

Resumen

¿Qué memorias de los compañeros detenidos desaparecidos construyen jóvenes que no tienen recuerdos de aquellos? ¿Qué lazos subjetivos encuentran con esas generaciones, cuando no comparten líneas de parentescos ni amistades? ¿Qué imaginarios comparten universitarios de hoy con los de los setenta, si viven momentos socio políticos diferentes?

Estas y otras preguntas nos impulsaron a la realización de un audiovisual acerca de los imaginarios que estudiantes de la Facultad de Artes cimientan sobre sus pares detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar.

Asumimos que la memoria es construcción, relato, focalización desde donde ver/rever el pasado desde la actualidad, modo de mirar/andar un presente historizado, posición para pensar/proponer un futuro proyectual, cruce entre lo dado y creado, lo personal y lo colectivo, y que las modulaciones de ese tiempo en tránsito que invoca la memoria, es un campo que se mueve atravesado por cuestiones políticas, estéticas y filosóficas que se portan subjetivamente.

Realizamos registros de grupos de estudiantes con los que provocamos la emergencia de aspectos del arco del sueño social (como dice Mac Laren) que nos permite comunicarnos desde diversas expresiones y sensibilidades artísticas. Nos interesa compartir ese proceso de producción artística y reflexión grupal vivida.

¹ Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba anamohaded@yahoo.com.ar

¿Qué tendrá que ver? Registros y memorias

La materia del arte es el recuerdo

Lo cotidiano, la vida con sus trajines me atasca el texto, no puedo avanzar. Hay que llenar planillas, evaluar parciales, lavarse los dientes, preparar proyectos políticos culturales, hacer clases, reuniones, películas y la ponencia. Cómo producir creativa y reflexivamente en los huecos apretados de la vorágine laboral, biológica y ciudadana? Necesito hacerlo. Es vital. Camino entre los pabellones de la ciudad universitaria con frases para escribir, salgo de la verdulería del barrio con un guión sin final, marchó por calles brotadas de imágenes y sonidos. La vida avanza con su caos y dinámica no lineal, sin embargo ahora debo ordenar relatos, conceptos, reflexiones, para compartir ¿Por dónde empezar?

Un punto de partida puede ser el primer árbol de la vida que se plantó en la ciudad universitaria. Mayo de 2013. Justo frente de la Facultad de Artes. Allí una maceta dice que Ana, Rodolfo, María Elena y Luis² fueron estudiantes de esta facultad, que están detenidos desaparecidos desde 1976, que “por este y otros delitos están siendo juzgados los responsables”, en referencia al juicio de la “mega causa de La Perla”. Junto al árbol, una vara ataviada de flores coloridas, tejidas por un colectivo denominado “Tejedoras por la paz”, sostiene fotos, cartas y regalos, en un estilo que conecta con las ofrendas a la Pachamama. Hermanos, hijos, nietos, amigos y militantes hablan sin protocolos, se emocionan, abrazan, ríen. ¡Y yo sin cámara! Y si la tuviera ¿qué registraría? ¿Podría mostrar el cambio del que habla Comolli? “La misión política del cine es mostrar que todo cambia y esto se opone al punto de vista religioso, donde el mundo ya está dado por Dios y el hombre no puede hacer nada.” (Comolli: 2010) ¿Qué cambios? Materia, luz, memoria, duración. La materia cobra sentido desde lo que la excede, la luz se ve en contraste con la oscuridad, la memoria se hace un lugar entre el olvido, lo que cambia se descubre por aquello que no cambia. Hace 8 años no teníamos esos nombres, no nos pertenecían, no sabíamos de ellos. En esas pequeñas rondas que se forman alrededor de los árboles de la vida aparece una red que conecta años de búsquedas paralelas, evidencia convergencias antes invisibles. Aunque ellos siguen desaparecidos. “El arte no olvida, tampoco perdona: crea la mañana/ La materia del arte es el recuerdo... El destino del arte es nombrar con belleza/ lo que vivirá mañana sin olvidos”, dice una poesía de Vicente Zito Lema.

