

Diario del making of de un documental: imaginarios locales de la posdictadura argentina*

Diary of a documentary in the making: filming the local imaginaries of post-dictatorship Argentina

Philippa Page

Newcastle University, Newcastle-upon-Tyne, United Kingdom.
philippa.page@newcastle.ac.uk

Cecilia Sosa

Royal Holloway, University of London, Egham, United Kingdom.
sosaceci@gmail.com

Resumen

Este artículo constituye el diario del proceso de producción de un documental que busca crear un mapa cinematográfico de los imaginarios locales de la posdictadura argentina. De este modo, traza el desarrollo y despliegue de un proyecto que utiliza el cine como medio, tanto en su recepción como en su potencial creativo para documentar y dar cuenta de manera artística de fenómenos sociales que permiten comprender el multifacético, entrelazado y polisémico conjunto de imaginarios sociales de la memoria de la dictadura cívico-militar argentina y la consiguiente transición democrática. Este viaje cinematográfico supone un ingreso al laberinto dantesco que se desarrolla en el espacio liminal entre lo imaginario y lo real. En este despliegue, experiencias vividas de manera íntima resuenan en demostraciones públicas del placer y del trauma que conducen a un espacio aún por definir entre el documental y la ficción.

Palabras claves: Imaginarios, Documental, Ficción, Posdictadura, Argentina

Abstract

This article constitutes the diary of a documentary in the making, one that aims to create a cinematic map of the local imaginaries of post-dictatorship transition. The unfolding project it charts uses film as a medium—both its reception by audiences and its creative potential as a mode of documenting and expressing social phenomena artistically—in order to map and produce fresh understanding of the multifaceted and layered, polysemous set of social imaginaries of the memory of Argentina's civic-military dictatorship and the ensuing post-dictatorship transition to democracy. This cinematic journey into the Dantesque labyrinth of the imaginary unfolds in the liminal space between the imagination and the real. In doing so, intimate lived experience resonates through public displays of trauma and pleasure, taking us into a yet-to-be-defined space that is neither documentary nor fiction.

Keywords: Imaginaries, Documentary, Fiction, Post-dictatorship, Argentina

* La investigación para este artículo fue auspiciada por el proyecto de AHRC, "Screening Violence. A Transnational Study of Post-conflict imaginaries", [Proyecciones de la violencia. Una perspectiva transnacional de los imaginarios del posconflicto] [AH/R006512/1]. Este proyecto fue conceptualizado y diseñado conjuntamente con colegas de la Universidad de Newcastle: Guy Austin (estudio de caso en Argelia), Nick Morgan (Colombia) y Simon Philpott (Indonesia). Visite <https://research.ncl.ac.uk/screeningviolence/>. La investigación para este ensayo también fue apoyada por el proyecto AHRC: Staging Difficult Pasts: Of Objects, Narratives and Public Memories [La puesta en escena de pasados difíciles. De objetos, narrativas y memorias públicas], [AH/R006849/1].

“Detrás del teatro está la vida y, detrás de la vida, el teatro. Yo partí de lo imaginario y descubrí lo real; pero detrás de lo real está de nuevo lo imaginario”

(Jean-Luc Godard).

1. Introducción: fragmentos de un imaginario

“Nos reímos. Nos íbamos a reír a carcajadas toda la noche. Desde que el entierro tenía fecha, mi cuerpo era la caja de resonancia de unas risas cristalinas que sonaban a cada rato como perlas sueltas de un collar cayendo por una escalera de mármol interminable” (2015 p.188): una joven artista lee la novela de Marta Dillon, *Aparecida*, en un balcón que mira hacia la Avenida de Mayo. Abajo, una creciente multitud camina a un ritmo frenético. Miles de personas se preparan para marchar en memoria del 43o aniversario del golpe militar que tuvo lugar en 24 de marzo de 1976, marcando el inicio de siete años de violenta represión estatal bajo un régimen dictatorial autoritario. La atmósfera es festiva: una conmemoración colectiva que también asume la forma de una celebración de resistencia contra el olvido. Un papá y sus gemelos de 7 años, dibujan una silueta en la calle. Esta figura indiferenciada, crudamente evocativa condensa el potente peso simbólico de los 30.000 desaparecidos en Argentina. A medida que la cámara se acerca, podemos ver que la figura dibujada por los chicos lleva el nombre de su abuela, quien falleció el año pasado. “Apagón”: las luces se extinguen y la pantalla queda repentinamente en blanco. En el intento de proyección del delirante documental de Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing*, una hija rebelde describe sus sentimientos contradictorios hacia su padre, a quien ella llama “genocida”. “[a]mé profundamente a mi padre, con sus aciertos y errores. También repudí con la misma intensidad sus actos como hombre. Me va a doler en el alma siempre, siempre, lo que hizo durante la dictadura” (Raggio, 2018: 96). Un grupo de adultos mayores jubilados - estudiantes de la Universidad de la Tercera Edad en la Gran Buenos Aires - debaten una película colombiana sobre el conflicto armado en aquel país. Todos han vivido bajo la dictadura: algunos se acuerdan de sus amigos desaparecidos y de la violenta intimidación de ser perseguido; otros son categóricos: aseguran que era imposible saber lo que realmente estaba sucediendo. Una cámara capta a docenas de colegialas empujándose para tomarse selfies con Nora Cortiñas, una de las Madres

de Plaza de Mayo, que lleva en su cabeza el icónico pañuelo blanco de las Madres, y también uno verde del movimiento de aborto legal atado a su muñeca, abrazando tanto la antigua como la nueva lucha. En noviembre de 2018 nos embarcamos en la primera fase del trabajo de campo y de producción do-



Foto 1: Agustín Mendilaharsu enmarcando la cámara el 24 de marzo de 2019, Día Nacional de la Memoria de Argentina.

