

La figura del sobreviviente y sus movimientos. Un abordaje desde sus modos de representación en dos producciones del cine documental argentino

The figure of survivor and its movements. An approach from its representation in two productions of Argentine documentary cinema

JULIETA LAMPASONA

(Argentina)

Centro de Investigaciones Sociales
Instituto de Desarrollo Económico y Social
Núcleo de Estudios sobre Memoria
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
julietta.lampasona@gmail.com

Recibido: 05/05/2020

Aceptado: 16/06/2020

Resumen. El presente trabajo focaliza en los procesos de construcción social de la figura de los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención (CCD) en la Argentina. En particular, se analizan los modos en los que dicha figura ha sido representada en dos producciones del cine documental argentino cuyo núcleo argumentativo gira, desde perspectivas y contextos de producción diferentes, en torno de las historias de dos mujeres sobrevivientes: *Montoneros. Una historia* (Di Tella, 1994) y *Horas de vida* (Rey y Rubio, 2006).

Palabras clave: Sobrevivientes - Testimonio - Cine Documental



Abstract. This article focuses on the processes of social construction of the figure of survivors of the Clandestine Detention Centers (CDC) in Argentina. In particular, it analyzes the ways in which this figure has been represented in two productions of Argentine documentary cinema, whose argumentative nucleus revolves, from different perspectives and production contexts, around the stories of two women how survived: *Montoneros. Una historia* (Di Tella, 1994) and *Horas de vida* (Rey and Rubio, 2006).

Keywords: Survivors - Testimony - Documentary cinema

Consideraciones en torno a la (sobre)vida y planteo del problema¹

La experiencia de la propia desaparición y posterior (sobre)vida del sujeto supuso, ante todo, un proceso de rotunda liminaridad y avasallamiento subjetivo que fue produciendo un punto bisagra –en tanto que disruptivo– de la trayectoria vital del sujeto². A partir de sus liberaciones, en efecto, los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención (en adelante CCD) se vieron atravesados por procesos subjetivos y sociales de extrema vulnerabilidad que fueron moldeando sus propias (sobre)vidas, ante el acecho acuciante de la violencia vivida y la reconstrucción de una cotidianeidad que se fue afirmando como pudo y pese a todo³. Pese a las pre-

¹ El presente estudio forma parte de los avances producidos en el marco de una investigación doctoral sobre las inscripciones biográficas de la experiencia límite en los (y las) sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención (CCD) en la Argentina.

² Constituida como una modulación específica de la tecnología de la desaparición (Lampasona, 2013) esta experiencia se constituyó en la articulación de los momentos de: *persecución, secuestro, tortura, cautiverio y posterior liberación de los CCD*. La categoría de la (propia) desaparición pretende dar cuenta, precisamente, de ese nudo constitutivo en la tecnología de la desaparición forzada y, al mismo tiempo, de su propia especificidad.

³ La puntualización del prefijo, precisamente, procura problematizar ese *plus* que se inscribe y acompaña la vida de los sobrevivientes, en y por la experiencia límite: una (sobre)vida que, sin volver a ser aquello que era, se reconfigura y despliega *pese a todo*, pese al avasallamiento vivido en y por la pretensión deshumanizante del poder desaparecedor (Calveiro, 1998) y, al mismo tiempo, con pesar de él. En su análisis sobre las imágenes de las cámaras de gas, Didi-Huberman

tensiones absolutas del poder—que buscó doblegar, desarticular, aterrorizar⁴—y a la inscripción dolorosa de la experiencia límite en la propia biografía, los sujetos se fueron dando a sí mismos—como pudieron y en espacios sociales que lo viabilizaron—una (sobre)vida posible; en algunos casos, en el marco de una extrema soledad, en otros, en espacios de un mayor intercambio colectivo.

Ahora bien, lejos de circunscribirse a la dimensión de la individualidad, estas formas de (re-)construcción “sobrevivientes” sólo pueden entenderse en y por el cruce del mundo singular y las instancias intersubjetivas y colectivas, atravesadas por contextos socio-políticos y memoriales diversos que irán dotando de múltiples sentidos y temporalidades a aquello que aparecería, al menos en primera instancia, como “homogéneo” y/o “evidente” en sí mismo: el “ser-sobreviviente”. En efecto, no sólo es posible—y necesario—pensar el “colectivo” de sobrevivientes en los términos de su propia heterogeneidad constitutiva⁵, sino también de los diferentes tiempos, contextos y sentidos sociales que fueron moldeando y significando, a lo largo de los años, a esta figura.

En el presente trabajo, haremos foco sobre la segunda de estas dimensiones, con el objeto de adentrarnos en los procesos—siempre abiertos—de construcción

(2004) problematiza el modo de acceso a ese nudo constitutivo y letal del poder exterminador para señalar que “pese a todo”, incluso desde la ruina y la imagen difusa, es posible representar la experiencia límite de los campos nazis. Esta matriz interpretativa, que permite nombrar desde el vestigio, desde la (im)posibilidad y el silencio, aporta herramientas conceptuales de relevancia para nuestro abordaje: pese al avasallamiento mayor del sujeto, la posibilidad de su potencia. Una (sobre)vida y una potencia, pese a todo.

⁴ Recuperamos los desarrollos de la Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos (AEDD). Ver: “¿Por qué sobrevivimos? Un debate que abre puertas”, disponible en: www.exdesaparecidos.org.ar.

⁵ Esto es, atendiendo a aspectos tales como la vinculación o no con el campo de los derechos humanos y/o los espacios de denuncia, la producción o no del testimonio, los modos de decir-se y pensar-se en relación con la experiencia límite y la problemática de género, entre otros posibles. Cabe destacar, en tanto, que si bien no haremos foco sobre las particularidades que suscita la problemática de género, debemos señalar que la experiencia de la (sobre)vida, sus efectos en el largo plazo y los modos de hacer y “ser” de esas vidas sobrevivientes asumen indefectiblemente sus propias singularidades en términos de las marcas de género que las fueron y van atravesando. En efecto, la cuestión de género ha signado no tan sólo la experiencia del cautiverio configurando modulaciones singulares de la violencia y de la condición de “detenido(a)-desaparecido(a)” (Memoria Abierta, 2012; Sutton, 2018; entre otros), así como también la vida con posterioridad a la liberación (Lampasona, 2019).

social de la figura de los sobrevivientes en el largo plazo –construcciones que permearon e impactaron, ineludiblemente, las trayectorias vitales de los sujetos que dan sentido a esta investigación–. En el marco de esta pregunta, analizaremos en particular –y en clave comparativa– los modos en los que dicha figura ha sido representada en dos producciones del cine documental argentino, cuyo núcleo argumentativo gira, desde perspectivas y contextos de producción diferentes, en torno de las historias de dos mujeres sobrevivientes⁶: *Montoneros. Una historia* (Di Tella, 1994) y *Horas de vida* (Rey y Rubio, 2006)⁷. Cabe destacar que no realizaremos un abordaje teórico-metodológico sobre el dispositivo documental en su dimensión estética; desde la categoría de “estrategias narrativas” utilizada por Zylberman (2013), que advierte la centralidad de un “motivo” –en términos de una idea argumental– a lo largo de una obra, nos interesa analizar las narrativas construidas para pensar desde allí los modos de representación y circulación de la figura de los sobrevivientes⁸. Veremos que, insertas ambas producciones en encuadramientos de memoria y contextos socio-políticos diferenciales, los modos de abordaje de cada una de las historias y los sentidos emergentes en torno de la (sobre)vida nos permitirán comprender el proceso de construcción y representación de la figu-

⁶ Como dijimos previamente, si bien advertimos la centralidad de la cuestión de género para pensar la experiencia de la (sobre)vida y si bien las producciones seleccionadas traen también al centro de la escena la vivencia de mujeres, nuestro enfoque estará orientado a pensar esta experiencia desde nudos de sentido más amplios que, al tiempo que se tocan con la singularidad que imprime el género, permiten pensar también problemáticas generales en torno de la supervivencia de hombres y mujeres. Por caso, y entre otras posibles, aquellas relativas a los sentidos emergentes en relación con esta figura –esto es, aquellos vinculados con el rol de testigos, militantes y la sospecha de la delación, entre otros posibles– y los modos de entender los tiempos vitales que siguieron (y siguen, aún hoy) a la desaparición. Cabe destacar, también, que la selección de estos casos responde a los siguientes criterios: ambos se inscriben en un formato documental, ambos problematizan la experiencia de la (sobre)vida desde un argumento centrado en el (la) sobreviviente y se inscriben en tiempos sociales diferentes.