Otro punto de partida puede ser el 2005, cuando -como parte de un equipo de investigación- abordaba una línea de trabajo titulada “Algo habrá hecho. Recuerdos e imaginarios sobre los detenidos-desaparecidos de la Escuela de Artes”. En los objetivos nos proponíamos -por un lado-, indagar, conectar archivos, entrevistar a los antiguos estudiantes, en pos de completar las “listas” de compañeros detenidos desaparecidos, y -por otro-, realizar y registrar audiovisualmente, talleres de debate y producción artística sobre el tema en los cuatro departamentos disciplinares: plástica, teatro, música y cine. Partíamos de supuestos que redactábamos más o menos en estos términos: Las luchas sociales y políticas de los ‘60 y ‘70 en nuestro país gestaron en la práctica una dinámica participativa que atravesó instituciones, organizaciones, estructuras, sistemas. La sociedad se movía en un ritmo en el que el hacer de sus actores adquiriría un relieve protagónico, pasando por encima de las tradicionales representaciones sociales y políticas. La fuerza estructurante de la acción colectiva fue levadura de una cultura

² Ana Catalina Abad Scarlata de Peruca, Rodolfo Lucio Espeche, María Elena Gómez de Argañaraz y Luis Roque Leiva Pedernera

amasada en el cuestionamiento y la rebelión. Córdoba palpitaba en ese clima. El trabajo, la educación, el arte, la comunicación, la ética, se debatían entre cementados moldes sistémicos y la irrupción de un fuerte movimiento transformista con pretensiones de cambios revolucionarios. Esas marcas no designaron un fenómeno masivo, pero sí un acontecer que cualitativamente signó la época. La Escuela de Artes de la UNC palpitaba al ritmo de esas tormentas. ¿Qué artistas deben formarse en una universidad estatal? ¿Hay artistas revolucionarios o revolucionarios artistas? Las preguntas circulaban en las clases, asambleas, discusiones de plan de estudio, fermentando experiencias de teatro callejero, cine militante, plásticas agitativas, músicos populares. En 1975 la Escuela fue blanco de los primeros golpes y cacerías. El cierre vino con la misión Ivanisevich. La imposición por represión, desaparición y muerte física de los partícipes de esas experiencias, la destrucción de obras y documentos, nos dejó sin sus vidas, sin registros materiales, sin corporeidad histórica. En medio del dolor, y como un modo de exorcizarlo, recuperamos aquella frase de Spinoza que aleja la muerte: “un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida.” (Spinoza en Tatián: 2001:176)

¿La vida? ¿Qué vida? La ausencia es un hueco que ruge desde lo que falta, desde lo que se nos quitó. La vida de los ausentes para conjurar su muerte, y la parte de nosotros que se muere con ellos. “Quiero más vida para que mi corazón conozca a los suyos/ y para poder volver a una hora de tierra” Reclama el poeta palestino Mahmoud Darwish, en versos que nos hermanan. En ese punto pensamos en un film, como un modo de hacer presente en el mundo lo que estaba “detenido, desaparecido, asesinado”. “El film, el cine, la representación, no están fuera del mundo, no están frente al mundo mirándolo desde el exterior, son trozos del mundo, son lo que del mundo se hace mirada” (Comolli: 2007: 167).

Por ese año (el 2005) teníamos datos de unos pocos compañeros: Ingrid y Elena -de teatro-, y Carlos y Luis³ -de cine-, y la certeza de que eran una punta de la madeja para develar otros nombres. Los viejos cursantes –según nos atropellara la nostalgia, un recuerdo o una fecha- volvíamos a preguntarnos por “aquel chango de cine, ligado a los GRS”, o por “esa pareja que venía del PB”, o por “la morocha ruluda de plástica”, y de vuelta solo teníamos palabras sueltas, “quizás escape y esté viva”, “alguien dijo que la mataron”, “en la Perla”, “hay un hermano en México”... Las respuestas no alcanzaban para vincular nombre con apodo, dato con rumor, recuerdo con información, y si vinculábamos no lo asentábamos, y si lo asentábamos no encontrábamos mecanismos para compartirlo. Entonces, otra vez la data se tornaba volátil, efímera, desintegrada. “Todo el cielo es una sinfonía de promesas/ Pero ese hombre esa mujer no tienen rostro / ni ojos ni oídos para las glorias”. (Vicente Zito Lema)

El guión que empezamos a escribir tenía la marca puesta en la necesidad de datar esas vidas, en sus trayectorias como estudiantes de arte, y en sus pertenencias a ese espacio universitario, que también había sido cerrado, desguasado, vaciado.

