblo, pero no en términos esencialistas. El término pueblo se identifica con un accionar colectivo: en los testimonios se refiere a los vecinos que se movilizan y generan sus propios procesos educativos y mejoras en la calidad de vida, un colectivo que requiere de un acompañamiento para lograr que su voluntad se exprese a través de los dirigentes y funcionarios de gobierno. Aquí el campo de lo popular se presenta heterogéneo y, a diferencia de aquellos films de los años '90 que le atribuían una fuerte carga épica, empieza a adquirir un cierto margen de autonomía, distanciándose de los lineamientos impartidos por el líder del movimiento y de los intereses de la Nación. Se trata de un colectivo que entra en contradicción con la idea de patria, tal como se expresa en los discursos de algunas/os entrevistadas/os (quien filma la experiencia y la docente a cargo de las clases): *los héroes están ahí porque los pusieron un determinado proceso popular (...) ahí me di cuenta que ni las canciones patrias están hechas para el campo popular...*(00:00:49).

En *La guardería* (Virginia Croatto, 2016) se reconstruyen las ideas, los sentimientos y fantasías de quienes en su niñez fueron exiliados en Cuba, entre 1979 y 1983 -mientras sus padres y madres militaban contra la Dictadura en la agrupación Montoneros- desde la mirada de los adultos que hoy son, discutiendo los significados y alcances de toda una serie de términos como pueblo, desaparecido, muerte, enemigo. En este caso, la directora decide narrar un hecho que es parte de su experiencia de vida: la directora entrevista, pero es a la vez partícipe de la historia que narra. Dada la convivencia en su infancia con quienes brindan su testimonio en el documental, hay un pacto de confianza previo: hay

un universo de experiencias compartidas, un mundo atravesado por el mismo horizonte político-ideológico, hay en definitiva un lenguaje en común. Se incluye aquí el proceso de rodaje y se promueven encuentros colectivos para activar la memoria e incluir en el relato fílmico a las nuevas generaciones: los y las hijas de esas/os hijas/os de militantes de los años '70.

En *La guardería* los testimonios de quienes fueron militantes de Montoneros en los '70 refieren a un colectivo peronista heterogéneo, cruzado por divisiones y tensiones internas: hablan de los debates generados en torno a la organización de la “contraofensiva” y refieren a cómo se arreglaron internamente en el funcionamiento de la guardería.³ Se elabora a través de los recuerdos una noción del nosotros, que en la discursividad toma forma por contraposición a los militares de la Dictadura:

Yo crecí sabiendo la verdad, o sea, sabía que mamá estaba desaparecida...sé que en su momento se utilizaba inclusive la carta de papá...utilizaba los términos de los hombres malos, o sea...mamá, papá y los compañeros eran todos los buenos, nosotros éramos los hombres buenos, obviamente y los otros eran los hombres malos (00:41:41).

Muchos de nosotros nos preguntamos qué significa hoy en día luchar, no? Por, por algo...algunos lo tienen más claro que otros...Si hay algo que les envidio...no es, eh...remo...recreminación, no...pero a veces me surge como una envidia de una época en que las cosas estaban más claras, o el enemigo estaba más claro, o ellos creían que estaba más claro, a lo mejor...pero ellos creían tenerlo todo más claro... hoy en día está todo más mezclado, entonces es más difícil (00:53:47).

Conjuntamente con la delimitación de este nosotros/ellos, se reconstruye otro colectivo que no parte de una identificación partidaria, sino que se recrea a partir de la conciencia respecto a lo vivido y la asunción de aquella historia cotidianamente compartida:

Yo creo que vivir en Cuba esos años nos unió a nosotros de una manera, de una forma que no hay tiempo, no hay distancia que te separe... (01:19:00).

Atravesar lo colectivo es para mí sentir que, o somos felices todos o no es feliz nadie, o hay para todos o no hay para nadie...ese concepto de igualdad y justicia para nosotros te lo da la experiencia de lo colectivo...y bueno eso es la guardería (01:02:18).