documental para un proyecto que busca a lo largo de un periodo de tres años mapear —visual, temática, discursiva y afectivamente— la fusión de las distintas facetas y múltiples niveles de los imaginarios sociales y de la transición de la posdictadura en Argentina. El proyecto se titula *Proyecciones de la violencia: Una perspectiva transnacional de los imaginarios locales de la transición posconflicto*. Estos son solo algunos fragmentos de esta experiencia inicial. Juntos, representan los primeros pasos para armar la cacofonía caleidoscópica de voces, imágenes, gestos, historias, ilusiones, afectos, encubrimientos, silencios que componen la “magma de significados del imaginario social” (Castoriadis, 1987: 344) de la dictadura cívico-militar-eclésiástica argentina de 1976-83. La inquietante memoria de un pasado violento y su legado material en el presente se sobreponen como capas palimpsésticas de celuloide que dibujan una difusa línea entre el

pasado y el presente. Nuestro cineasta y cocartógrafo de estos imaginarios, Alejo Moguillansky, reflexiona: “Cuando nos sentemos a editar, siento que vamos a tener que escribir un largo poema dividido en cantos, como los cantos de la Divina Comedia, para capturar todo el horizonte que estamos contemplando” (2018: n.p.). Así confirma que nos hemos embarcado en un viaje cinematográfico dentro de un laberinto dantesco, que se desarrolla en el espacio liminal entre lo imaginario y lo real. Experiencias vividas íntimamente resuenan a través de la exhibición pública del trauma que nos conduce a un espacio aún por definirse, que no es documental ni ficción.

Este artículo constituye el diario del proceso de producción de un documental que busca crear un mapa cinematográfico de los imaginarios locales de la transición posdictatorial. Con él se espera dar cuenta de la naturaleza dinámica de este imaginario y su evolución a lo largo de cerca de cuatro décadas desde el inicio de la democracia. Esto es aún un trabajo en proceso, que todavía no ha arrojado resultados definitivos en términos del trabajo de campo. Es también parte de un proyecto mayor titulado “Proyecciones de la violencia” que compone un rompecabezas de cinco piezas y que busca entregar una suerte de “fresco” de cómo los imaginarios sociales moldean los conflictos civiles y las transiciones en Argelia, Argentina, Colombia, Indonesia e Irlanda del Norte. Para comprender las complejidades e idiosincrasias locales de los conflictos civiles, este proyecto usa un exhaustivo análisis enfocado en cómo las personas que forman parte de las distintas comunidades imaginan el conflicto y la transición posconflicto desde locaciones específicas y contextos históricos (Strauss, 2006: 323). El lente conceptual escogido para abordar las estructuras locales del conflicto es el del imaginario social, o el de los imaginarios para ser más precisas.

2. En rodaje: La ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ex-ESMA)

23 de noviembre, 2018: El colectivo “Historias Desobedientes”, un grupo recién formado que reúne a los hijos e hijas de militares -a los que *ellxs* refieren como “genocidas”- visitan por primera vez la ESMA, los ex cuarteles generales del mayor centro de detención clandestino en el país. Nuestro equipo ha decidido acompañar la visita para captar lo que

sería, para muchos de *lxs* integrantes de Historias Desobedientes, el primer encuentro con un centro clandestino de represión.

Caminar a través del antiguo Casino de Oficiales, usado como unidad de detención y tortura, es siempre una experiencia visceral. Durante la dictadura, aproximadamente 5.000 personas, mayoritariamente activistas de izquierda, fueron mantenidas allí cautivas. La invisible presencia del pasado se siente sobre la piel. Los muros que vemos hoy, cuyas capas de pintura se han descascarado, fueron testigos de los más sórdidos y atroces abusos contra los derechos humanos. Debido a que el edificio constituye la escena del crimen de una investigación abierta, su materialidad está protegida por los procesos legales en curso. Por lo tanto, el edificio en sí no puede ser tocado. El paso de los visitantes por este espacio a través de un piso-pasarela que evita cualquier contacto con el edificio, aunque su materialidad se hace sentir afectivamente. ¿Podrá la cámara captar las fuerzas viscerales que habitan este inquietante escenario? ¿Podrá nuestro documental *expresar* lo que Steven Shaviro denomina “bloques de afecto”, la “sensibilidad que flota libre” condensada allí dentro y que permea cada esquina de la ESMA? Después de todo, el Casino de Oficiales puede ser considerado como una “máquina de generar afectos”, afectos de varios tipos que nuestro documental trata de perseguir (Shaviro, 2010: 3, énfasis original).

Historias Desobedientes es el último grupo que ha emergido dentro del poderoso y eminente tropo posdictatorial de la “familia herida” (Sosa, 2014: 64), la red de víctimas afiliadas a través de lazos sanguíneos, que incluyen a las internacionalmente reconocidas *Madres*, *Abuelas*, y generaciones sucesivas de “H.I.J.O.S.” y familiares de desaparecidos. Las hijas, hijos y grupo amplio de familiares “desobedientes” representan un linaje no normativo que está marcando profundamente la memoria del terror en la Argentina posdictatorial. Esta nueva rama de la “familia herida” argentina no solo extiende la comunidad en duelo, sino que también demuestra las maneras sin precedentes en las cuales los lazos sanguíneos pueden ser fuente de nuevas formas de disidencia. Todo esto ha tomado lugar en contra de las políticas oficiales, instaladas por el gobierno neoliberal regresivo del empresario Mauricio Macri, el cual ha buscado la despolitización de la memoria, desplazándola del centro de la política nacional. Para hacerlo, la administración actual ha revivido el

apológicamente peligroso discurso de los “dos demonios” (Dandan, 2016; Castilla, 2016), una clásica contorsión reconciliatoria del pasado evocando la “violencia de ambos lados” (Pittaluga, 2007). Esta es una noción que se ha convertido en sinónimo de impunidad y olvido, aún más en su reciente versión “recargada”, en la que Daniel Feierstein argumenta, utiliza la lógica implícita en la teoría de los “dos demonios” en un contexto que es distinto, y con otras intenciones, “que son mucho más serias que en su versión original” (2018: 10).¹