⁷ Este último cuenta también la historia de otra sobreviviente, Ana DiSalvo, cuyo relato viene a acompañar el de Susana. En cualquier caso, lo que importa aquí es que el nudo argumentativo gira en torno de la (sobre)vida y no, por ejemplo, de la militancia política.

⁸ Esta mirada analítica no desconoce, empero, la incidencia de la puesta en escena y de los recursos estéticos sobre la trama narrativa. En efecto, entendemos que los modos de construcción estética del film, la duración, los usos de cámara, la articulación de las imágenes y los testimonios van modulando de conjunto ese relato. Para un análisis de esas intersecciones y sus reconfiguraciones en diferentes contextos, ver entre otros: Feld (2009) y Verzero (2009).

ra de los sobrevivientes en el largo plazo, desde su heterogeneidad constitutiva, sus matices y también sus sombras y obliteraciones⁹.

Para avanzar sobre ello, luego de una presentación de las producciones de estudio analizaremos el contexto de realización de uno y otro documental con el objeto de identificar los diferentes sentidos que en cada momento histórico han ido constituyendo a la figura de los sobrevivientes y sus formas de emergencia en ambas producciones¹⁰. A continuación, abordaremos la estructura argumental y las estrategias narrativas de las producciones desde tres dimensiones analíticas: los momentos de la narración, los usos y emplazamientos relacionales del testimonio y la construcción del sujeto de la palabra. Este abordaje nos permitirá pensar los múltiples tiempos y sentidos sociales que atraviesan a la figura de los sobrevivientes, al tiempo que permitirá preguntarnos también sobre aquellas dimensiones y modos de habitar, pensar y decir-se en la (sobre)vida que quedan por fuera de estos modos de significación. Plausibles, acaso, de nuevas y futuras miradas que los incorporen, problematicen y representen en el proceso siempre inacabado de (re-)configuración de sentidos sobre el pasado, la desaparición y los sujetos por ella atravesados.

⁹ Siguiendo a Aprea (2008 y 2015), Zylberman (2018) y Álvarez (2012), el cine documental constituye un ámbito privilegiado para conocer el modo en que la sociedad representa acontecimientos claves de su pasado y, en particular, los eventos sociales límite. En palabras de Zylberman: “el cine documental desempeña un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios ya que este ha tenido una tarea por lo menos triple: funcionar como evidencia, colaborar para la difusión masiva de los casos, y formar, consolidar y servir de soporte a imaginarios colectivos en torno a los genocidios” (2018: 227). En ese dar-cuenta-de, el cine documental se enfrenta con un pasado “que pugna por no ser olvidado” (Álvarez, 2012) y que retorna desde sus huellas, impactando en el presente. El acceso a este mundo de representaciones constituye, con todo, “[...] una valiosa arena de análisis para comprender los modos de elaboración como también las diversas luchas sociales y políticas” (Zylberman, 2018: 237).

¹⁰ Como veremos, esta figura podría desagregarse en múltiples registros. A la diáda estigmatizante que vincula la posibilidad de la delación/traición con la (sobre)vida (Longoni, 2007) se anudan también otros sentidos vinculados a las nociones de “víctima”, “testigo”, “militante político”, “sujeto de experiencia” cuya emergencia y modalidades de articulación fueron adquiriendo anclajes históricos diferentes.

La (sobre)vida, desde dos historias

El documental *Montoneros, una historia* nos presenta a Ana, una militante de la izquierda peronista, montonera, que durante la última dictadura militar fue secuestrada y mantenida cautiva en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) para ser, posteriormente, liberada. Por su tematización y el recupero crítico de la militancia armada, *Montoneros...* inaugura nuevos modos de asir la experiencia de los años '60 y '70 desde el ámbito documental (Aprea, 2008; Verzero, 2009; entre otros)¹¹. Junto con *Cazadores de Utopías* (Blaustein, 1996), este film inscribe en su narrativa la dimensión de la militancia política y la inserción del sujeto en experiencias de lucha colectiva que irán moldeando y reconfigurando sus propias identidades. En una y otra producción se incluyen los relatos de sobrevivientes como voces constitutivas de ese pasado, pero en el caso de *Montoneros...* es esta historia de vida particular –como su nombre anuncia– la que articula la trama narrativa. La de Ana, acuciada y –como veremos– sospechada; y es precisamente en esta forma de representación donde centraremos la mirada¹².

La historia empieza en un viaje –el suyo– hacia su Santa Fe natal, que trae consigo una mirada reflexiva hacia el pasado. En una búsqueda por trazar su pro-

¹¹ Como señala Aprea en relación con el cine documental sobre el pasado reciente, “En este terreno se manifiestan transformaciones que exceden el marco de los documentales y, a su vez, se generan posturas que participan activamente de la construcción de la memoria social” (2008: 80). Estrenada en un contexto de plena vigencia de las leyes de impunidad, *Montoneros...* trae una mirada profundamente reflexiva sobre la experiencia armada. Este recupero de la dimensión política se enmarca en lo que diversos autores (Oberti y Pittaluga, 2006; Crenzel, 2008; Feld, 2009; entre otros) identifican como un viraje en el eje articulador del relato sobre el pasado reciente. Si durante los primeros años de la transición democrática la narrativa humanitaria (Crenzel, 2008) permeaba las narraciones sobre el genocidio, a partir de mediados de los '90 la militancia política cobraría centralidad. Como señala Oberti (2006), esta dimensión política de la experiencia cobró impulso a partir de las reconfiguraciones memoriales y discursivas que tuvieron lugar en el campo de los organismos de Derechos Humanos, a partir del vigésimo aniversario del golpe militar, la confesión de algunos militares y la aparición de HIJOS.

¹² Como plantea Verzero (2009: 184), ambas producciones inauguran el “nuevo documental político-testimonial” pero lo hacen, precisamente, desde estrategias narrativas diferentes. En *Cazadores de utopías*, el testimonio de Graciela Daleo (sobreviviente de la ESMA) se articula con otras historias conformando un relato colectivo, una voz coral que moldea ese nosotros vulnerable. Y es ese nosotros de la militancia política de los años setenta, y no la figura específica de los sobrevivientes, el que estructura y da sentido al relato.

pio recorrido, Ana va encontrando interlocutores y alternando con otros testigos – amigas, compañeros de militancia y su propia familia– que confluyen en la narración de esa historia, a la vez singular y colectiva. El documental revisa críticamente, desde la voz de su principal narradora, la militancia de los años ‘70, sus aciertos y errores, la política represiva sobre el cuerpo de los militantes y la crudeza y perversión propias del cautiverio en la ESMA¹³. El hilo narrativo, que parece asentarse sobre esa experiencia política, encuentra sin embargo su sentido último hacia el final, cuando la evocación de una sola “sentencia” basta para dar cuenta de la herida abierta por la (sobre)vida: la de Juan, su compañero y padre de su hija, quien al momento de su propio secuestro y desaparición sospechaba de una posible “traición” por parte de su compañera. Ana había (re-)aparecido y eso significaba, para él, que “algo habría hecho”. Tiempo después, Juan desaparecería. Como veremos, esa sospecha sostenida e irresuelta por un encuentro que nunca pudo darse, emerge en el relato de la protagonista con un peso ineludible. No hay después de esa “sentencia”; allí se cierra el relato, allí se detiene la historia.

En el caso de *Horas de vida*, del año 2006, la historia parece ser similar. Lo es, al menos, en lo referido a la experiencia límite y sus inscripciones, dolorosas: Susana estuvo desaparecida durante la última dictadura militar y fue, tras algunos meses, liberada. Al momento de su secuestro cursaba los primeros meses de su embarazo. Al igual que Ana perdió a su compañero, padre de su único hijo, que al momento de la realización del documental continuaba desaparecido. Sin embargo, las similitudes comienzan a desdibujarse si atendemos a los modos de representación y narración de esa (sobre)vida: a diferencia de la primera, que como dijimos no ahonda en ese después, el relato da cuenta no solo del pasado y el cautiverio sino también del presente de la protagonista y de su propio recorrido con posterioridad a la experiencia límite. De esta manera, inserta en un contexto memorial en el que –como veremos– la figura de los sobrevivientes se fue nutriendo de nuevas significaciones, en este desplazamiento se advierte una temporalidad de más largo plazo que trae consigo la idea de un movimiento, de una reconstrucción subjetiva e intersubjetiva

¹³ Como otros cientos de detenidos y detenidas de la ESMA, Ana estuvo sometida a realizar tareas de trabajo forzado en el marco de lo que los represores denominaron “proceso de recuperación”. La mayoría de esos detenidos fueron liberados.

posible. Si bien la ruptura, los dolores y angustias se manifiestan también en sus persistencias presentes, se vislumbra también un espacio de recomposición y resignificación que nos permite pensar a la figura del sobreviviente desde nuevas apoyaturas, con una potencialidad que le es propia, más allá (o pese a) la carga de la sospecha.