Otro punto de partida puede ser el 2008, cuando con los datos de unos dieciséis compañeros, tramitamos el pedido de sus fichas de estudiantes, e iniciamos el camino del rodaje del documental sin saber muy bien por donde iba a transitar el plan de producción. “El film no es ‘lo que se va a hacer’. Es siempre lo que se está filmando.

³ Ingrid Sidaravicius, Elena Feldman, Carlos Godoy y Luis Leiva.

Ahí, antes que nosotros. Nosotros entramos en él. Tener las entradas en juego. Nace de ese modo. Así se desarrolla. (...) ¿Quién está ahí para manejar certezas? Hay una suerte de postura de no-saber.” (Comolli: 2007: 67) Este no saber casi filosófico que plantea el autor, que guía la búsqueda de aquello que a simple vista no se manifiesta, en nuestro caso se parecía mas a una angustia, o a un avasallamiento del caos de la vida desordenando las certezas. El documental –decíamos- será un juego abierto, con cartas tiradas para empezar, y con libertad para barajar otras. Pero, la verdad es que el presente -que indiscutiblemente es el que demanda y organiza el juego-, nos corría cada vez el eje desde donde mirar el pasado, cómo registrarlo, para qué contarlo.

Encontrándonos con estudiantes, docentes y egresados, con coetáneos que buscan sus horizontes y utopías, que producen arte participando de la vida socio cultural de la ciudad, que recogen las marcas de la historia y la llevan puesta con otros tiempos, los guiones se movían. ¿La vida? ¿Qué vida? La que se mueve y cambia. La que nos sorprende cada día. La que nos invita a salir a la calle con nuevas consignas. La que nos enamora y seduce con desafíos creativos. Es con estas vidas que queremos hacer artes. Con las presentes. Artes para andar la vida, el amor, la política y el arte. Sin olvidos.

No queremos canciones tristes

El taller con plástica lo hicimos convocando a través de la cátedra Introducción al Dibujo, de primer año, con la Profesora Sandra Mutal. En el equipo de registro éramos tres: Juan, el joven camarógrafo, que se metió en el tema más por amor al cine que a la política, y, a fuerza de compartir la afectuosidad que generan las dos actividades. Lucas, sonidista, más joven aun, militante que va del cine a la política y viceversa, tejiendo complicidades dentro y fuera del campo. Ambos estudiantes del Departamento de Cine y TV. Y yo, directora, setentista, que juega también como docente de esa Facultad. En esa distribución me tocaba presentar y plantear las claves de la puesta en escena a la que les invitábamos. Explicamos la consigna: intervenir plásticamente -en ese momento- las fotocopias de los retratos de los estudiantes de la Escuela de Artes detenidos desaparecidos y o asesinados por la dictadura militar. Comentamos el proceso de búsquedas de información, cómo habíamos obtenido el nombre y las fichas de unos doce compañeros: seis de cine, tres de plástica, dos de teatro y uno de música. Y finalmente manifestamos que nos interesaba poner en diálogo aquel momento con aquellos compañeros, con este tiempo y ellos. Para eso traíamos una frase que proponíamos de guía: “He vivido por la alegría, por la alegría he ido al combate y por la alegría muero. Que la tristeza nunca sea unida a mi nombre”, de Julius Fucik. Pero, en vez de aclarar, la cosa se oscureció. Sobrevino un alo de desconcierto, dudas de la metodología, incompreensión ante la consigna de alegría conectada a lo que se les aparecía fuertemente asociado a la tragedia. La distancia generacional se exhibía en la elección de la frase -propuesta por otros setentistas en una asamblea-. Para aquellos el texto evidenciaba la felicidad de saberse parte de un proyecto político, de un movimiento que se propuso cambiar los modos de andar en el mundo, y revolucionar el sistema. Eran (éramos) la transformación, y serlo producía una energía vital, gozosa, habitantes de un tiempo rebotante de urgencia revolucionaria, y por ello dispuestos a morir, así, sin mucho alarde.