A diferencia de estos dos documentales participativos -*Uso mis manos, uso mis ideas* y *La guardería*-, en *El diálogo* no se emplean imágenes que demuestren la validez o quizá lo discutible de lo que afirman los testimonios. Las imágenes y palabras del diálogo entre Graciela Fernández Meijide y Héctor Ricardo Leis son intercaladas con imágenes y sonidos del mar y las calles que caracterizan el lugar donde se graba el intercambio. En este sentido, debemos notar que una clara decisión de los realizadores es anclar la atención en el presente más que en el pasado, dejando implícitamente abierta una pregunta vinculada a las formas en que ese pasado es recreado en el presente. Concluido el análisis de los documentales del corpus

que adoptan una modalidad predominantemente participativa, discutiremos en el siguiente apartado algunas particularidades de los films que versan sobre la militancia peronista de los '70, adoptando la primera persona como estrategia narrativa.

Documentales en primera persona sobre la militancia peronista de los '70: y el pueblo... ¿dónde está?

Siguiendo los aportes de Piedras (2014), al hablar de documentales en primera persona hacemos referencia a aquellos en que el papel de tutor que adopta el/la directora/a se traduce de manera evidente en su subjetividad y su cuerpo. En muchos de ellos el/la realizador/a se hace visible frente a cámara y considera necesario explicitar aquello que le moviliza para hablar del tema, cuáles son sus ideas y supuestos al momento de encarar la investigación y el registro audiovisual. Registrando incluso el proceso de elaboración de la narrativa audiovisual, se representa frente a cámara la búsqueda y análisis de testimonios de ese pasado, documentando el proceso personal, subjetivo por el que atraviesa el/la realizador/a.

En *El tiempo y la sangre* se suceden en pantalla libretas de anotaciones, capturas de pantalla, fotos a las que se coloca un nombre; un juego infantil, *Simón dice*, se presenta como metáfora de la memoria y permite a la directora ir introduciendo las distintas partes del documental. Un lugar central en esa reconstrucción del pasado tiene Sonia Severini, ex-militante de Montoneros en la zona oeste de Buenos Aires: ella es la que se desplaza y actúa como entrevistadora frente a cámara, aunque sin mostrar abiertamente su rostro. El desplazamiento espacial tiene en este documental un papel fundamental: *Oeste, volver al oeste es como volver al pasado...* enuncia una voz en off y se representa ese viaje de la memoria con escenas de desplazamientos en auto y en tren, así como por fragmentos de películas del Lejano Oeste, con la figura del cowboy construida en la cinematografía hollywoodense. A modo de pseudoentrevista, la directora filma las charlas que Sonia mantiene con hijas/os de desaparecidas/os y sus antiguas/os compañeras/os de militancia. Sabemos que la memoria es contraposición de miradas respecto a un mismo pasado, y en el documental *El tiempo y la sangre* ese trabajo se ejercita yuxtaponiendo opiniones de hijas/os de desaparecidas/os a las de compañeras/os de militancia de sus padres, sobre todo cuando se toca el tema del uso de la violencia como modo de hacer política o la decisión de tener hijas/os en ese contexto.

Al igual que en *El tiempo y la sangre*, en *Margarita no es una flor* se representan las dificultades y obstáculos de la directora/investigadora y en ese sentido, podemos decir que estos documentales en primera persona tienen algunas particularidades de films en proceso (Piedras, 2014): se presenta el film como producto de una investigación y del intento de poner en interacción y tensión fragmentos de una memoria. Con papeles, fibras, luces y pantallas, la directora de *Margarita no es una flor* va reconstruyendo ese ambiente en el que se dedica a armar las piezas de la historia como si fuera un rompecabezas. A través de una voz en off, enunciada en primera persona, la directora formula muchas preguntas