Lizy Raggio tiembla sentada en el patio de ingreso del siniestro “sótano” -del Casino, actual Museo- donde los prisioneros eran torturados durante lo que era usualmente la última etapa de su cautiverio antes de recibir la inyección de pentotal con la que drogaban a detenidos seleccionados para ser “transferidos” o “trasladados”, un eufemismo para los llamados “vuelos de la muerte”. Después de ofrecerle fuego para su cigarrillo, Lizy pregunta: “¿Cómo imaginás que nos sentimos nosotras estando acá?”. La pregunta parece imposible de contestar. Lizy continúa: “algunos eran monstruos por fuera, y también por dentro [...] pero otros, no”.² Su reflexión es claramente personal. Se refiere a su propio padre mientras hace la mímica de la forma en que él acostumbraba acariciarle el cabello cuando era pequeña. Visiblemente estremecida y desgarrada por la imposible tarea de reconciliarse con la figura de un padre que la amó y la firme condena a sus acciones durante la dictadura, Lizy finalmente decide entrar al sótano y se queda en una esquina, como queriendo hacerse invisible.

Hay una decisión ética que tomar: ¿filmamos o no este momento? Parece invasivo e inapropiado. Decidimos esperar. Ambas somos conscientes del gran poder del testimonio de Lizy, pero ¿cómo atrevernos a poner una cámara frente a ella cuando ni siquiera parece capaz de mantenerse en pie? La decisión es correcta. Ella recordará el dolor físico de ese día durante un encuentro posterior: “La primera vez que entré a la ex-ESMA fue el 23 de noviembre. ¡Y fui con mi terapeuta! No podía... Caminaba y me circulaban por todo el cuerpo distintos dolores. Tenía la sensación de que no podía respirar”.

La visita continua subiendo la escalera principal, pasando por las habitaciones de los oficiales que se mantienen cerradas al público. En el tercer piso, los visitantes hacen fila para entrar a una pequeña habitación designada para las mujeres embarazadas.



Photo 2: Condenados ESMA's Salón Dorado: Members of the Historias Desobedientes' collective, that brings together the children and family members of perpetrators, embrace one another in front of a video installation that lists the names of those repressors sentenced for crimes against humanity.

“¿Cómo es posible que hayan nacido niños aquí?”, se encuentra escrito en el piso. ¿Podrá la cámara transmitir la inquietante atmósfera quirúrgica de esta habitación? ¿Qué clase de cinematografía podría evocar los perturbadores escalofríos que despierta esta pequeña y vacía habitación? Cuando llegamos a la Capucha, probablemente el espacio más sombrío del edificio, le pedimos a Alejo que filme la estrecha escalera que lleva arriba a la Capuchita. Esperamos que nos provea el material fílmico para una secuencia futura en la que esperamos recrear las escaleras de la ESMA en un cuadro ficcional.

3. Pensando lo transnacional desde lo local

El surgimiento de la “desobediencia” como una instancia simultáneamente pública y privada en relación a la dictadura es muy específica a la actual articulación de la memoria posdictatorial de Argentina. Muestra no solamente cómo la memoria es un proceso en curso que continua desarrollándose 36 años después de que la junta militar fuera derrocada, sino también cómo el proyecto de mapeo de una memoria en desarrollo es localmente específico. El surgimiento de Historias Desobedientes es solo un ejemplo de porqué resulta tan vital comprometerse con los discursos internacionales de las transiciones democráticas a través del entendimiento local de los conflictos.

La crítica a los investigadores y creadores de las políticas que fallan en explorar los conflictos en sus propios términos, y comulgan en cambio con argumentos “altamente estandarizados”, o de “planteamiento único” –los llamados “flat-pack” (como una suerte de mueble IKEA listo para armar) (Mac Ginty, 2008: 145)– son ahora bastante comunes en las áreas de Justicia Transicional y los Estudios para la Paz en el ámbito de las Relaciones Internacionales. Nuestro abordaje, en cambio, busca comprometerse, de modo integral, con los multifacéticos mundos de los sujetos reales. Así, la pregunta de cómo los imaginarios locales estructuran el entendimiento popular del conflicto, en vez de su articulación en términos de una retórica universalizadora (global), parece vital.

En el caso de Argentina, por ejemplo, la intersección entre la memoria de la dictadura y las políticas de género impulsada por una “marea” feminista, más notablemente por el colectivo “Ni una menos”, se ha vuelto inevitable en los últimos años.³ Alejandra Naftal, Directora del Museo de la Memoria de la ESMA, confiesa que sus diálogos con las generaciones más jóvenes de mujeres sobre las estructuras patriarcales basadas en la violencia de género han afectado su propia lectura de su cautiverio cuando ella tenía solamente 17 años: “Me emociona y alegra haber sido despertada por las jóvenes. Es un mandato al revés”. “Son las pibas con los pañuelos verdes las que interpelan al movimiento de derechos humanos como ente autónomo. Hay un proceso de transmisión de memoria que sigue abierto”, afirma.

12 de abril: “¿Qué es este tiempo que compartimos? ¿Compartimos un tiempo?”, pregunta la teórica feminista Judith Butler a un salón lleno en el Centro Cultural Haroldo Conti dentro de las instalaciones de la ESMA. Es el final de una conferencia de tres días titulada: “Presentes y futuros de la memoria”. Llegamos ansiosas de involucrarnos en conversaciones más profundas sobre las fisuras entre los planteamientos locales y globales para entender la violencia. Mientras Butler elogia las décadas de “prodigiosos logros éticos” del trabajo de memoria realizado en Argentina contra el terrorismo de estado, también alerta que las nuevas formas de autoritarismo y fascismo que actualmente se propagan por Latinoamérica no solamente envuelven la negación de distintivas formas de violencia, sino que también “buscan revivir el anhelo por reglas militares, la seguridad, la xenofobia, el nacionalismo

intenso, la efervescencia por la represión violenta”. Aunque no es fácil generalizar a través de fronteras nacionales, Butler insiste que “existe la posibilidad de forjar una solidaridad transnacional” contra las formas contemporáneas del negacionismo. En lo que considera un “perturbador, desconcertante y enfurecedor momento presente”, Butler enfatiza que necesitamos cultivar una capacidad crítica para “traducir” entre espacio y tiempo. El futuro de la memoria descansa en escuchar tanto transnacionalmente, como localmente, para entrever más matices de las articulaciones de la violencia. Nuestra cámara intenta navegar entre las dos.