Los estudiantes -de ahora- retrucaron. Para ellos la historia de las víctimas del terrorismo de estado esta ligada a la tragedia, al dolor, a los campos, a la dictadura. No, no se enganchaban, les era difícil pensar y trabajar la motivación que les presentábamos. Dijeron, o interpretamos, -porque todo fue sin demasiadas argumentaciones, muy efímero- entre miradas y frases sueltas, que la muerte no fue esa muerte a la que se va, fue desaparición, inexistencia, negación, una abducción que no dio lugar ni al combate

ni a la muerte misma. Una borradura de la existencia anterior, sin posibilidad de unir la tristeza o la alegría al nombre porque desapareció el hombre, el nombre, la identidad, la historia. Y, al mismo tiempo, percibimos que la poesía se oía muy lejana en un espacio con preocupaciones políticas que, salvo excepciones -que ni se pueden imaginar en el aquí y ahora-, no pueden poner en juego la vida. Empezamos a entender también que estábamos planteando imágenes monolíticas, binarias, en un tiempo en el que la fragmentación en la percepción de lo político hacía que la militancia se visualice más como una instancia de rupturas que como elemento aglutinante.

Con cierta desazón ante la evidencia del hueco, de la distancia que produce la ausencia, junto a un incipiente reconocimiento de la importancia de esa distancia, empezamos a repartir las fotocopias de las fichas, dispuestos a abrirnos a lo imprevisto. Por un momento las dudas de para qué sirve este documental y una creciente inquietud frente a la incertidumbre de lo que sucedería, parecía anular nuestra energía. Pero también era un desafío lo que sucedería y comprender lo que nos estaban planteando. “El problema actual de los documentales no es poner en escena lo que se filma, sino de dejar venir su puesta en escena. La puesta en escena es un hecho compartido, una relación. Algo hecho por un conjunto, y no por uno, el cineasta contra los otros, los personajes.” (Comolli: 2007: 70) La puesta en escena se movía, la apertura de la dinámica taller ponía en primer término la renegociación del significado de lo que se podía o quería contar.

En ese clima intentamos balbucear nuevamente la propuesta de recuperar la conexión con la alegría compleja, difícil, contradictoria que proporciona el saberse parte de una gesta, sentíamos que de lo contrario, algo más desaparecía. Pensamos en el poeta palestino, recitando su texto Llamada de la Tumba: “Les decimos/ No queremos canciones tristes/ Interminables/ Dormimos aquí/ Y nuestro retorno es imposible/ Les decimos/ Canten por la tierra que permanece/ Rebélense. (Mahmoud Darwish). Pero algo empezó a acontecer y ya no nos escuchaban, no dialogaban con nosotros. Con las imágenes en las manos, en la cercanía, descubrían cosas: las materias que habían cursado, aquellas en las que tenían notas bajas o altas, los ojos, el cabello, el peinado, la dirección de sus casas... y ahí nacieron otras comunicaciones, otras interacciones. Todo empezó a fluir distinto. Nosotros pasamos a un segundo término del espacio escénico, mientras la rutina de la gran aula, llena de caballetes y banquetas, retomaba su dinámica. Alguien puso música, y el clima de trabajo creció antes de que nosotros reaccionáramos. Concentrados y desestructurados al mismo tiempo, los estudiantes se apoderaron de las fotocopias, más seguros de que les pertenecían y que podían hacerles decir cosas. “Quien filma- dice Comolli- tiene la tarea de acoger las puestas en escena que reglan, sabiéndolo o sabiéndolo menos, quienes son filmados, las dramaturgias necesarias para lo que dicen, que ellos son, al final de cuentas, capaces de dar y que están deseosos de hacer sentir.” (2007:70). La verdad, no se si estuvimos a la altura de las circunstancias como cineastas. Sí que pudimos abrirnos a esos nuevos sentidos que nos estaban regalando e invitándonos a compartir.

Presiento que para algunos la fotocopia fue solo un objeto de trabajo sobre el que hacer un ejercicio, y para otros, un puente de conexión de joven a joven, una carta para iniciar un diálogo, un testamento de nuevos parentesco. Aún dudo si captamos esos lazos invisibles que emergían entre los estudiantes de ahora y los que les hablaban desde las fotocopias, pero se que están. El desafío será hacerlas emerger en el montaje. Porque hubo un clima de sonrisa sutil, algo que puede leerse como la alegría de estar generando pequeñas obras -cada una con su trazo personal- y que, a su vez, integraban un expandido cuadro común. “Las cosas está ahí pero no se las ve. El ser del cine excede lo

visible. Las cosas están filmadas, no se las ve. Lo que se ha filmado, por más que este filmado, no se lo ve. Ver- escuchar, significa trabajo, no don.” (Comolli: 2007: 164)

Nosotros amamos la vida cuando hallamos un camino hacia ella.