Con todo, ambos documentales nos aproximan a la (sobre)vida desde la particularidad de esos dolores acuciantes de la violencia vivida, desde la singularidad del mundo femenino, de los amores y desamores, del discurrir en la maternidad a pesar de la catástrofe¹⁴. Siguiendo a Zylberman (2018), podemos decir que estas estrategias narrativas, que ponen la mirada sobre el sujeto, sus vivencias y su testimonio, que narran historias de amor truncas, con sujetos ausentes (desaparecidos) y presentes (sobrevivientes), trazan así un puente con la historia reciente, el desgarrro producido por el exterminio y sus consecuencias en el largo plazo¹⁵.

De contextos sociales y memorias en la construcción social de la figura del sobreviviente

La mirada social en torno a los sobrevivientes ha sido heterogénea a lo largo del tiempo, anclando en diferentes registros del imaginario social y de las configuraciones de memoria¹⁶. En este marco, insertas en momentos político-sociales y

¹⁴ Diferentes autores abordan el problema de la catástrofe producida por la desaparición forzada, como ese cúmulo de rupturas de sentido, de mundos de psíquicos e interacción, de proyectos vitales. Ver, entre otros: Gatti, 2008; Puget y Kaës, 1991.

¹⁵ “Esta estrategia retórica se caracteriza por explorar los protagonistas, el elemento humano, sus preocupaciones, sus intenciones y sus reflexiones. No se pone énfasis en la gran narrativa, sino en las personas en cuanto sobrevivientes, perpetradores o testigos. Antes que apelar a la historia, se remite a lo emocional y a la empatía. No se exponen necesariamente cadenas de causa y efecto, sino consecuencias, cómo sobrellevar el peso y las transformaciones generados por el genocidio. Estas producciones dan espacio a observar diversas estrategias memorialísticas como también a explorar los diversos traumas producidos por los genocidios” (Zylberman, 2018: 235).

¹⁶ Resulta oportuno, por ello, hablar de “miradas” en plural. De manera general, y como veremos, esta figura podría desagregarse en múltiples registros que se articulan, tensionan y/o contraponen, conjuntamente. A la diada estigmatizante delación-traición que analiza Longoni (2007) –sustancial para nuestro abordaje– se anudan también otros registros vinculados a las nociones de “víctima”, “testigo”, “militante político”, “sujeto de experiencia” cuya emergencia y modalidades de vinculación fueron adquiriendo diversos anclajes históricos, sobre los que avanzaremos en este apartado.

memoriales diferentes, las producciones de análisis traen consigo problemáticas históricamente situadas; así, mientras la primera recupera problemáticas que podríamos vincular a los modos de narrar y recordar de los años '90, la segunda nos remite principalmente a las reconfiguraciones de los procesos memoriales producidas desde los años 2000¹⁷. Como recupera Zylberman (2013) en su abordaje sobre las estrategias narrativas del cine de los años '80, se han pensado tres grandes momentos para el análisis de las producciones cinematográficas: los años '80 –atravesadas por la “teoría de los dos demonios”¹⁸–, los '90 –signadas por el proceso de impunidad–, y aquellas realizadas con posterioridad a los acontecimientos de diciembre de 2001 y el denominado “boom de la memoria”. Partiendo de esta cronología general, las producciones que nos convocan se inscribirían particularmente en el segundo y el tercer momento¹⁹.

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

¹⁷ Este recorte temporal y esquemático no oblitera las superposiciones y nudos comunes entre una y otra producción, sino que pretende destacar sus especificidades.

¹⁸ En particular, destaca el autor, no han sido esos (pretendidos) “dos demonios” –de izquierda y de derecha– los que se reflejaron de manera específica en los films de aquella época sino, fundamentalmente, un “unidemonio: el de derecha” (Zylberman, 2013: 2).

¹⁹ Si bien es posible trazar estas demarcaciones, conviene señalar no obstante que no se proponen como temporalidades y/o narrativas estancas sino como horizontes generales de sentido. En efecto, en ambos momentos y producciones pueden encontrarse nudos de significación que persisten más allá de esas reconfiguraciones contextuales.

co-sociales, los relatos se tornan así heterogéneos, se contraponen, entran en disputa. Estos desarrollos, entonces, nos permiten pensar el carácter móvil, abierto, de las configuraciones de memoria y su inscripción en tiempos y marcos sociales diversos, atravesados por luchas y relaciones de fuerza. A partir de ello, nos preguntamos: ¿cuáles son las condiciones sociales de posibilidad y las configuraciones de memoria para ciertas formas del recuerdo y construcción de sentido en torno a la problemática específica de la desaparición y posterior sobrevida a los CCD? ¿A partir de qué movimientos y disputas se constituye la figura del sobreviviente?

El film *Montoneros...* –como dijimos, del año ‘94–, encuentra su anclaje en un momento específico de los procesos de memoria y los modos de vinculación con el pasado reciente. En efecto, durante los primeros años de la década del ‘90 se consolidaría un período de impunidad, producto de las denominadas “leyes del Perdón” (esto es, las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, sancionadas en 1986 y 1987 respectivamente) y los indultos del gobierno de Carlos Menem. Durante los primeros años de la transición democrática, la voz de los sobrevivientes había permitido construir conocimiento en torno a los hechos clandestinos del poder desaparecedor y el posible destino de los miles de detenidos-desaparecidos cuya muerte –aun cuando desconocida– comenzaba a pensarse posible²⁰; en este sentido, como portadores de un saber particular, se erigían entonces como *testigos* necesarios puesto que eran ellos, y sólo ellos, quienes podían echar luz y comenzar a enunciar lo que aparecía como impensable, inimaginable e imposible: la desaparición forzada. Así, los sobrevivientes fueron ocupando un lugar sustancial para la construcción de conocimiento en la escena pública, tanto en la esfera judicial como en los ámbitos de denuncia, conformados principalmente por la CONADEP y los organismos de derechos humanos²¹.

²⁰ En un texto temprano, escrito desde su exilio en México en la revista *Controversia*, Héctor Schmucler (1980) resaltaba el valor de verdad que traía consigo el testimonio de los sobrevivientes: eran ellos quienes certificaban una derrota política previa pero, fundamentalmente, la “inhumanidad del represor” y la confirmación de la muerte de los miles de detenidos-desaparecidos.

²¹ Pese a esa centralidad, veremos también que las sospechas que pesaron tempranamente sobre ellos –aquellas que remitían al porqué de sus liberaciones– tensionaron y complejizaron su lugar social en el espacio público; en efecto, los sobrevivientes de los CCD en la Argentina permanecieron por largos años relegados a un lugar “secundario” en relación con la creciente legitimidad y el reconocimiento social de otros grupos de víctimas como las Madres, las Abuelas o, incluso, los Hijos de detenidos-desaparecidos.

En paralelo, los modos de presentación y conformación de los testimonios –fuertemente atravesados por una “narrativa humanitaria”– iban dando forma también a un sujeto-*víctima* avasallado por un poder (en apariencia) absoluto²². Como enfatiza Crenzel (2008), estas formas de construcción del relato, que anclaban principalmente en la humanidad (avasallada) del sujeto por fuera de su trayectoria y militancia política, fueron permeando el discurso social sobre la desaparición y el terror de Estado y, particularmente, el testimonio de los sobrevivientes. En efecto, si bien ellos mismos se fueron asumiendo tempranamente como sujetos políticos, las propias condiciones del contexto político y/o de las condiciones de escucha de sus testimonios, orientaron sus relatos –o al menos, una parte²³– en aquellos sentidos. Víctimas por antonomasia y testigos principales de la experiencia de los CCD y de la desaparición de esos otros, desde los primeros años entonces las figuras del *testigo* y/o de la *víctima* se articularon en puntos de encuentro y desencuentro, siendo el campo judicial uno de los principales espacios que operó en su producción y circulación.

Al tiempo que la figura del sobreviviente se poblaba de estos sentidos, se imprimían también otras significaciones que, aun desde la tensión, iba permeando la mirada social y las propias referencias del sujeto: esos “pocos” sobrevivientes –en relación a los miles de detenidos-desaparecidos– comenzaban a ser, también tempranamente, sujetos de sospecha en algunos espacios militantes y de derechos humanos. La clandestinidad del poder desaparecedor y sus formas de hacer –perversas, siniestras– iban produciendo así efectos de inversión de la culpa que fueron

²² En su estudio sobre la narrativa humanitaria como (nuevo) modo discursivo, emergente entre el siglo XVIII y XIX, Laqueur (1996) identifica sus principales nudos constitutivos: el sujeto en su condición humana y como víctima, el detalle pormenorizado del sufrimiento y la centralidad del cuerpo como locus del dolor y de la aplicación del suplicio. En el caso particular del movimiento de derechos humanos, y atendiendo al caso de los exiliados uruguayos, Markarian (2004) analiza el modo en que este tipo de narrativa fue desplazando en la escena internacional y nacional a otros posicionamientos discursivos, más vinculados a la acción político-revolucionaria. Jelin (2007) y Crenzel (2008), en tanto, retoman estos desarrollos para pensar el contexto argentino post-dictatorial y las apropiaciones de este relato por parte de los organismos de derechos humanos y ex militantes.