sin buscar necesariamente una respuesta certera, unívoca: son preguntas más bien retóricas que conducen a la reflexión sobre una masacre producida en la última dictadura argentina. A través de estas preguntas, se escenifica la experiencia de pérdida y empleando entrevistas e imágenes de archivo se narra el accionar de las Ligas Agrarias del nordeste, así como la militancia universitaria y sindical. La directora formula preguntas en nombre de una de las personas fusilada en esa masacre, Ema. El ponerse en la piel de Ema pasa incluso por la imaginación de la directora: empleando su voz como voz over, plantea cómo hubiese sido Ema de no haber sido fusilada, si hubiese tenido familia, si hubiese vivido hasta los 85 años y muerto en 2033.

Llegado este punto del análisis, vale la pena hacer una comparación y detenernos en cómo emplean su voz las/los realizadores como voz en off. Tanto en *El tiempo y la sangre* como en *Margarita no es una flor* la voz en off de las realizadoras se hace presente al principio a modo de introducción al objeto del discurso, para desvanecerse progresivamente conforme avanza el film. Por el contrario, en otros dos documentales del corpus, *Papá Iván y Murales*. *El principio de las cosas*, la voz del/de la director/a se vuelve omnipresente para reconstruir vivencias familiares de su pasado. Aquí es interesante retomar una observación de Piedras (2014): algunas voces en los documentales enunciados en primera persona están rodeadas de cierta autoridad textual, orientando el sentido del discurso audiovisual o reafirmando aspectos ya representados a través de las imágenes y/o la banda sonora. Esta reflexión puede servirnos para pensar la diferenciación entre los documentales en primera persona que adoptan una modalidad autobiográfica (es el caso de *Papá Iván y Murales...*), y aquellos otros en que se evidencia un mayor distanciamiento entre el sujeto de enunciación y el objeto del discurso (como *El tiempo y la sangre* o *Margarita no es una flor*).

En *Murales...*, Francisco Matiozzi Morales indaga en la historia de un tío desaparecido en dictadura, cuyo nombre hereda por decisión de su madre y nos invita a creer que este hecho algo significa, lo mismo que otros hechos de su vida privada (una mudanza, su entrenamiento en natación), que aparecen en escena reiteradas veces y son narradas como alegorías de lo que supone para él el trabajo de inmersión en su propia historia familiar. En este film se quita espacio a las voces que están socialmente legitimadas para hablar de la militancia de los '70, las de las víctimas directas y sus familiares, para posar la mirada en aquello que le pasa al director. Así, se representan todos los vaivenes de su vida -a nivel corporal, psicológico, actitudinal- desviando la atención del espectador del objeto referencial del film y redirigiéndola hacia los aspectos subjetivos del discurso.

Mientras que en todos los documentales analizados hay un intento por representar un discurso de la militancia de los '70, desde un caso particular o desde la propia experiencia, en *Murales...* la militancia peronista de los '70 aparece referenciada, como en segundo plano y más que a través de los testimonios o las imágenes, a través de la *música*: se presentan las únicas imágenes existentes del tío Pancho y esa escena es repetida varias veces, acompañada luego por la voz de un niño cantando la marcha peronista y las voces de adultos vitoreando *Viva Montoneros...viva!* Cuando uno de los testimoniantes está siendo entrevistado suena como ring del celular la marcha peronista. Las funciones y formas de la banda sonora en el caso de documentales es un tema poco explorado y en este caso el sonido adquiere una autonomía y entidad propia que merece ser analizado: en este fragmento -no