Con estudiantes de cine hicimos una especie de asamblea con alumnos de diferentes cursos. Explicamos el proceso de búsqueda de datos de los compañeros, compartimos algo de lo recogido: a qué departamento pertenecían, sus participaciones políticas, antecedentes asentados a nivel jurídico y las fichas con las fotos. Les habíamos invitado a concurrir con cámaras, y eso ya generaba un aire cargado de “deseos de cine”. La propuesta concreta era hacer registros de situaciones creadas a partir del debate del tema, organizados por grupos. Con la idea de poner en relación los dos tiempos, la consigna esta vez fue “el amor y la política”, sobre la base de un texto escrito por Alicia Stolkiner: El amor militante. “En una sociedad de cuerpo presente, el amor, la solidaridad y el sexo encontraron por momentos una conjunción que tenía pocos antecedentes en la relación entre géneros. (...) La seducción, esa constante, se jugaba en gestos directos y audaces en el contexto de una estética despojada e imperfecta. El ideal no era, (...) exponer a la mirada cuerpos sin fallas y cuidadosamente trabajados, sino erotizar cuerpos comunes y diversos, expuestos al riesgo, al enfrentamiento de la calle, a la vorágine del movimiento social.” (Stolkiner: 1997:11)

El debate brotó de diversas maneras, primero en general y luego en cada grupo, según se fueron organizando. También en un momento fue conflictivo conectar el amor y la política. Particularmente se manifestaba la dificultad de vincular aquellas imágenes de foto carnet en blanco y negro –fuertemente asociadas a las pancartas en las marchas- a personas abrazándose, seduciendo, desestructurando y disputando en el campo de las relaciones interpersonales y amorosas. La política como espacio cerrado, racional, desafectado, aparecía como concepto hegemónico en lo construido en torno a la militancia de los setenta, sumado a las pertenencias a siglas que se enlazan con discursos organizados dogmáticamente, encorsetados “moralmente”, y con cierta anulación de lo subjetivo. A eso se agregaba la percepción de que el ejercicio de “los políticos” en el presente se liga más con las “bajas pasiones” que con el espectro del amor comunitario, amistoso, personal.

Y otra vez la noción de fragmentación, de atomización, de problemas en el establecimiento de espacios comunicacionales. Estas cuestiones emergían cual reclamo catártico entre pares, y, operaban -a su vez-, de lugar común en el que se compartían anhelos. En ese contradictorio estar juntos dos deseos/reclamos aparecían como aglutinantes: el de pertenecer a redes tejidas desde lo amoroso y el de aprender/hacer cine. “Si el cineasta tiene que decir algo a alguien, para decírselo intenta implicarlo, es decir, darle un lugar inestable, cambiante. Hacer de él mismo la apuesta del filme, una apuesta a sus propios ojos.(...) Es ese el trabajo del cine. Mezclar el sujeto y el objeto en una nueva fase de la percepción y la conciencia. (Comolli: 2007:101) En esto de implicarnos estábamos, bastante mezcladitos, ellos, nosotros y los compañeros. ¿Quién era sujeto y quién objeto en este registro?

Organizados en cuatro grupos las cosas que siguieron fueron bien diversas. Un grupo jugo a tocarse, abrazarse, lamerse, con un erotismo más amistoso que sexista, rompiendo las barreras prejuiciosas de géneros. Otro quiso “poner el cuerpo” como materialidad donde se manifiesta la afectuosidad, pero también el vacío, las pérdidas de estos por la desaparición. Otro buscó ubicar la territorialidad de la Escuela como espacio en el que crecen los vínculos y afectos, jugando a evidenciar marcas amorosas que podían “encontrarse” en el lugar. Y un cuarto grupo manifestó primero dolor ante el descubrimiento de que aquellas personas detenidas desaparecidas no les eran ajenas,