²³ Otras dimensiones, como la de su propia politicidad y, más aún, aquella relativa a la singularidad de su experiencia de desaparición y liberación como nudo de re-configuración de la propia vida quedarían, al menos en estos primeros tiempos, mayoritariamente relegadas.

ubicando a los sobrevivientes, al menos en los primeros tiempos, como posibles traidores y verdugos²⁴. A este respecto, los desarrollos de Schmucler (1980), y fundamentalmente, los de Longoni (2007a y 2007b) resultan sustanciales al analizar el modo en que se fue conformando esa díada estigmatizante que vincula la (sobre)vida a la posibilidad de la traición:

Tanto el desaparecido entendido como mártir inocente como el desaparecido asimilado irrestrictamente al lugar del héroe no puede –en tanto que desaparecido– correrse del sitio en que ha sido colocado, ni puede testimoniar. El sobreviviente, en cambio, aparece en este esquema como un héroe caído; se vuelve en esta lógica la contracara del héroe: un traidor, y esa posición borrona su condición de víctima (2007b: 17).

Vemos entonces que la figura del sobreviviente se fue construyendo, desde los primeros tiempos, a partir del encuentro y la distancia de múltiples sentidos: el sujeto como víctima, testigo y, al mismo tiempo, (posible) traidor. En el caso de *Montoneros...*, en efecto, será específicamente este nudo de significación el que hará mella en la historia de su protagonista.

Como señalamos anteriormente, hacia mediados de los años '90 se observa una reconfiguración del relato: la militancia política, hasta entonces mayoritariamente obliterada, comenzaba a poblar las formas de recordar y narrar ese pasado reciente que se presentaba como tragedia. Por su parte, la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad en el marco las reconfiguraciones en las políticas de memoria que se fueron sucediendo a partir de 2003, constituyen un nuevo momento histórico que trae consigo múltiples resignificaciones en los sentidos construidos. En este marco, la centralidad que adquiere en los procesos judiciales la voz de los sobrevivientes fue coadyuvando también en la conformación de nuevos lugares sociales y formas de enunciación. La figura del sobreviviente –hasta entonces mayoritariamente relegada, si se la piensa en relación con otras personificaciones–, comienza a poblar el relato de organismos y de otros espacios políticos desde

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

nuevos sentidos, privilegiando no tan sólo su lugar como testigos-víctimas sino también como militantes y sujetos de una experiencia singular.

Así, “testigos”, “víctimas”, “militantes” se resignifican y confluyen en nuevos posicionamientos sociales y subjetivos, abriendo interrogantes que comienzan a preguntarse por la experiencia (sobre)vida en su propia especificidad. Algo de ello, en efecto, puede rastrearse en el documental *Horas de vida*. Precisamente, este enmarcamiento socio-político y memorial irá permeando el posicionamiento de sujeto que propone el film y el modo de representación de esa mujer sobreviviente: al tiempo que testigo y víctima, al tiempo que militante, la protagonista se erige desde un relato de sí y de los otros que, dando cuenta de una historia vulnerada y reconfigurada, remite tanto a la ruptura como a la potencia.

Vemos entonces que estos múltiples “registros” o dimensiones que han atravesado y continúan atravesando a la figura de los sobrevivientes se encuentran condicionados por los momentos histórico-sociales, al tiempo que se yuxtaponen e imbrican mutuamente. Estas construcciones de sentido irán permeando tanto la mirada social como los procesos subjetivos y las maneras de pensar-se y decir-se de los propios sobrevivientes. Y ello emerge, precisamente, en los documentales: desde estos “marcos” sociales y memoriales se las enuncia y representa; desde allí se las interpela como voces legítimas de acceso a lo pretérito y construcción de verdad; desde allí, también, se enuncian a sí mismas. ¿Pero qué configuraciones imaginarias propician esos enmarcamientos contextuales? ¿Qué sentidos se ponen en juego? Y, fundamentalmente, ¿qué impactos tienen dichas representaciones en la construcción de la figura de los (las) sobrevivientes? ¿De qué manera se presentan esas (sobre)vidas?

Representar la (sobre)vida: testimonio, imagen y sujeto

La magnitud de los crímenes cometidos y la escasa información e imágenes disponibles –producto, principalmente, de la clandestinidad de las acciones represivas²⁵ abrieron a formas particulares de representación y construcción de verdad,

²⁵ Como señalan Feld y Stites Mor (2009), a esa falta de imágenes del “adentro” se fue contraponiendo una profusa producción filmica, documental y fotográfica que comenzó a tornar imaginable aquello que se manifestaba, por su radicalidad y liminaridad, como inasible.

fuertemente asentadas en el testimonio. En palabras de Feld, “El testimonio sobre la desaparición de personas desafía la carencia de imágenes que provocó el sistema represivo [...]. El testimonio audiovisual de la desaparición se erige entonces como una presencia que intenta dar cuenta de la ausencia de aquellos que desaparecieron” (2009: 78 y 79). En particular, el testimonio de los sobrevivientes fue cobrando centralidad para representar ese mundo concentracionario²⁶. En el caso específico del espacio cinematográfico y documental, estos relatos constituyen la “materia prima de la narración” (Raggio, 2009: 48)²⁷; y así lo vemos, efectivamente, en los films de estudio. Ambas producciones, decíamos, recuperan y problematizan diferentes historias de sobrevivientes; así, desde el recupero de la palabra y de la politicidad del sujeto parecen restituir algo de lo perdido, de lo vulnerado²⁸. Sin embargo, al tiempo que es posible observar similitudes, se advierten también diferencias en el contenido de esos testimonios, el modo en que se emplazan y son acompañados por otros sujetos, relatos e imágenes, y el enfoque sobre la experiencia límite.

Montoneros, una historia: entre los grises, la sospecha y una (sobre)vida ¿detenida?

Como dijimos, *Montoneros...* inicia su trama en un viaje de Ana hacia su Santa Fe de origen, un recorrido que trae consigo la reconstrucción de su propia historia e identidad. Esa historicidad se anuncia desde el principio, y es ella quien lo hace:

²⁶ En ello colaboraron también y particularmente las imágenes fotográficas de los detenidos-desaparecidos de la ESMA que pudo recopilar el sobreviviente Víctor Bastera.

²⁷ Cabe destacar que el uso de los testimonios constituye —como destaca Aprea— una de las principales características de los “documentales de memoria”: “Su uso en los documentales de memoria aparece como una mediación que permite la reconstrucción de un universo diegético histórico a través de las palabras de los testigos” (2015: 79). En el caso específico de la experiencia concentracionaria, este recurso expone cabalmente su centralidad.

²⁸ En su abordaje sobre el testimonio, Carnovale, Lorenz y Pittaluga (2006) resaltan el valor reconstitutivo de la palabra testimonial, en el marco de espacios sociales y relaciones que den sostén al sujeto.

Esta historia empieza cuando yo tenía 16 años... La misma edad que Paula... En San Jorge. San Jorge es un pequeño pueblito pueblito en Santa Fe, donde nací. [...] Paula, que estaba preparando su examen de Historia [...], me pregunta qué pasó en los '70. Ellos son jóvenes de los '90. [...] Y justo el día del examen de mi hija, me llama una persona que yo no veía desde aquella época. Me quedé helada. Siempre pensé que estaba desaparecida. Cuando yo colgué, lo que sentí era que el... fue una cosa así medio loca, era que este chico podría estar con el padre de Paula. Que el padre de Paula no se animaba a hablar en forma directa, viste²⁹.

El relato (y la historia) de Ana se inician a sus 16 y traen, en un mismo movimiento y por su propia imbricación, el tiempo presente personificado en su hija Paula –y del que, como ya dijimos, no conoceremos mucho más–, y una temporalidad pretérita que aún apremia, personificada en su padre y amor –que, luego, sabremos trunco–. Ana viaja y recuerda, y en ese relato se reconoce y se inscribe en una historia de luchas colectivas y procesos de confrontación, en cuya trama fue hija, estudiante, militante, mujer, amante, madre, detenida, sobreviviente. Pero veamos a continuación cómo se hilvana esa historia, atendiendo a las tramas de relación y los sentidos que la atraviesan.