en todo el documental, vale aclararlo-, la música escapa a su rol secundario, como valor agregado y podemos decir pasa a disputarle el estatus históricamente otorgado a las imágenes en el documental (Provin Sbabo, 2017). Así como la música juega un papel central en esos fragmentos de *Murales...*, debemos notar que lo pictórico tiene un rol significativo en *El tiempo y la sangre*: allí se presentan dibujos superpuestos que simulan movimiento hasta convertirse en una foto. De alguna manera nos remite a la idea que ciertas imágenes congelan un pasado, pero el desafío es reflexionar cómo se fue configurando esa imagen. Al igual que *Murales...*, *Papá Iván* tiene un fuerte carácter intimista: María Inés Roqué hilvana preguntas en torno a la vida de su padre como militante de Montoneros y FAR, argumentando una reconstrucción lineal en el tiempo. Ese carácter intimista se expresa incluso a través de los subtítulos que indican en cada caso no sólo quién es el entrevistado, sino también otros aspectos que dan cuenta de cuál es la relación de la directora con esa persona o qué recuerda la directora de esa persona. Un lugar central dentro de los testimoniantes ocupa el relato de su madre, que manifiesta su rechazo al uso de la violencia como modo de hacer política (00:21:48) y en reiteradas oportunidades habla de su resistencia a “bajar línea ideológica” a sus hijas/os como uno de los motivos de separación de la pareja. Se presenta frente a cámara, en primer plano, todo el dolor que dicha separación representó para su madre.

A diferencia de los documentales participativos que he analizado -en donde hay alguna referencia a los colectivos de identificación propios del discurso peronista-, en los films que revisitan el peronismo en los albores de los 2000 y que se enuncian en primera persona hay una ausencia total de esas nociones como pueblo o patria. Resulta interesante entonces seguir pensando una hipótesis planteada por Aguilar (2015): si en las últimas décadas el pueblo ha abandonado el cine, el desafío es pensar cómo funciona esta nueva lógica en la que el pueblo falta. ¿Se enuncian nuevas formas de identificación o ello es reemplazado por cierta apatía, por la negación de todo principio político aglutinante?

Narrativas filmicas en torno a la militancia peronista de los '70: hacia una individualización de la memoria

Por la temática representada en estos documentales, vinculada al pasado dictatorial y a situaciones de represión, la intención de dar cuenta de ese pasado y el horizonte que eso “nunca más” vuelva a suceder se expresa en su máxima tensión. En nuestro país todo el S XX, desde los años '30 hasta la década del 70, el sistema democrático estuvo continuamente amenazado por golpes de Estado y gobiernos de facto; ello fue creando una identificación en torno al antiautoritarismo. Siguiendo el planteo de Sarlo (2001) conforme se suceden dictaduras, y conforme avanza el nivel de terrorismo estatal, crece la sensibilización por la cuestión democrática, por la defensa de los derechos humanos, la preocupación porque los actos públicos sean legales y jurídicamente aceptables.

Ese consenso se expresa en los documentales a través de diversas estrategias que a su vez dan cuenta del contexto de producción: por ejemplo en *Murales...* se incorporan imágenes y datos referidos a los juicios por delitos de lesa humanidad llevados adelante en los años 2000 filmando desde la calle los rostros de los condenados y enunciando hacia el final del documental sus nombres y las condenas recibidas; en *El tiempo y la sangre* se pinta con aerosol dibujos en una pared y a modo de intervención política se escriben nombres de actores de ese pasado y consignas como *Trelew, la sangre derramada jamás será negociada 5x1* haciendo referencia a las muertes producidas por la Triple A tras la fuga del penal de Rawson en 1972 (00:53:38).

De acuerdo a los aportes de Jelin (2002), decimos que en los trabajos de la memoria hay diversas temporalidades en juego: pasado, presente y futuro. Lo que se recuerda en la voz de quienes testimonian y lo que se representa en los films está condicionado por el presente que constituye el contexto de producción, pero a su vez es viabilizado por las expectativas del futuro, lo que se considera posible en el horizonte. El contexto de producción se caracteriza por una coyuntura en que el gobierno nacional empieza a desarrollar canales de expresión y formas de reconocimiento y justicia respecto a los crímenes cometidos en dictadura. En este sentido podemos decir que hay una estructura de oportunidad política creada por las políticas de memoria y en materia de derechos humanos que impulsan los gobiernos kirchneristas.