4. El cine como método: una cartografía cinemático-afectiva de los imaginarios locales

El lente conceptual que hemos escogido para retratar lo transnacional a través de la perspectiva otorgada por lo local es lo que Cornelius Castoriadis originalmente denominó “el imaginario social” (1987: 364). Aún así, el imaginario social –o los imaginarios– es un concepto notoriamente difícil de utilizar. Mientras más se desarrolla, más complejo y nebuloso parece convertirse. Como punto de partida, tomamos la definición de Dilip Parameshwar Goankar del imaginario como “fuerza creativa en la creación de mundos” (2002: 1). Como un espacio intrínsecamente imaginario, el medio del cine proporciona un camino excelente dentro de su multiplicidad. También se convierte en un medio privilegiado para entrelazar prácticas académicas y creativas de una manera en la que ambas se fertilizan.

Metodológicamente, entonces, este proyecto comienza y termina en el cine. La búsqueda se inicia con la proyección de filmaciones sobre conflictos que han sucedido en otros cuatro lugares. Y “termina” creando su propia expresión cinemática del imaginario, un documental que también tendrá la capacidad de ser reproducido en diferentes épocas y contextos a la vez que continúa circulando y animando discusiones. Para trazar los imaginarios locales y estimular a los participantes a reflexionar sobre la transición posdictatorial, usamos el medio del cine tanto como marco conceptual como metodológico, adaptando prácticas de estudios de recepción para obtener y registrar las respuestas de los espectadores ante cada filmación. El cine se convierte así en una forma de discurso, una forma

de explorar lo que puede ser llamado “sentimientos ordinarios” en relación a la violencia que resuenan dentro y a través de diferentes grupos en el país. Las proyecciones son nuestra manera de crear “zonas de contacto para el análisis”, parafraseando a Kathleen Stewart (2017: 2), una superficie de compromiso afectivo para explorar las variadas e intrincadas formas en las que la sociedad argentina se enfrenta, todos los días, con las secuelas de su dictadura. Nuestro enfoque para mapear los imaginarios del posconflicto también toma en cuenta la invitación de Giuliana Bruno a considerar las filmaciones como un “paisaje” (2018: loc. 394). De este modo, las discusiones pos proyección se transforman en espacios de encuentro para descubrir cómo el pasado continúa moldeando el presente de formas tan pequeñas y sutiles como omnipresentes.

Nuestra metodología es mixta, interdisciplinaria y participativa. Proyectamos producciones audiovisuales provenientes de cada uno de los sitios geográficos involucrados en nuestra red transnacional de intercambios. Este diálogo transnacional brinda al proyecto una arquitectura comparativa que permite una comparación matizada en lugar de reductiva. También provee a nuestros participantes una distancia crítica para comprometerse con representaciones/expresiones de conflictos que no les son “propios”. Al desplazar el lente, tratamos de dislocar las jerarquías locales del conflicto creando espacios para que emerjan nuevas voces, ya sean voces olvidadas, nunca expresadas o desatendidas. Adoptando una metáfora cinematográfica, buscamos un enfoque profundo que genere un nuevo espacio para las voces no necesariamente ubicadas en “primer plano” –las asociadas con linajes de la victimización o el colaboracionismo– sino aquellas que continúan en un “segundo plano” provenientes de aquellos para quienes las cuestiones de la dictadura y la transición no son tópicos de discusión habitual.

5. Claroscuro: primer intento de un estudio de recepción

21 de diciembre de 2018: invitamos a algunos miembros de Historias Desobedientes, junto con miembros y afiliados de la asociación H.I.J.O.S. para ver el controversial documental de Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* [El acto de matar] (2012), que retrata la puesta en escena de un film

sobre la masacre de aquellos considerados “comunistas” en Indonesia de 1965 por los propios perpetradores. Esta pequeña reunión es una oportunidad para probar los métodos de nuestros *focus groups*. Sin embargo, la jornada no resulta como estaba planeada. Al momento de presionar “play”, se produce un apagón y el barrio completo se sumerge en la oscuridad. Alguien enciende la linterna de su teléfono. El corte de energía impone su estética de claroscuro al encuentro y la sala de estar de la casa comienza a tomar el aire de un set de una película expresionista alemana de comienzos del siglo 20. La discusión comienza sin que la proyección del film sea parte del proceso. Se trata de un grupo experimentado en la discusión de las políticas de memoria. Las mujeres más jóvenes de la sala están en el final de sus treintas, comienzo de sus cuarenta años –una es la hija de un desaparecido, las otras dos son miembros del Grupo Arte Callejero, un colectivo artístico que trabajó estrechamente con el colectivo de H.I.J.O.S. en las últimas dos décadas.⁴ Al estar todas involucradas en el activismo de derechos humanos y el feminismo, nos preguntamos hasta qué punto el debate con un grupo con una convicción compartida respecto de la memoria, verdad y justicia será útil para nuestro estudio. Sin embargo, el nombre “Historias Desobedientes” no resuena como habíamos supuesto y somos testigos de un intercambio decididamente polémico. Cuando las hijas de dos represores argentinos revelan sus lazos de parentesco, la mujer más joven se incomoda y discrepa. Para ellas, el nombre “hijos” solo puede ser legítimamente identificado con los hijos de los desaparecidos, no con los hijos de los militares represores.