Podríamos advertir, al menos, tres grandes momentos de la estructura narrativa del film: una primera narración más “coral” o colectiva de los años de la militancia hacia fines de los '60 y primera mitad de los '70; un segundo momento donde se comienza a dar cuenta del avance represivo, el cercenamiento de los espacios colectivos y la posibilidad de la muerte y un tercer momento que se “inaugura” con el secuestro de Ana. En el primero de ellos, se va conformando un relato colectivo que pone en el centro de la escena a esa vida que se reconfigura en y por la militancia, al tiempo que trae e interroga el problema de la lucha armada. Unos y otros testimonios vienen a debatir sobre ello desde la representación de un “nosotros” amplio, al tiempo que tensionado, que entraría en una fuerte ruptura a partir de los procesos de desaparición y, fundamentalmente, desde el trabajo de elabora-

²⁹ Las citas sin referencia corresponden a fragmentos reproducidos del documental *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994).

ción y rememoración que se propone desde el presente³⁰. En este momento, la vida cotidiana, las amistades, los amores se entretrejen en ese mundo del hacer político; y lo hacen no sin contradicciones: las de las bases y las cúpulas, las de los militantes “más comprometidos” y las de aquellos que deciden apartarse con posterioridad.

Al igual que en la posterior narración del avance represivo, los testimonios se van articulando con imágenes de archivo y de los propios testigos narrando. Por momentos, esas imágenes dan sostén a los testimonios; por momentos, también, estos últimos “explican” esas imágenes. Algunas escenas se componen por la articulación de diferentes imágenes y audios de archivo que van siendo “relatados”, a modo de lectura, por Ana. Así, la protagonista parece narrar una historia que es a la vez suya y de tantos otros, y en ese relato, Ana está dentro y fuera de la historia, al mismo tiempo.

Luego de ese primer momento más homogéneo, articulado, el relato se va entrecortando: aparece la muerte, el acecho que hostiga la propia vida, que desarticula, que fragmenta. Aquí, aunque con menos articulación, los testimonios que acompañan la narración de Ana se complementan con ella y le dan sentido, la enmarcan en un proceso de avasallamiento colectivo. En la evocación de ese contexto que ponía en crisis al sujeto en su hacer político –o al menos a Ana–, recordaba: “Yo no daba más, yo quería entregarme”. A continuación, el film advierte: “Fin primera parte”. La imagen que acompaña: la calle por la cual Ana y su compañero escaparon a una caída. Una calle vacía que parece dar cuenta del desamparo, “una situación de absoluta desprotección”, dirá Ana minutos después.

³⁰ Como coinciden Verzero (2009) y Alvarez (2012), la revisión crítica de las estrategias político-militares de la organización constituyen un pilar sustantivo de *Montoneros... A diferencia de Cazadores de utopías* –donde el repaso de la militancia no propone una distancia crítica sino, por el contrario, la repetición del discurso setentista con una clara vocación de romper el silencio y disputar los modos de entender la militancia (Oberti y Pittaluga, 2006: 122)–, el film propone el encuentro de diversos actores y posiciones, en un ejercicio crítico de elaboración. En palabras de Verzero: “En Montoneros. Una historia, la problematización del pasado no se evade. Los silencios son reflexivos. Los testimonios enuncian la culpa, la vergüenza, el egoísmo, la posibilidad de error (...). La duda, la traición, la relación víctima/victimario-torturador/torturado son transitadas; se cuestiona a los comandantes de la organización y al funcionamiento de esta; se analiza el rol de los represores y de los compañeros de militancia” (2009: 187-188).

Se inicia la “Segunda parte”. En el centro del relato, la sensación de derrota, el aislamiento y, sobre todo, la desaparición. Se configura aquí la “antesala” del tercer momento: es el momento de los desencuentros, de los alejamientos y la separación de Juan, quien se re-inserta en la estructura de Montoneros. A partir de entonces, comienza a plantearse el problema de la “delación” y/o “colaboración”, pero no en términos personales sino a nivel de la estructura política –o lo que iba quedando de ella–. Hasta aquí, decíamos, el relato de Ana se iba “encontrando” y sosteniendo en el de otros militantes, y también en el de su madre (que, veremos, se mantiene a lo largo del film). Siguiendo la trama narrativa, el ascenso en la confrontación, la muerte y la desaparición van descomponiendo ese mundo de relaciones previo, Ana y Juan quedan “desenganchados” y, al menos para ella, ese contexto y el nacimiento de su hija van resquebrajando las certezas sobre las que se afirmaba previamente. Y se pregunta: “¿para qué?”. En este proceso de desarticulación intersubjetiva y agobio, la propia desaparición y posterior liberación producirán el golpe de gracia (y no será tan sólo –dijimos– la experiencia límite la que produzca ese clivaje sino también, y de manera sustantiva, la sospecha de su entonces compañero).

En este marco, el secuestro de Ana aparece inaugurando ese tercer momento de la narración: desde ahora en adelante, el problema se debatirá fundamentalmente sobre la idea de la (supuesta) traición. Y al tiempo que se traen estos “sentidos” para dar forma y comenzar a problematizar y re-presentar la (sobre)vida desde sus propias sombras, se modifica el *quien* que acompaña a Ana en su testimonio: ya no es la experiencia común de la militancia política sino la (propia) desaparición y posterior liberación la que aúna y articula el sentido de la narración. Y quienes toman la palabra son, principalmente y como el film indica, “ex detenidos-desaparecidos”. Asimismo, quien también acompaña a Ana es su madre –como personificación de un vínculo inquebrantable, incondicional–. Los primeros convergen en la narración del “adentro” de la ESMA, de su cotidianeidad siniestra, para problematizar principalmente, la noción de “colaboración”. Su madre, en tanto, va trazando un puente con el “afuera”.

Pero, ¿de qué nos habla esta selección?, ¿cómo podemos pensar este “recorte” de esas otras voces más “plurales” a estas más específicas? ¿Por qué el relato de la desaparición y posterior (sobre)vida se acompaña tan sólo de “otros como ella” y

de una madre? ¿Es que acaso se presume que las acciones de Ana y, en términos generales la experiencia de la liberación, deberían ser “justificadas” –e incluso “perdonadas”³¹–? Por un lado, esas voces –que remiten, acaso, a cierta idea de incondicionalidad–, complementan, legitiman y certifican la veracidad de ese relato singular de una (o de muchas) Ana que, como dijimos ya, instala y problematiza una duda hacia el final: la de la posibilidad de la traición. Efectivamente, es a ella y a esos otros sobrevivientes a quienes se les “pide” temprana y socialmente que de alguna manera *se y nos* expliquen el porqué de la (su) liberación. Y Ana, al tiempo que trae la sospecha de Juan y la de vela falsa, ensaya una respuesta a esa (cruel) interpelación:

Yo la verdad es que no sé por qué me salvé. Puede ser que los que sobrevivimos, los *pocos* que sobrevivimos a la Escuela de Mecánica de la Armada, fue porque a los Marinos se les ocurrió hacer un experimento (énfasis mío).

En efecto, y como señala también Álvarez (2012), el trabajo que propone el documental apunta a reconstruir ciertos aspectos de la vida intramuros, lo siniestro de esa cotidianeidad y la supervivencia del día a día que se abría paso, fundamentalmente desde sus grises. De esta manera, intenta correr el velo, la duda, pero no es el relato de la protagonista el que alcanza ese cometido; para ello, su testimonio debe articularse con y certificarse en esas otras voces que la enmarcan y legitiman. Son esas voces las únicas que parecerían poder sostener la verdad del relato de Ana, de los CCD y, particularmente, de la (sobre)vida. Así, Daleo y Villani reflexionan sobre la colaboración y Basterra señala, enfático:

Había una palabra, que se consideraban ‘los leprosos’, ¡que eran los sobrevivientes! Los leprosos porque... una vez que al tipo lo largaban a la calle, no

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

quería acercarse nadie. Por el peligro de que sea servicio, porque... por algo fue que estaba libre. Es decir, fue muy habilidoso eso. Muy habilidoso. Y... les puedo asegurar de que muchos compañeros que son..., *y se los puedo asegurar*, que muchos compañeros liberados tuvieron actitud *dignísima* ahí adentro. Absolutamente digna y de una integridad de la gran puta. Y, sin embargo, hasta aun ahora, son mirados con recelo” (énfasis mío).