luego impotencia de no poder deshacer la historia, luego angustia al no encontrar un modo de hacer algo, y finalmente algo de miedo ante las cámaras, que esta vez no enfocarían a otros sino que se volverían sobre si mismos. A decir verdad, todos los grupos tuvieron que superar esa turbación, en tanto eran ellos sujetos y objetos de la filmación, por doble partida, por ellos mismos y por nosotros – el equipo con Juan y Lucas- que también registrábamos el acontecimiento de las filmaciones múltiples. “Todo el mundo siente miedo de eso (de ser mirado), seguro, pero ese miedo es de quienes se dejan dominar, – y es eso lo que yo llamo capacidad de quienes son filmados para poner en escena, para producir la puesta en escena de ellos mismos, dominar ese miedo jugando con él-” (Comolli: 2007: 64)

En la producción audiovisual, en el trabajo creativo, fueron (fuimos) generando instancias colaborativas, de complicidades y acercamientos. Un racimo de historias adquiriría sus particularísimas formas, sus variedades temáticas y estéticas. Nacidas de una misma matriz, producidas con un objetivo común. Habíamos encontrado un camino común que tenía que ver con el arte, la política y el amor. “Nosotros amamos la vida cuando hallamos un camino hacia ella/ Allí donde estemos, cultivamos plantas que crecen deprisa y recogemos mártires/ Soplamos en la flauta el color de la lejanía, dibujamos un relincho en el polvo del camino.” (Mahmoud Darwins)

El arte frente al deseo del mañana

En el departamento de teatro una profesora, Myrna Brandan, bien temprano se plegó a nuestra propuesta y autónomamente propuso a los alumnos de sus clases -en primer año-, realizar un ejercicio sobre el tema. Cuando lo presentaron, nos convocaron a registrarlo. El escenario elegido fue un sector de la ciudad universitaria en el que hay unas sillas de cemento dispuestas de manera irregular (una escultura en homenaje a los detenidos desaparecidos de la UNC). Allí unos treinta jóvenes se mimetizaron en el cuerpo de estudiantes de los setenta. Corrían portando cámaras, guitarras, cuadros, subían, bajaban y se escondían, caían y “morían” entre golpes que simbólicamente se representaban en una puesta austera y despojada. Mientras unos entraban a levantar los caídos, otros buscaban rastros, y otros corrían hablar a los espectadores, contándoles que tal o cual había sido detenido desaparecido. Desde nuestra mirada externa de registradores de lo dado, había una síntesis de tiempos y personajes, una manifestación artística del duelo, de lo que algunos sectores del país expresan ante las víctimas del terrorismo de estado. Era asombroso ver los cruces, cómo estos jóvenes se emparentaban con aquellos de unos treinta y pico de años atrás. “De la necesidad de los artistas nace el arte.../ De la necesidad de los recuerdos nace el mañana...” (Zito Lema: Arte sin olvido)

Muchos autores hablan del lento trabajo del duelo, refiriendo generalmente a las propias víctimas, pero aquí no estábamos ante víctimas directas. Loraux, desde uno de sus estudios de ciudadanía y democracia, plantea la importancia de la incorporación del pasado para poder pensar el futuro, aun cuando ese pasado sea doloroso o polémico, oponiéndolo al rechazo de la memoria o a la imposición de olvido. “¿Es demasiado esperar de nuestros contemporáneos y de nosotros mismos formular el deseo de que en cada colectividad, una memoria análoga, más fuerte aún por no estar domesticada, acepte, para pensar por fin el futuro, hacer un lugar a las “desgracias” que no deseamos que sean nuestras y que calificamos de pasadas?” (Loraux: 2009: 272) En aquel ejercicio, los jóvenes de entre veinte y treinta años, hacían un lugar a las desgracias del pasado. Y las conjuraban desde el arte.