El surgimiento del colectivo Historias Desobedientes conlleva, no obstante, cierta resonancia con los primeros encuentros celebrados por H.I.J.O.S. a mediados de los 90. Ambas organizaciones han forjado lazos alternativos y un sentido de empoderamiento que quiebra distintos pactos de silencio. En ambos casos, la mayoría de sus miembros han tenido que rebelarse contra sus familias. A pesar de que ambos grupos proponen formas alternativas de filiación más allá de los lazos sanguíneos, la pregunta sobre quiénes son los “verdaderos” hijos se repite en ambos lados: “Para mí también los “hijos” son los hijos de los desaparecidos. Y me da mucho terror que se equipare”. Las mujeres de mayor edad escuchan en silencio. Tienen plena consciencia de que se está tocando un tema muy sensible: “No somos víctimas, somos afectados

como cualquier ciudadano. Con un plus: que el terror lo generaron nuestros padres”, dice Lizy.

Historias Desobedientes apareció en la escena pública el 10 de mayo de 2017, como parte de una abrumadora respuesta cívica frente a la provocación judicial del “2x1”, por la cual se pretendía obtener una reducción retroactiva de la pena del represor convicto Luis Muiño (que potencialmente podría afectar a muchos otros). Para algunos activistas esa emergencia es inherentemente problemática. Dentro de la sala extrañamente iluminada por luces de teléfonos celulares, y donde todos parecen haberse olvidado de la cámara, la opinión está dividida. Algunos ven a Historias Desobedientes como una victoria del movimiento local de Derechos Humanos. Otros son más reticentes a reconocer su legitimidad como tal, y cuestionan lo que ven como una apropiación de valores de “memoria, verdad y justicia”. ¿Podría un grupo de familiares de represores alegar un lugar dentro la “familia herida”? El claroscuro impuesto por el corte de energía se transforma en una metáfora conmovedora de cuestiones ligadas a la visibilidad, la ética y la propiedad sobre el duelo. La discusión por momentos infértil eventualmente da lugar a un intercambio de posiciones más productivo. Cuando finalmente vuelve la luz, logramos ver un fragmento del film en común.

6. Close up: los grupos focales

Esperamos que la proyección de estos films entre audiencias distintas nos permita mapear las variadas facetas del imaginario local del posconflicto. Después de cada proyección con grupos lo más variados posible, tratamos de capturar las reacciones más inmediatas y viscerales sobre el film, luego un cuestionario busca relevar reflexiones individuales seguido por un grupo de discusión que busca elucidar las más tensas interpretaciones y entendimientos colectivos. La “esperanza” metodológica es que estas fases de recepción puedan facilitar un abordaje más reflexivo hacia las resonancias de la violencia en el contexto local. Dado que los imaginarios no pueden ser completamente capturados de manera discursiva, la innovación se vuelve necesaria combinando métodos clásicos de recepción para capturar y preservar otro tipo de reflexiones hápticas que incluyan formas metafóricas, visuales, auditivas, gestuales y afectivas.

2 de abril: el feriado bancario que marca el aniversario del inicio de la guerra de Malvinas-Falklands se convierte en la cita para nuestro primer focus group con cinco mujeres de poco más de veinte años. Después de una breve introducción al proyecto, mostramos el documental colombiano *Falsos Positivos* (Simone Bruno y Dado Carillo, 2009). El film da cuenta del escándalo descubierto en 2008 durante la doctrina de “Seguridad Democrática implementada por el gobierno del Presidente Uribe cuando miembros del Ejército colombiano motivados por la perspectiva de obtener pagos de estatales sedujeron a personas inocentes con ofertas de trabajo para luego asesinarlos. Los cadáveres fueron vestidos con uniformes militares para hacerlos pasar como miembros de las guerrillas de las FARC. Las mujeres jóvenes vienen de Valentín Alsina, un modesto y progresivamente precario barrio al sur del Gran Buenos Aires. Saben poco y nada sobre el conflicto armado colombiano que ya cumple más de sesenta años. Tímidas y algo nerviosas, las jóvenes parecen intimidadas y también secretamente emocionadas por la cámara que registra sus reacciones frente al film. Después de la proyección, les pedimos que listen las sensaciones provocadas por el film. “Crimen”, “violencia”, “injusticia”, “impunidad”, “abuso de poder”, “miedo”, “violencia”, “desamparo”, son algunas de las palabras mencionadas. Luego completan los cuestionarios anónimos que se realizan en cada focus group del proyecto para obtener información empírica comparativa que requiere la sección más tradicional y académica del estudio. Durante la discusión, las voces comienzan a emerger tímidamente. Sin embargo, las resonancias del documental colombiano con el contexto local y la violencia de la dictadura no son evidentes. Aun así, cuatro de las cinco participantes eventualmente asocian el caso de los *falsos positivos* con el terrorismo de estado en Argentina en sus respuestas.

5 de abril, 9pm: estamos en un salón de belleza en Ramos Mejía, otro suburbio del Gran Buenos Aires, esta vez al oeste. Ahora el salón está cerrado al público: cada tarde de viernes se transforma en un pequeño y peculiar cine y un grupo de vecinos, mayormente jubilados, se reúnen para discutir sobre películas en particular y sobre la historia del cine. Se hacen llamar la *Novelle Vague* de Ramos. Nos preguntamos qué dirá esta audiencia, predominantemente de clase media sobre *Falsos positivos*. Esta vez, los participantes están dispuestos a hablar sobre la violencia retratada en el film así como de sus resonancias en el contexto local. Además, exponen

abiertamente sus historias personales, sugiriendo interesantes conexiones entre filmes, contextos locales, sus experiencias sobre la violencia de la dictadura durante los 70, así como las resonancias más contemporáneas. “Antes tenía miedo. Ahora no”, declara uno de los pocos participantes varones. Nos vamos del salón de belleza cerca de la medianoche, animadas por burbujeantes impresiones.