Estos relatos, también, son acompañados de imágenes. No tan sólo de los sujetos que narran, sino también de la ESMA: imágenes de archivo que la muestran desde “afuera” e imágenes que buscan reponer su “interior” (cuerpos desnudos contra una pared blanca o arrojados en calabozos oscuros). En relación con estas últimas, conviene señalar sin embargo que algo llama la atención del espectador: esas imágenes “del adentro” aparecen sin una referencia que indique de dónde son, quiénes las produjeron, cuándo fueron tomadas. Elementos que permitirían precisar, efectivamente, si son “verídicas” o “ficcionaladas”. Y emerge inmediatamente la pregunta: eso que nos muestran las imágenes, tan cercano al horror, próximo y lejano al mismo tiempo, ¿ocurrió realmente? Esas imágenes sin referencia al quién, dónde o cuándo, ¿remiten a situaciones reales? En ese no saber si lo que vemos “es cierto” se se muestra ese horror inconmensurable e inimaginable. ¿Lo que ven nuestros ojos ha ocurrido realmente o resulta de una puesta cinematográfica? En esa incertidumbre emerge una *imagen intolerable* (Rancière, 2010) que produce sus efectos desde lo que se desprende *de sí*, en la remisión a una experiencia y una historia intolerables.

De esta manera particular, imágenes y testimonios van dando forma a una verdad que no es la de *una historia* en su singularidad, sino aquella propia de la experiencia concentracionaria, de sus grises y tormentos, con su correlato específico en la (sobre)vida. Una verdad que se configura, en su nudo constitutivo, como respuesta a la idea de “traición”. Ahora bien, en ese intento por deconstruir la sospecha, otras dimensiones de la vida con posterioridad al cautiverio permanecen eclipsadas, obturadas. En efecto, y como decíamos previamente, no hay a lo largo del film una referencia certera al presente de Ana, no conocemos el curso de su vida después. En su problematización de la figura de la traición, entonces, advertimos una historia detenida y dolorida, que encuentra su anclaje en la crudeza de la

experiencia límite y, fundamentalmente, aquella sentencia de ese hombre al que había amado. Sentencia que condensa, ella misma, la de una mirada social que cuestiona:

Juan *sabía* que yo había salido. [...] Y Juan *no quiso* encontrarse conmigo. Yo ya había salido de la ESMA. Porque para Juan yo... Juan se muere pensando que yo era una traidora. [...] Y él le dice a Gabriela: ‘yo podría haberme visto con Ana, pero yo no quiero ver a Ana, porque..., porque... Porque Ana... Ana es una traidora, Ana... Ana salió con vida de ese lugar, Ana... ¿qué puede ser Ana? (énfasis mío).

Fin de la película. La minuciosa reconstrucción del “durante” el cautiverio, aquella que echa luz sobre los motivos de la supervivencia y que permite ir desarmando el presunto anudamiento colaboración/traición/liberación, se contrapone sin embargo a un “después” del que poco sabremos y del que intuiremos su carga, sus dolores, a través del peso que arroja esa sospecha. Esa carga, cuya contundente evocación da cierre al film, pone de manifiesto en efecto la vigencia de un pasado que reaparece, acuciante, desde las rupturas producidas y las culpabilizaciones, propias y ajenas. Y en la suspensión dolorosa de su palabra, emerge también –y como efecto de sentido de la trama– la remisión a un tiempo vital –el de la Ana mujer, madre, sobreviviente– que parece detenerse, o que le impide proyectarse más allá de esas rupturas y de esa sospecha. Es esa Ana, precisamente, la que (intuimos) ha ido recomponiendo su vida, la que no se muestra.

Horas de vida: nuevos pliegues de la experiencia, nuevas preguntas

En *Horas de vida* podríamos advertir, también, momentos diferentes de la narración, organizados fundamentalmente en torno del “antes”, el “durante” y el “después” de la desaparición. Será precisamente esta diacronía y sus modos de representarla, que sitúa a la protagonista en un discurrir de largo plazo que hace foco no tan sólo en los momentos del cautiverio sino fundamentalmente en la vida con posterioridad a la liberación, la que permitirá advertir diferentes enmarcamientos

de memoria y perspectivas en relación a la figura de los sobrevivientes. En efecto, el recorrido biográfico que se propone en este film nos trae nuevos movimientos en los procesos de significación de ese pasado y particularmente del sujeto de la (sobre)vida: un sujeto arrasado(a) por profundas rupturas afectivas, subjetivas y relacionales pero que, a pesar (y con pesar) de esas rupturas y ausencias, se afirma en la potencia del presente. Aun así, empero, veremos estos modos de representación y las nociones que proponen –fuertemente asentadas en la figura de la resistencia y de la potencia del sujeto de la desaparición y posterior (sobre)vida– traen también consigo sus propios matices, sus luces e, incluso, sus obliteraciones³².

En la primera escena, la pantalla en negro nos propone un tiempo y un espacio particulares; (sin saber aún porqué) el espectador lee una leyenda: “Buenos Aires, 16 de junio de 1977. 11:00³³”; al mismo tiempo, se oye un avión y un teléfono que suena. A continuación, una cita de Yerushalmi nos interroga: “¿Es posible que el antónimo del olvido no sea la memoria sino la justicia?”. “La justicia”, un concepto que se presenta hacia mediados de la primera década de los años 2000 como horizonte de posibilidad en un contexto marcadamente diferente al de los ‘90: los juicios, decíamos previamente, se han reiniciado. En la escena siguiente, Susana conversa en su casa con amigas y realizadoras. En la mesa hay fotos, la bata que le tejió a su hijo Juan un mes antes de nacer; hay risas y anécdotas. Se inicia el film. Como espectadores, aún no sabemos que Susana fue secuestrada junto con su compañero y que él permanece desaparecido, pero a medida que se desarrolla el argumento iremos viendo que Susana estuvo desaparecida, que fue liberada y que tuvo a su hijo unos meses después. En ese develamiento se va esbozando el movimiento de la trama.

Pero vayamos por partes. En ese primer momento, Susana va contando su historia de amor con su compañero, Osvaldo, sus inicios en la militancia, las actividades políticas y de alfabetización, los conflictos familiares. Pero lo hace de un

³² Efectos no buscados por cada una de las producciones, que se proponen como ejercicios de memoria y de reivindicación de las víctimas valederos, pero que nos permiten vislumbrar empero no tan sólo los enmarcamientos memoriales sino también los alcances y obliteraciones en la re-construcción de la figura de los sobrevivientes.

³³ Las citas sin referencia corresponden a fragmentos reproducidos del documental *Horas de vida* (Rey y Rubio, 2006).

modo particular: su amiga, presente, complementa el relato. Una y otra van entretejiendo los recuerdos. Y ríen. Susana ríe. Al igual que en *Montoneros...*, la vida cotidiana se narra en esa imbricación de los amores, las amistades y el hacer político. Pero a diferencia del primero, este documental no profundiza en el cercenamiento de los espacios colectivos por el avance represivo; el relato, principalmente, se va articulando en esa historia de amor que se entreteje entre la política y la vida cotidiana. Allí, en esa construcción de una vida en común, con un hijo en el vientre, irrumpe la desaparición.

En esa trama, el relato se va articulando con otro: el de Ana, también sobreviviente y amiga de Susana. El testimonio de Ana asume un sentido distinto, ya que empieza con el secuestro y va narrando a lo largo del film los momentos del cautiverio, la liberación, y también el después. De alguna manera, su testimonio va generando las condiciones de acompañamiento para que Susana nos cuente su propia desaparición; en un momento, advertimos la relación entre ambas: una y otra han estado desaparecidas en el Vesubio y, más aún, el día en el que se produjo la liberación de Ana fue el día del secuestro de Susana. Corría el 16 de junio de 1977. Ese espacio en común, casi íntimo, y sus posteriores recorridos las unirán entrañablemente. Y se percibe, en esa trama narrativa ese algo que las une, aun en el presente.

Continúa la proyección. En esta primera parte, los relatos de una y otra se alternan, complementándose. Nuevamente, la pantalla en negro nos recuerda que las horas pasan: vuelve a ser 16 de junio, y a las 13:00 escuchamos que alguien toca el timbre. Ana sigue testimoniando, y en su narración del secuestro “vuelve” al Vesubio. A partir de entonces, y como anunciando el segundo momento, ambas se juntan. Y lo hacen en ese lugar particular, en el predio donde años atrás había sido emplazado el CCD, entre sus vestigios y ruinas. En este sentido, las imágenes también van dando forma al relato. Hasta ahora, habíamos podido ver las fotos de Susana y Osvaldo, de Susana y su amiga. Ahora, el CCD desde su presente ruinoso irrumpe en la escena y sus imágenes irán acompañando, particularmente, las voces que traman ese segundo momento, ese tiempo singular del cautiverio. En efecto, al igual que en *Montoneros...*, las imágenes van acompañando los testimonios, pero lo hacen desde un sentido diferente; por un lado, y a excepción de una escena, no se traen imágenes de archivo que acompañen los testimonios; por el

otro, lejos de intentar reponer literalmente la vida al interior del CCD, el Vesubio aparece desde sus ruinas, en el presente. En su recorrida, Susana, Ana y otros sobrevivientes repasan el cautiverio en un repaso del terreno en el que buscan reconocer, observar, reconstruir, recordar. En este sentido, estas imágenes no proponen un sentido de “veracidad” de lo testimoniado; por el contrario, desde ese presente ruinoso acompañan los relatos en un proceso de reconstrucción que no pretende contrastar, certificar o refutar esas voces sino que sostienen o acompañan, fundamentalmente, el ejercicio colectivo de rememoración. Con todo, siguen pasando las horas y a las 14 horas de aquel 16 de junio del '77, los sonidos nos señalan que alguien irrumpe en la casa. Ruidos de puertas y autos que arrancan con velocidad. Se ha (re)producido el secuestro.