En este corpus se expresan narrativas identitarias que invitan a repensar el campo de las solidaridades y afiliaciones políticas tradicionales. En algunos de los films -predominantemente interactivos- es evidente cómo se recrea un sentido de lo colectivo que ya no pasa necesariamente por la identidad peronista/montonera (*Uso mis manos, uso mis ideas* o *La guardería*); y en otros -fundamentalmente los enunciados en primera persona- los procesos de identificación se activan desde las propias subjetividades y experiencias individuales, en algunos casos bajo la modalidad de relato autobiográfico (*Papá Iván, Murales...*), en otros bajo la modalidad que Piedras (2014) denomina de experiencia y alteridad (*El tiempo y la sangre*) o bien bajo una modalidad epidérmica (*Margarita no es una flor*), dependiendo de la decisión de las/los directores de representar aspectos íntimos de su historia de vida.

En todos los films analizados los testimonios tienen un papel central en el hilo de la argumentación, ya sea para crear un entramado argumentativo de carácter explicativo acerca de los hechos relatados como sucede predominantemente en los documentales participativos, o bien para relativizarlos, cuestionarlos o revisitarlos a través de la subjetividad del/ de la realizador/a, como sucede mayormente en los documentales enunciados en primera persona. Para indagar en los supuestos de estos discursos fílmicos, resulta interesante pensar la noción de experiencia y el derrotero que ha tenido este concepto en el campo de las Humanidades y Ciencias Sociales. Jorge Larrosa (2009) ve la experiencia como “eso que *me* pasa”: algo externo a mí (viene de afuera), que es alojado en mí, deja una huella, una marca en mi cuerpo, en mi subjetividad y que a la vez es intransferible, o sea, singular.⁴ La experiencia siempre es de un alguien, en un aquí y ahora; y no es algo transparente: no depende de mis intencionalidades, sino de mis pasiones y tiene por tanto una cuota de azar e indecisión.

La experiencia de la dictadura y la militancia política, la manera como cada cual lo vivió, lo sintió, lo pensó, la manera como desde el presente la explica y da cuenta de ella, es en cada caso diferente: para cada cual una experiencia propia. Ante el mismo hecho, hay una pluralidad de experiencias. En todas las experiencias narradas desde los discursos audiovisuales hay uno o varios acontecimientos, algo externo a los sujetos que no depende de ellos, ni de sus representaciones ni de sus ideas. El acontecimiento, al pasar por los sujetos, deja una huella, pero como sostiene Larrosa (2009: 3), *la experiencia no reduce el acontecimiento, sino que lo mantiene como irreductible*. De ahí que la generalización en el análisis de films tenga sus límites, porque esas narrativas tienen que ver con las experiencias singulares, irrepetibles, vivencias de sujetos en determinados contextos. Es por esto que sostenemos con Aróstegui (1995) que si hay un método propio de las Ciencias Sociales, por diferenciación al de las Ciencias Naturales, éste tiene que ver con la comparación. La comparación -sincrónica o diacrónica- permite algún tipo de generalización en el orden de lo histórico. Esa comparación es lo que permite en la investigación elaborar explicaciones descriptivas y dar cuenta de cómo se producen ciertos hechos, pero a la vez intentar superar el plano meramente descriptivo y lograr elaborar explicaciones causales que den cuenta de por qué se producen los hechos.

Al hablar de la experiencia del documental subjetivo, Kriger (2008) plantea como central la interrelación entre historias personales y problemáticas sociales que se evidencia en el compromiso personal del/de la realizador/a. Apelando a la experiencias personales, las/los directoras/es del corpus estudiado esbozan resignificaciones del pasado reciente a través de afirmaciones y conjeturas parciales, provisionarias, en estrecha relación con el giro subjetivo que se expresa contemporáneamente en una diversidad de discursos. A través de este conjunto de films se evidencia la intención de instalar la voz de las nuevas generaciones -en su mayoría formadas en las escuelas de cine-, que crean irrupciones y disonancias en los proyectos totalizantes, instaurando versiones más subjetivas y miradas personales del fenómeno peronista.