9 de abril: el siguiente focus group tiene lugar con un animado grupo de estudiantes mayores en UNITE, un programa de estudios para la tercera edad en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, otra vez en el Gran Buenos Aires. Los participantes están entusiasmados por la presencia de la cámara y la posibilidad de ser parte de un proyecto de un documental transnacional. Dejando de lado la edad, este es un grupo menos homogéneo que el anterior. Tan pronto como finaliza la proyección, las diferencias en el grupo comienzan a notarse. Mientras varios participantes no dudan en conectar las imágenes de las tumbas en *Falsos positivos* con la violencia de la dictadura local, otros prefieren dar un paso al costado: “Yo no sabía”, enfatiza una de las señoras ubicada en la fila delantera, asegurando que era imposible “imaginar” una barbarie tan sistematizada. A pesar de que más de 20 participantes completan los cuestionarios, al final del debate solo permanecen seis. Nos preguntamos cuantos volverán para la siguiente proyección.

El conjunto de focus groups ha logrado abrir un amplio y significativo espectro de ideas y opiniones, permitiéndonos comenzar a esbozar nuestro mapa del imaginario. Como el objetivo es capturar el rango más amplio posible, acordamos incluir en el registro documental a un grupo de la juventud de la coalición conservadora de turno, Cambiemos-PRO. Y todavía debemos viajar al extenso “interior” rural de Argentina. Una perspectiva que es difícil de localizar, aunque sospechamos bastante generalizada, es aquella que simplemente no discurre sobre política y esquivada cualquier pregunta sobre el pasado traumático. Con este problema en mente, nos dirigimos a la calle en búsqueda de las estructuras resilientes del imaginario “ordinario” que atraviesa la sociedad argentina.

7. Deep focus: en el campo de los sentimientos ordinarios.

23 de marzo de 2019, víspera del 43o aniversario del golpe militar de 1976: nuestra excursión comienza en la estación ferroviaria de Constitución, deliberadamente escogida por ser un lugar altamente transitado. Queremos testear impresiones de transeúntes aleatoriamente seleccionados sobre sus recuerdos del 24 de marzo de 1976 (en caso de contar con la edad apropiada), y lo que la fecha significa personalmente para ellos. Como entrevistadores circunstanciales, hemos invitado a Félix Bruzzone, un reconocido escritor local cuyos padres fueron desaparecidos durante la dictadura, y a la abogada franco-argentina Mónica Zwaig, una incansable “fan” de los juicios de derechos humanos, como la describe su socio creativo, Félix. Nos inspiramos en una de las escenas de su performance, *Cuarto intermedio. Guía para audiencias de lesa humanidad*, una original y a veces lúdica obra teatral sobre los juicios en curso, en la cual dialogan con gente que transita por la estación Retiro, ubicada en el lado opuesto del centro de Buenos Aires. Las imágenes proyectadas durante la performance intentan demostrar lo que los espectadores regulares saben -o, más precisamente, lo que *no* saben- sobre los juicios de crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. El montaje revela que, a pesar de que el edificio del tribunal federal se encuentra justo frente a la transitadísima estación Retiro, pocos tienen idea de que estos juicios se están llevando a cabo.

“¿Qué tienes planeado hacer mañana?”, es la pregunta inicial sugerida para Mónica y Félix. Queremos ver cuánta gente tiene en mente el motivo de este feriado nacional. Pronto, se hace evidente que la locación elegida no es la mejor. A pesar de su renovada elegancia, *Constitución* sigue siendo una suerte de “hot spot” de la informalidad e ilegalidad. Cambiamos centro de operaciones y nos mudamos a la muy cercana Costanera Sur, una popular área de paseos durante los fines de semana, particularmente en un día tan soleado como este. La nueva ubicación ofrece numerosas oportunidades de entrevistar a transeúntes y también a quienes venden sus productos en la feria semanal. Nuestro primer entrevistado tiene un puesto de pasteles caseros. Como entrevistadora, Mónica es audaz y encantadora, Félix es discreto, ingenioso y escucha atento. Las respuestas varían. Algunos animosamente cuentan sus planes para la manifestación del día siguiente; otros rechazan cualquier conexión con el periodo dictatorial y desconocen la ritual marcha conmemorativa.

En un puesto de ropa de algodón encontramos a Bautista, un líder comunitario peruano del barrio Rodrigo Bueno, una multitud de casillas ubicadas a escasos minutos caminando de la feria. Atrapado entre la reserva ecológica y un emprendimiento millonario que será inaugurado en la ciudad deportiva del club Boca Juniors, el precario barrio está siendo objeto de un controversial esquema gubernamental de reubicación: un nuevo conjunto de bloques de departamentos se construye contra reloj con vistas a las elecciones presidenciales de octubre. Pero, según nos explica Bautista, los nuevos edificios no satisfacen las necesidades de sus futuros habitantes. A pesar de la precaria situación, Bautista acepta discutir en cámara los puntos comunes entre las dictaduras peruana y argentina. Mientras tanto, acaso ayudado por una suave brisa, un suéter que cuelga del techo del puesto desliza sus brazos sobre los hombros del líder comunitario. “Es el abrazo de los desaparecidos”, sugerirá un miembro de nuestro equipo más tarde. El misterioso abrazo se enmarca como una sutil figura de ficción que interviene espectralmente la escena de nuestro documental.

Bautista nos invita a visitar el comedor administrado por el colectivo en su barrio. Le prometemos una nueva visita preguntándonos si será posible -incluso desde una perspectiva ética- proponer una sesión de proyección con miembros de una comunidad tan frágil. A pesar de las formas intensificadas de silenciosa violencia que atraviesa, la comunidad parece luchar vivamente por un futuro autónomo. Nuestra capacidad de documentar tales realidades es una constante fuente de reflexión. ¿Podrá nuestra cá-



Photo 3: Bautista, a Peruvian community leader from Rodrigo Bueno neighbourhood, engages in a Star Wars fight with writer Félix Bruzzone and Franco-Argentine lawyer Mónica Zwaig at his stall along the Costanera Sur. The sweater that hangs behind him will, helped by the breeze, eventually place its arms on his shoulders extending him “the embrace of the disappeared”.

mara dar cuenta de una manera sensible y ética del “ámbito de apariación” de la comunidad de Rodrigo Bueno? (Butler, 2010: 1). No podemos saber si el barrio y sus habitantes todavía estarán allí cuando regresemos dentro de tres meses.