Al igual que en *Montoneros...*, en *Horas de vida* hay un interés por nombrar y dar sentido al período del cautiverio y la desaparición (temporal). Esta desaparición – la propia– va cobrando centralidad y así, una y otra sobreviviente van narrando diferentes situaciones del cautiverio. Pero en esta producción, sin embargo, el problema de la colaboración no constituye un nudo significativo de la estrategia narrativa. Por el contrario, el nudo argumental se desplegará sobre una pregunta otra, que apunta a develar y reconstruir las implicancias de esta experiencia límite en las vidas de las protagonistas. Y las respuestas que ensayan Susana y Ana nos permiten pensar en la profundidad de las rupturas, los dolores que persisten, las ausencias que acompañan el presente. En el caso de Susana, podemos advertirlo de manera singular en dos momentos del relato; al recordar la carta que le dejó su compañero antes de “ser trasladado”, nos repone sus palabras:

Y me dice ‘bueno, si es varón, Juan Pablo; si es nena, María solamente’. Porque nosotros le íbamos a poner María Victoria. O sea, siempre había sido el nombre. No por la victoria porque, digamos, no era que habíamos tomado el poder [...], sino que sí era la victoria, digamos, de una forma de pensar, de una moral, de la dignidad, digamos [...] Pero..., bueno, después de esto Osvaldo se ve que...

La sensación no tan sólo de derrota de Osvaldo sino principalmente su propio pesar en la evocación trae consigo todo el peso de lo vivido, el dolor de la ausencia,

el amor trunco. Al igual que en *Montoneros...* –aunque desde otros modos de evocación y con otros sentidos–, la figura de ese amor que se trunca y desvanece por la irrupción de la desaparición condensa un cúmulo de sentidos que exceden los límites de aquellos vínculos. En su abordaje sobre la película *La noche de los lápices* y el particular modo en el que se muestra la relación de Claudia Falcone y Pablo Díaz, Raggio sostiene que “la historia de amor opera como metáfora de la historia política de los setenta” (2009: 65). En línea con este concepto, podemos señalar que la inclusión de estas historias de amor truncas traen consigo la remisión a construcciones más amplias de sentido.

En efecto, al tiempo que reflejan los dolores propios de la pérdida del ser amado y dimensionan, de manera más general, las inscripciones subjetivas de la experiencia límite, sus inclusiones remiten también a ese cúmulo de haceres, relaciones y mundos de sentido propios de la militancia que se han visto resquebrajados; al mismo tiempo, condensan también el peso singular de la (sobre)vida –ya sea desde la emergencia de la sospecha o por el resquebrajamiento subjetivo y de los vínculos cercanos–. En otra escena, luego de contar su propia liberación Susana señalaba entre lágrimas: “Era cero felicidad... de la supuesta libertad. No... era imposible vivir, digamos, sabiendo que a metros estaban las chicas ahí. Era como..., ¿cómo hacía yo para seguir viviendo? Sabiendo que existían los campos de concentración, sabiendo que mataban gente. O sea, jeso no era la libertad!”. El dolor de lo vivido se acrecentaba en y por la conciencia de esos cautiverios sostenidos, de esas torturas cotidianas sobre el cuerpo y la subjetividad de las personas queridas. En la evocación, esos pesares se reactualizan con toda su crudeza, se reviven y congojan al sujeto de la palabra³⁴.

Luego, como anunciando esa vida posterior, Susana va dando cuenta del porqué del 16 de junio del ‘77: ese día, dijimos ya, fueron secuestrados. Ese relato acelera el tiempo y le da un sentido de conjunto: desde las 11 a las 14:30 “ocurre todo” aquello que torcerá y reconfigurará la historia. Y la aceleración de ese suceso, que se traduce cronológicamente en 3 horas y media, nos anuncia sin embargo

³⁴ Sobre estas formas de afectación anudadas a ciertas formas del recuerdo y la palabra, ver: Laub (1992), LaCapra (2005), Jelin (2002 y 2006), entre otros.

otros múltiples tiempos que se disparan y persisten, aun en el presente. En este sentido cobra centralidad, también y fundamentalmente, el recupero de la vida después. Y la pregunta que articula el film –decía– ya no es sobre el sentido de la (sobre)vida y su posible vinculación con la colaboración/traición sino que podría resumirse en: ¿cómo es, precisamente, esa (sobre)vida? Retomando la pregunta sobre el *quiénes* que acompañan el relato, cómo lo hacen y cuándo, podríamos pensar que esos otros vienen no a “legitimar” la veracidad de un relato sino a acompañarlo, a contenerlo. En ese acompañar de los otros parece ir articulándose esa vida del después de la experiencia límite, poblada de pesares, dolores y pérdidas, pero cuyo relato trae consigo la potencia de esa (sobre)vida que, pese a todo, ha podido –al menos parcialmente– re-construirse.

Al igual que en *Montoneros...*, en tanto, podemos hacer también un rastreo de la conformación de ese nosotros colectivo que parecía configurarse en torno de la acción política, inserto en procesos de confrontación, y de ese yo que se trastoca en y por la desaparición y posterior (sobre)vida. En efecto, el documental se va entretejiendo desde esas rupturas: “Imaginate lo que es perder la identidad. Digamos, que te muelan a palos en cualquier momento, no comer cuando tenés hambre, esperar que te llegue... No tener con qué abrigarte, eh, ni bañarte... Vivir permanentemente con miedo. No saber hasta cuándo vas a vivir. Porque... o sea, no sabés, no podés proyectar”, reflexionaba Susana, pero lo hacía acompañada y, fundamentalmente, sin mayores cuestionamientos que pusieran en duda los motivos de ese sobrevivir.

En ese tercer momento de la trama, el de la vida con posterioridad a la liberación, el relato de Susana se sostiene en imágenes que nos remiten, como decíamos originalmente, a una idea de potencia y resistencia, con otros. En efecto, sus palabras se acompañan de imágenes de las marchas, de las Madres, de gente movilizada, en las calles, de las banderas con las fotos de esos compañeros desaparecidos que conforman en su relato un nosotros que parece persistir en el tiempo y orientar sus haceres hoy. Son nuevos tiempos sociales, dijimos ya, donde la posibilidad de justicia y la reconfiguración de las políticas de memoria van modulando nuevos modos de recuperar el pasado y reivindicar a sus víctimas. Ese tercer momento narrativo –y vital– se acompaña, también, por imágenes de Susana en su actual trabajo como docente. Desde su perspectiva, se plantea cierta continuidad en el

trabajo cotidiano que desarrolla en la escuela para chicos en situación de calle, de la cual es directora: “Yo realmente siento que no es que yo los rescato, sino que los ayudo, les doy un empujoncito. Cosa que nunca pude hacer con los otros. Esa cosa de ser sobreviviente y no haber podido hacer nada. Despertarlos y traerlos es como... sacar a aquellos que quedaron”. Susana establece así ciertas continuidades, y ciertas “deudas” de las que no puede aún despojarse.

Esa (sobre)vida, que se (re)presenta como potencia pese a todo, va encontrando así nuevas relaciones y espacios de interacción que parecen afirmarla en un tiempo presente, y más allá de las rupturas, como madre, como maestra, como compañera y también como sobreviviente. La representación de esa potencia, de esa vida y esa identidad que se fue re-construyendo en el tiempo, parece afirmarse hacia el final del documental. Recordando sus estudios de magisterio, siendo madre (soltera) de un niño pequeño, señala: “[...] había una ley que decía que las madres solteras no podían ser maestras. [...] Entonces, tenía una profesora que era una guacha [...]. Bueno, me bochó. Me bochó asquerosamente cuando yo me había matado haciéndolo. Y me dijo ‘Reyes, usted nunca va a ser maestra’”. Se congela la imagen, la música se intensifica y se suceden imágenes que la muestran, hoy, dando clase a sus alumnos. Luego, aparece junto a su hijo, recordando, viendo fotos: “Acá tenías horas de vida. ¡Mirá qué lindo!”. Fin de la película. Un final que, lejos de mostrar una (sobre)vida sospechada o suspendida, trae consigo la pretendida potencia de un presente que se afirma, pese a todo. Una vida que en cuestión de horas, de minutos, fue transformada por la desaparición, pero que se (re)presenta reconfigurada, resistente, en movimiento.