En este sentido, la ausencia del pueblo en las discursividades fílmicas es reemplazada por memorias más acotadas: todas las condiciones que mencionamos abren la posibilidad de reivindicar y desarrollar la pertenencia independientemente de una legitimidad partidaria oficial. Entonces *más que una desaparición, podemos afirmar que se produce una transformación de los medios de la memoria*. Siguiendo lo planteado por Candau (1998), podemos decir, hay una individualización de la memoria y que, en ausencia de esas grandes memorias hegemónicas -organizadoras de la sociedad, de usufructo público-, cada individuo construye memorias particulares, privadas o confinadas al interior de grupos más restringidos:

Y ello es parte de una aceptación: aceptamos tener que hacer elecciones en nuestras herencias y reconocemos que la totalidad de las memorias nos es inaccesible. En definitiva estamos admitiendo que nos es imposible una comunidad absoluta con el otro, y ello es también una manera de reconstruir memorias, no ya hegemónicas pero si, sólidas y capaces de crear un entramado social que resista cualquier idea de sujeción (Candau, 1998: 189).

Notas

1. Verón (1987) habla de campo discursivo en lugar de discurso con el objeto de dar cuenta de la existencia de diversos procesos y estrategias de intercambio, así como de variaciones a lo largo del tiempo.
2. A pesar de esta limitación, sabemos que los juicios permitieron precisar algunos aspectos vinculados al accionar del terrorismo de Estado, ubicar espacios que funcionaron como centros clandestinos de detención y contribuyeron a obtener información de quienes estaban desaparecidos.
3. La contraofensiva consistió en el regreso de un grupo de militantes montoneros a la Argentina con la idea de que quienes estaban en el exilio reanudaran las acciones armadas. La primera contraofensiva se realizó en 1979 y la segunda en 1980, momento en que gran parte de la organización ya había sido diezmada por la represión estatal.
4. Esto lo plantea a principios de los '90 y de esta manera, reafirmando el camino emprendido por algunos exponentes de los Estudios Culturales como E. P Thompson o Stuart Hall, logra superar el binarismo objetividad/subjetividad, discutiendo con toda una corriente que plantea que lo que viene de afuera se replica en la subjetividad.

Bibliografía

- Andriotti Romanin, E. S. (2013). Decir la verdad, hacer justicia. Los Juicios por la Verdad en Argentina. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 94, 5-22.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. C.A.B.A.: Fondo de Cultura Económica.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. C.A.B.A.: Manantial.
- Aprea, G. (2017). Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente. *Revista Cinema Documentario*, 22. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/469509>
- Aróstegui, J. (1995). El método científico-social y la historiografía. En *La investigación histórica. Teoría y método* (pp. 273-313). Barcelona: Crítica.
- Candau, J. (1998). El agotamiento y el desmoronamiento de las grandes memorias organizadoras. En *Memoria e identidad*. C.A.B.A.: Ed. Sol. Serie antropológica.
- Cerruti, G. (2001). La historia de la memoria. *Revista Puentes*, 3. C.A.B.A.: Centro documental itinerante La valija de la memoria.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kruger, C. (2008). La experiencia del documental subjetivo en Argentina. En María José Moore y Paula Wolkowicz (Ed.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. C.A.B.A.: Librería.

- Larrosa, J. (2009). Sobre la experiencia. Aloma (87-112). Recuperado de http://files.practicadesubjetivacion.webnode.es/200000018-9863d9a585/_la_experiencia_Larrosa.pdf
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución: el documental audiovisual argentino hacia la transición democrática 1982-1999*. C.A.B.A: Imago Mundi.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. C.A.B.A: Paidós.
- Provin Sbabo, A. (2017). Os efeitos de sentido do som no cinema documental e o contrato de veridicção. *Revista Cinema Documentario*, 22. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/469509>
- Rouso, H. (1998). Memoria e historia: la confusión (en conversación con Phillippe Petit). *La hantise du passé (Entretien avec Philippe Petit)*, Textuel.
- Rouso, H. (2012). Para una historia de la memoria colectiva: el post Vichy. *Aletheia*, 3 (5), 1-14. Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/pdfs/Rousook.pdf>
- Sarlo, B. (2001). Identidades culturales. Las marcas del siglo XX. En *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. C.A.B.A: Siglo XXI.
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En AA.VV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. C.A.B.A: Hachette.