8. La puesta en escena de lo real: core te en paralelo y escaleras continuas

14 de enero, 2019: Mariana está parada en lo alto de una pequeña escalera espiral en el patio de la casa de Alejo, nuestro cineasta. Sostiene un libro en sus manos: su propio *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, una disección lúdica de lo que ella llama el “gueto” de los derechos humanos argentinos (Pérez, 2012: 126). Es una tarde intensamente calurosa. Alejo y el camarógrafo Agustín miran al cielo buscando el ángulo adecuado para situar la cámara apuntando a Mariana y la escalera. Un radiante muro azul cobalto la ilumina por detrás. La escalera ocupa un lugar central tan central como ella. Iluminadas por la luz del sol, crean una llamativa silueta en agudo contraste con el azul brillante como telón de fondo. El cuadro aparece particularmente ficcional.

A la señal acordada, la intérprete y coreógrafa Luciana Acuña comienza a leer de una copia del mismo libro desde el balcón que mira por sobre la escalera. El fragmento narra una tensa visita a la ESMA organizada por familiares de los desaparecidos. Mariana perdió a ambos padres —activistas montoneros— durante la dictadura. Su hermano, Guillermo Pérez Rosinblit, a quien finalmente logró localizar en el año 2000, nació en cautiverio dentro de la ESMA. “Deberían poner el nombre de mi vieja en la puerta, porque ésta es su pieza”, Mariana dice en su diario leído por Luciana. Desde la habitación en que su madre dio a luz a su hermano, el grupo sigue camino hacia Capucha. Mariana y su compañero continúan. Luciana lee: “Suben la escalera que va a Capuchita, ella anteúltima, Jota al final. Jota aprovecha y le toca el culo. Ella es feliz. En la escalera que va de Capucha a Capuchita”. (2012: 18). La declaración es tan íntima como irreverente. Luciana se ríe brevemente; ambas, autora y lectora, sonrían y ríen al unísono. Mariana nos comentará más tarde que pudo ver como a Luciana se le erizaba la piel de sus brazos mientras leía; la transmisión de una voz a otra, la puesta en escena de un testimonio desgarrador y lúdico como escenificación deliberada de

ficción libera escalofríos que se extienden a través de la superficie de nuestra cámara.

Mariana es parte de una generación —muchos de ellos descendientes directos de los desaparecidos— que ha introducido nuevos vocabularios e imágenes en la esfera pública para dar cuenta de su propia y muy íntima experiencia de pérdida. Esta producción ha introducido formas poderosas y no victimizantes del trauma en las narrativas de la memoria. Como escritora, Mariana, así como otros de su generación, ha confrontado la historia oficial establecida durante el periodo 2003-2015 de la administración kirchnerista, a la que llama burlescamente la “*Disneylandia des Droits de l’Homme*” [la Disneylandia de los Derechos Humanos] [Pérez, 2012: 126].

A pesar de que Mariana era inicialmente reacia a participar en la escena, parece haber disfrutado esta puesta en escena ficcional. Aún así, ¿qué sucede cuando la imagen de la estrecha y asfixiante escalera que une la Capucha a la Capuchita, originalmente filmada durante la visita de Historias Desobedientes a la ESMA, es recreada en un relajado espacio privado, deliberadamente montado de forma tal que se convierte o transita los bordes de la ficción? Al hacer el corte de la luminosa escalera del patio de Alejo con las escaleras que unen los escuálidos espacios del Casino de Oficiales donde los internos eran mantenidos cautivos en los 70s, podría parecer incongruente. Sin embargo, forma parte de una estrategia de superposición conceptual y creativa aún más amplia. Para el filósofo francés Jacques Rancière, “una ficción es la construcción de un conjunto

de relaciones [...] entre cosas que son dichas para ser percibidas y el sentido que puede surgir de esas cosas” (2013: n.p.). Más aún, en un proyecto fílmico que considera imposible reconocerse como documental o ficción, la guía de Jean-Luc Godard para el ser a través del cine que abre este ensayo resulta vital. El cine de Alejo se inscribe precisamente en el espacio intersticial que no es ni ficción ni documental, una zona de superposición y de encuentro que tal vez es ambos y ninguno a la vez.

9. A modo de conclusión

Historias, ficciones, metáforas, mitos, fantasías e ilusiones forman, todas, parte del imaginario cultural. Se encuentran tan profundamente incrustadas en nuestra percepción de lo Real, que una estética del imaginario pareciera requerir una mirada no binaria del género, donde las formas del documental y la ficción pudiesen fundirse a la perfección. Al igual que una escalera que ha sido abierta a proyecciones y apropiaciones inusuales, nuestro proyecto fílmico navega entre el documental y la ficción. Inspirándonos en la cinematografía de Godard, nuestra cámara busca explorar cómo las vidas pasadas y presentes no están solamente “más allá del teatro”, sino también que el teatro puede sugerir otras formas de escenificar vidas. De cierta forma, el yuxtapuesto y contradictorio conjunto de impresiones condensadas dentro de nuestras escaleras “coincidentes” ayuda a recrear este mapa de encuentros. Nuestro proyecto adquiere la forma de una cartografía afectiva que se despliega mientras se desarrolla el proceso de creación de un documental. Los marcos ficcionales de una escena testimonial protagonizada por Mariana revelan la precaria, aunque resiliente, dimensión de juego y originalidad que resuena a través de los imaginarios locales de la transición de la posdictadura argentina. Proponiendo este tipo de intercambios entre ficción y realidad, nuestro proyecto busca no solo interrogar los actos convencionales —y por tanto sacros— del duelo que han persistido durante todo el periodo. También sugiere hasta qué punto tanto el dolor como el placer pueden entrelazarse inesperadamente en las sombras del duelo. En última instancia, busca involucrar nuevas voces —hasta el momento no escuchadas—, dentro del imaginario amplio de secuelas de la violencia dictatorial.