Ahora, estas formas de representación que se inscriben en tiempos sociales nuevos –aquellos que comienzan a recuperar estas voces ya no desde su lugar de testigos de lo acontecido a otros o desde la sospecha– y que profundizan en la especificidad del sujeto de la (sobre)vida con el objeto de advertir sus marcas, sus dolores y también sus potencias, ¿dan cuenta de las múltiples formas de habitar esa (sobre)vida en su conjunto? ¿Cómo inscribir allí la experiencia de aquellos que han atravesado ese “después” en espacios de menor visibilidad pública o a partir de modalidades menos “exitosas” de elaboración y reposicionamiento subjetivo? ¿Cómo pensar y representar esa multiplicidad? Y en todo caso, estos movimientos en los modos de interpelar y representar a los sobrevivientes, ¿son plausibles de

nuevos desplazamientos? ¿Qué nuevos enmarcamientos permitirían recuperar y nombrar esas múltiples experiencias?

Consideraciones finales

A lo largo del trabajo he intentado considerar el modo en que la figura de los sobrevivientes se ha ido representando en dos producciones del cine documental argentino, en tanto que proceso de construcción, en movimiento, sujeto a transformaciones y atravesado por múltiples sentidos y marcos sociales que le fueron dando forma. En particular, he intentado problematizar el modo en que se trabaja la palabra, la imagen y la historia de cada una de estas mujeres para pensar, a partir de ello, en momentos sociales diferenciales en torno a la figura del sobreviviente y, anudado a ello, las formas subjetivas también diferenciales de habitar la (sobre)vida y decir-se en relación con ella. Vimos, sobre todo, que aparecían formas de representación marcadamente diferentes en uno y otro film, atravesados por contextos específicos.

A partir de estas historias y las transformaciones que se suscitan en y entre ellas, podríamos decir que la experiencia concentracionaria y la posterior (sobre)vida fue abriendo social y subjetivamente a la pregunta por el sujeto de esa vivencia singular: ¿quién ha sido y quién sigue siendo ese sujeto, antes y a partir de la experiencia límite? En el primer caso, la pregunta sobre el porqué de las liberaciones (aquella estigmatizante, cruel y juzgadora de los primeros tiempos) fue acompañada por las interrogaciones acerca del quién/es es/son esos sujetos sobrevivientes: ¿por qué ellos? ¿Por qué no los otros (desaparecidos)? ¿Es esa pregunta posible? A lo largo del tiempo, no obstante, los diferentes procesos históricos, sociales y políticos fueron abriendo también nuevos espacios sociales de escucha e interpelación que habilitaron por preguntas de nuevo tipo: ¿en qué consistió dicha experiencia? ¿Cuáles fueron y siguen siendo sus marcas específicas? Estos nuevos pliegues en los procesos de significación no se desplegaron, empero, sin sus propias sombras y matices. En efecto, otras dimensiones de la experiencia o formas de habitarla, pensarla y nombrarla por sus propios protagonistas –acaso más íntimas, distantes de la escena pública– continúan, aun, mayoritariamente ocluidas.

A modo de cierre, e intentando ampliar la mirada a las muchas Anas y Susanas –y a los sobrevivientes, en su conjunto– que persisten pese a todo, nos preguntamos: ¿qué hubiese sentido, señalado o silenciado Susana 10 años atrás? –esto es, en el momento en que Ana daba su testimonio para *Montoneros...*–, ¿cómo se pensaba, cómo se decía en esos marcos sociales de escucha, de interpelación y, fundamentalmente, de sospecha a los que hemos hecho referencia? Nos preguntamos, también, ¿cómo se pensaría Ana en los momentos en los que se producía e intervenía el testimonio de Susana para el film *Horas de vida*? Y también, ¿con quiénes lo hacen/hacían y quiénes las piensan/pensaban? Podríamos intuir que el testimonio de Susana y fundamentalmente los modos sociales de escucha e interpretación no son los mismos que años atrás, al igual que la Ana de entonces y los marcos para su palabra no son iguales a los del presente. Pero no sólo ello, ¿qué otras formas de habitar, pensar y decir la (sobre)vida pueden rastrearse? ¿Cómo aprehender esa heterogeneidad? En todo caso, resulta interesante pensar cómo se continúan imbricando los nuevos contextos, las diferentes instancias sociales y los procesos subjetivos en este proceso siempre abierto de dar forma, significar y construir la (sobre)vida y la figura de los sobrevivientes. Construcción que, lejos de remitir al sujeto en su individualidad, nos interpela y convoca colectivamente.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III, Valencia: Pre-textos.
- Álvarez, Victoria (2012). “¿Habremos hecho bien?” Una aproximación a las zonas grises en *Montoneros, una historia*”, en *Revista Cine Documental*, Nro 5, Buenos Aires.
- Apra, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (2015). *Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Carnovale, V., Lorenz, F. y Pittaluga, R. (2006). “Memoria y política en la situación de entrevista. En torno a la constitución de un archivo oral sobre Terrorismo de Estado en la Argentina”, en Vera, Lorenz y Pittaluga (comps.), *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires, Cedinci y Memoria Abierta.
- Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós.
- Feld, Claudia (2009). “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, en Feld y Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires, pp. 77-109.
- Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (2009). “Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración”, en Feld y Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 25-42.
- Gatti, Gabriel (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Halbwachs, Maurice (2004) *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2006). La narrativa personal de lo invivible. En Carnovale et al., *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires: CeDInCI, pp. 63-79.
- (2007). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En M. Franco y F. Levín (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 307-340). Buenos Aires: Paidós, pp. 309-340.
- Lacapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lampasona, Julieta (2013). “Desaparición forzada en Argentina: entre la desaparición y la sobrevivida. O sobre la ‘regla’ y la ‘excepción’ en el despliegue de la tecnología de poder genocida”, en Revista *Aletheia*, Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, número 6.
- (2019). “Testimonio, activismo y afectividades en las trayectorias de vida de mujeres sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención en Argentina”, en *El imaginario testimonial en el Cono Sur. Las configuraciones desde el género*, La Plata, 4 y 5 de Octubre de 2019.
- Laqueur, Thomas (1989). Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative, en L. Hunt (Ed.), *The New Cultural History* (pp. 176-204). Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Laub, Dori (1992). “Bearing witness or the vicissitudes of listening”, en Felman, Shoshana y Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge, pp. 57-74.
- Longoni, Ana (2007a): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- (2007b). “Los sobrevivientes. Voces para un debate necesario”, en *Revista Puentes*, año 7, nro. 21, pp. 16-17.
- Markarian, Vania (2004). “De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos”. *Cuadernos del CLAEH*, No. 89.
- Memoria abierta (2012). *Y nadie quería saber. Relatos sobre la violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Memoria Abierta.
- Oberti, Alejandra (2006): “La memoria y sus sombras”, en Jelin, Elizabeth y Susana Kaufman, *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 73-109.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006). “Cine-memoria”, en *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. El cielo por asalto, Buenos Aires, pp. 109-128.
- Pollak, Michel (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.
- Portelli, Alessandro (2003). “Memoria e identidad. Una reflexión desde la Italia postfascista”, en Jelin, E. y Langland, V., *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 165-190.
- Puget, Janine y KAËS, René (Eds.). *Violencia de Estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Raggio, Sandra (2009). “La Noche de los Lápices: Del testimonio judicial al relato cinematográfico”, en Feld, C. y Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e*

- imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 45-76.
- Ranciere, Jacques (2010). “La imagen intolerable”, en *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- Schmucler, Héctor (1980): “Testimonio de los Sobrevivientes”, en *Revista Controversia*, N° 9/10, pp. 4-5.
- Souto Carlevaro, Victoria (2010): *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sutton, Bárbara (2018). *Surviving State Terror. Women’s testimonies of repression and resistance in Argentina*, de Bárbara Sutton. New York, New York University Press.
- Verzero, Lorena (2009). “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, en Feld, C. y Stites Mor, J., *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 181-217.
- Zylberman, Lior (2013). “Estrategias narrativas de un cine posdictatorial: la década de 1980”, en *Revista Afuera*, Buenos Aires, Nro 13, pp. 30-44.
- (2018). “Cine documental y genocidio: hacia un abordaje integral”, en *Significação, Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, vol. 45, pp. 223-238.