Filmografía

- Uso mis manos, uso mis ideas* (Grupo Mascaró, 2003).
- El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004).
- Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004).
- Margarita no es una flor* (Cecilia Fiel, 2013).
- El diálogo* (Pablo Racioppi y Carolina Azzi, 2014).
- La guardería* (Virginia Croatto, 2016).

Abstract: Peronism never ceased to be a source of inspiration for theatrical, literary and cinematographic works, and in the Argentina of the early 2000s it reappeared in the field of documentary cinema as an aesthetic-political experience. After the 2001 crisis, numerous filmmakers and groups of filmmakers produced and circulated audiovisuals that narrate various aspects of recent history. Particularly since 2003 and within the framework of certain public policies on human rights and the promotion of audiovisual production, we find a large production of documentary film that thematizes aspects related to the history of Peronism (its emblematic figures, the coup '55, the Peronist resistance, the militancy of the 70s, the legacies and myths of the movement).

This work focuses its gaze on a group of documentaries that address the Peronist militancy of the 70s, investigating the discursive, expressive and reflective resources used in these audiovisual productions, and trying to account for the ways in which audiovisual discourses and representations participate in the constitution of the discursive field of the political. Through this study, an attempt is made to assess the contributions of documentary cinema to understand what the Peronist militancy of the '70s is and has been in the voice and bodies of those people who at some point in their history identified with it. The questions that run through the analysis are: In what way is the group of political identification represented? What discursive and rhetorical strategies are used to construct alterity and the figures of adversaries? What meanings of people, nation and country circulate in these film representations? How are political and socioeconomic transformations in the context of production and circulation manifested in filmic representations?

Keywords: peronism, militancy, documentary cinema, identification processes, memory.

Resumo: O peronismo nunca deixou de ser fonte de inspiração para as obras teatrais, literárias e cinematográficas e, na Argentina do início dos anos 2000, reapareceu no campo do cinema documentário como uma experiência estético-política. Após a crise de 2001, vários cineastas e grupos de cineastas produziram e distribuíram audiovisuais que narram vários aspectos da história recente. Particularmente a partir de 2003 e no marco de certas políticas públicas de direitos humanos e de promoção da produção audiovisual, encontramos uma grande produção de documentários que tematizam aspectos relacionados à história do peronismo (suas figuras emblemáticas, o golpe '55, a resistência peronista, a militância dos anos 70, os legados e mitos do movimento).

Este trabalho centra seu olhar em um conjunto de documentários que abordam a militância peronista dos anos 70, investigando os recursos discursivos, expressivos e reflexivos utilizados nessas produções audiovisuais, e tentando dar conta das formas de participação dos discursos e representações audiovisuais na constituição do campo discursivo do político. Por meio deste estudo, busca-se avaliar as contribuições do cinema documentário para compreender o que é e o que foi a militância peronista dos anos 70 na voz e nos corpos daquelas pessoas que em algum momento de sua história se identificaram com ela. As questões que perpassam a análise são: De que forma o grupo de identificação política está representado? Que estratégias discursivas e retóricas são utilizadas para construir a alteridade e as figuras dos adversários? Que significados de pessoa, nação e país circulam nessas representações cinematográficas? Como as transformações políticas e socioeconômicas do contexto de produção e circulação se manifestam nas representações filmicas?

Palavras chave: peronismo, militância, cinema documentário, processos de identificação, memória.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