La puesta en escena tenía un considerable despliegue de personajes y se desarrollaba en un tiempo relativamente corto. Nosotros debíamos registrarla. Estábamos documentando una ficción, sin guión, mirándola por primera vez, descubriendo los movimientos cuando estos sucedían. Esta vez eran ellos quienes convocaban, y nosotros asistimos a filmarles. Ellos decidieron las consignas, y nos traían una propuesta ya elaborada. “Dejar entonces a nuestros personajes, solos o en conjunto, tomar a su cargo la organización de sus intervenciones y apariciones en escena. Responder a sus propuestas, más que incorporarlas a las nuestras. Como si en una ficción, en lugar de hacer trabajar a los actores, se siguiera la lógica de los personajes, ya no se trata de guiar sino de seguir.” (Comolli: 2007: 64) Única función. Latíamos juntos en la parición, apareados en la aventura de este proyecto, con riesgos a equivocarnos, viviendo el enorme placer de laborar propuestas creativas en grupos ligados por hilos de amor comunitario.

Con miembros del departamento de música nos encontramos en una asamblea con participación de toda la Escuela. Y ahora estamos a la espera de grabar un taller para que nos brinden claves sonoras para usar en el montaje. El tiempo transcurrido entre las primeras filmaciones y ésta -que haremos en breve- es muy largo si se mide como producción audiovisual, pero este es un proyecto que no se centraba solo en el registro. Si se mide desde una perspectiva histórica cronológica, es muy corto. Y si se mide en términos sociales y culturales en torno a este tema, puede tener una dimensión mayor, porque se reportan importantes cambios. Cuando empezamos, los trabajos documentales que abordaban estas tramas eran escasos (Mohaded: 2010), los juicios en Córdoba no habían empezado y los datos de los compañeros estaban dispersos, o desaparecidos. También para los documentales hay cambios. Nuevas estrategias narrativas desplazan las clásicas estructuras. El estilo se mueve vertiginosa y creativamente. Ya es tiempo de juntar las partes de este trabajo. “El montaje es el momento en el que todas esas voces que han acunado el film comienzan a acallar, no pueden sino callar, cuando aparece la voz del film, un punto de vista que ya no es más el de cada uno, ni el de todos, sino el del otro de todos.” (Comolli: 2007: 165) Al menos ya tenemos el nombre con el que lo bautizaremos: “¿Qué tendrá que ver?”

Por otro lado, vale decir -contra todo manual de buen docente de cine-, que la experiencia de la grabación tiene una vida independiente del film, especialmente con los documentales. Es una obra en sí (no al revés). Porque lo que acontece en los procesos de registro, en tanto no son ficciones orquestadas -aun cuando se proponen ficciones-, tienen autonomía como experiencia. Las interacciones y vivencias que se produce en esos acontecimientos son auténticos procesos entre sujetos verdaderos, no hay actuación, salvo hacer de uno mismos; no hay impostación de roles, hay acción centrada en la vida.

Ahora, con cinco nuevos nombres (ya son diecisiete) me pregunto una vez más dónde estará la chica rubia de trenzas que vino de La Plata y militaba en el FRP. Nunca más la vimos. Con sus nombres reales, o simplemente con sus recuerdos, buscaremos que el arte pueda nombrarles, e invitarles a caminar nuevas rutas, estas que los jóvenes diseñan. Con amor. “He aquí el sentido de lo escrito:/ Que una muchedumbre de gozo, alzada,/ entierre el horror en soledad/ que fue el ayer...(Vicente Zito Lema: Arte sin olvido).

Bibliografía:

- Comolli, Jean Louis 2007 (2004) *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. (Buenos Aires: Aurela Rivera/Nueva Librería)
- Comolli, Jean Louis: 2010 “La misión del cine es mostrar que todo cambia” en *Ñ Revista de cultura*. (Ciudad de Buenos Aires)
http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/Jean_Louis_Comolli-Doc_Buenos_Aires_0_355764599.html
- Darwinsh Mahmud http://www.poesiaarabe.com/mas_vida.htm
<http://www.archivoleontrotsky.org/phl/www/archivo/mv20/mv20-17t.pdf>
http://www.poesiaarabe.com/mas_vida.htm
- Loraux, Nicole 2008 (1997) *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. (Buenos Aires: Katz editores)
- Mohaded Ana M 2010 “La política de los 60-70 en los documentales cordobeses” II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires Octubre 2010
- Stolkiner, Alicia, 1997 “El amor militante” en *Política, cultura y sociedad en los 70*. (Buenos Aires) Año 1. N° 3.
- Tatián, Diego (2001) *La cautela del salvaje. Pasiones y políticas en Spinoza*. (Córdoba: Adriana Hidalgo)