Photo 4-Montage. The staircase that goes from Capucha to Capuchita at the ESMA is re-staged within a fictional landscape at our filmmaker’s home. Luciana Acuña reads a fragment from *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* in which Mariana Eva Perez portrays an erotic scene that took place inside the ESMA. The staircase becomes the imaginary space where different layers of documentary and fiction come together.

Notes

1 Para el 30° aniversario del golpe militar, la Secretaría Nacional de Derechos Humanos presentó una nueva edición de *Nunca Más*, en la cual solo el prólogo de 1985 fue incluido. En cambio, el prólogo escrito por Eduardo Luis Duhalde y Rodolfo Mattarollo, que había sido agregado en 2006 fue subrepticamente omitido (Ver Dandán, 2016).

2 Extractos de la conversación que mantuvimos con Lizy en el Museo de la Memoria de la ESMA el 23 de noviembre de 2018.

3 El colectivo Ni una menos emergió el 3 de junio de 2015, pero fue solamente durante la administración de Mauricio Macri, que comenzó en diciembre de ese año, que el grupo se tornó ampliamente conocido, especialmente entre las generaciones más jóvenes. En sus marchas aniversario, tres paros internacionales de mujeres y otras acciones/ eventos han congregado a millones de mujeres en las calles. Ver: <http://niunamenos.org.ar/>

4 El grupo GAC ha intervenido directamente en la calle para denunciar el mapa de la impunidad, usando carteles en la vía pública o acompañando los *escraches* de H.I.J.O.S. de mediados de los 90 para denunciar a los represores impunes.

Referencias Bibliográficas

- Bruno, G. (2018). Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film [Atlas de la Emoción: Recorridos en Arte, Arquitectura, y Cine]. New York: Verso. Kindle version.
- Bruno, S and Carillo, D. (2009). *Falsos positivos*. CINESUD
- Butler, J. (2009). Frames of War. When Is Life Grievable? [Marcos de Guerra. ¿Cuándo la Vida es Lamentable?] New York: Verso.
- Castilla, E. (2016). Macri, Lopérfido y el retorno de la teoría de los dos demonios. La izquierda diario, January 28, http://www.izquierdadiario.es/Macri-Loperfido-y-el-retorno-de-la-teoria-de-los-dos-demonios?id_rubrique=2653
- Castoriadis, C. (1987). The Imaginary Institution of Society [La Imaginaria Institución de la Sociedad]. Trans. Kathleen Blamey. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Cott, J. (1969). Jean-Luc Godard: The Rolling Stone Interview [La Entrevista de Rolling Stone]. A look behind the lens at the famed French new wave director of 'Breathless' and 'Band of Outsiders' [Una mirada detrás de las cámaras del afamado director new wave francés de "Sin aliento" y "Banda aparte"], <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/jean-luc-godard-the-rolling-stone-interview-183636/>
- Dandan, A. (2016). El gobierno lanzó una nueva edición del Nunca Más. Página 12, June 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-301566-2016-06-12.html>
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Feierstein, D. (2018). *Los dos demonios (recargados)*. Buenos Aires: Marea Editorial, 2018.
- Gaonkar, D. P. (2002). Toward New Imaginaries: An Introduction [Hacia Nuevos Imaginarios: Una Introducción]. *Public Culture*, 14(1): 1-19.
- Kalinec, A. (comp.) (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Krause, K. & Jütersonke, O. (2005). Peace, Security and Development in Post-Conflict Environments. *Security Dialogue* [Paz, Seguridad y Desarrollo en Ambientes de Pos-conflicto. *Diálogo de Seguridad*], 35(4), 447-462.
- Mac Ginty, R. (2008). Indigenous Peace-Making Versus the Liberal Peace, Cooperation and Conflict [Pacificación Indígena versus La Paz Liberal, Cooperación y Conflicto], 43, 139-163, DOI: 10.1177/0010836708089080.

- Murphy, K. M. (2016). Mapeo de la Memoria: Afecto, Lugar y Testimonios en El Lugar Más Pequeño (2011). *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25(4): 571-595, DOI: 10.1080/13569325.2016.1229659.
- Oppenheimer, J. (2012). *The Act of Killing. Final Cut for Real [El Acto de Asesinar. Montaje de Realidad]; DK.*
- Perez, M. (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, Buenos Aires Capital Intelectual.
- Pittaluga, R. (2007). Miradas sobre el pasado reciente argentino: Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005), M. Franco y F. Levin (eds.). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.
- Richard, N. (2019). *Eruptions of Memory [Erupciones de la memoria]*. Cambridge: Polity Press.
- Shaviro, S. (2010). *Post-Cinematic Affect [Afecto Poscinemático]*. Winchester, UK/Washington, USA: O-Books.
- Sosa, C. (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship [Actos Queer del Duelo en el Periodo de la Postdictadura Argentina]*. *The Performances of Blood*, London: Tamesis.
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects [Afectos Ordinarios]*. Durham, NC: Duke University Press.
- Strauss, C. (2006). The Imaginary [El Imaginario]. *Anthropological Theory*, 6(3): 322-344.

- Sobre las autoras:

Philippa Page es profesora e investigadora en la Universidad de Newcastle, R.U. Su investigación actual explora los imaginarios locales de la posdictadura en Chile y Argentina contemporáneos. Es autora de la monografía *Politics and Performance in Post-Dictatorship Argentine Film and Theatre* (Tamesis, 2011) y coeditora del tomo *The Feeling Child: Affect and Politics in Latin American Literature and Film* (Lexington, 2018).

Cecilia Sosa es investigadora posdoctoral en Royal Holloway, Universidad de Londres. Como socióloga argentina y periodista cultural, obtuvo su PhD en Drama en Queen Mary, Universidad de Londres. Ha publicado largamente sobre las intersecciones entre memoria, afectos y performance. Su primer libro es *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood* (2014, Tamesis).

- ¿Como citar?

Page, P. & Sosa, C. (2019). *Diario del making of de un documental: imaginarios locales de la posdictadura argentina. Comunicación y Medios*, (39), 186-197.