

Cine documental y memoria colectiva: notas sobre *La memoria que habitamos* y *Apenas habrá sombras*

Documentary cinema and collective memory: notes about *La memoria que habitamos* and *Apenas habrá sombras*

Federico Polleri¹

Resumen

Este artículo reflexiona sobre las posibilidades del cine documental como práctica de construcción de memoria colectiva a partir de la experiencia de realización de los documentales *La memoria que habitamos* (2022) y *Apenas habrá sombras* (2025), centrados en los asesinatos de Silvia Filler y María del Carmen “Coca” Maggi. A partir del análisis de las decisiones estéticas, narrativas y metodológicas que orientaron ambas producciones, se examina el pasaje del archivo a la memoria activa y el papel de la performatividad, el testimonio y la reconstrucción situada en la elaboración de experiencias colectivas del pasado. El trabajo dialoga con aportes de Henri Bergson, Gilles Deleuze, los estudios de la memoria, la teoría documental y las investigaciones sobre memoria y posdictadura en Argentina para sostener que *el cine de memoria* no solo representa acontecimientos traumáticos, sino que puede generar experiencias presentes capaces de activar afectos, producir reflexión crítica y fortalecer la transmisión intergeneracional de memorias vinculadas a la violencia política y al terrorismo de Estado.

Palabras clave: cine de memoria; presente; testimonio; documento; dictadura.

¹ Federico Polleri es periodista, guionista, director teatral y docente universitario. Desarrolla su práctica artística tanto en cine como en teatro, campos en donde ha explorado cruces de ambos lenguajes, incluyendo también el del ensayo. En *La memoria que habitamos* (2022) y *Apenas habrá sombras* (2026), películas dirigidas por Diego Ercolano, cumplió los roles de productor, investigador y guionista. La primera fue estrenada en el 37° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, la segunda en el V Festival de Cine del Fin del Mundo, Ushuaia, en donde recibió el premio a Mejor Guion por ambas películas. Tiene publicados dos libros: *Ensayo sobre el miedo y otras obras*, con estudio preliminar del investigador Jorge Dubatti y *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*, con prólogo de la antropóloga Rita Segato.

Abstract

This article examines the potential of documentary cinema as a practice for constructing collective memory through the production experience of the documentaries *La memoria que habitamos* (2022) and *Apenas habrá sombras* (2025), which address the murders of Silvia Filler and María del Carmen “Coca” Maggi. Drawing on an analysis of the aesthetic, narrative, and methodological decisions that shaped both films, the article explores the transformation of archival materials into active memory and highlights the role of performativity, testimony, and situated reconstruction in the elaboration of collective experiences of the past. Engaging with the work of Henri Bergson, Gilles Deleuze, memory studies, documentary theory, and Argentine scholarship on memory and post-dictatorship culture, it argues that *memory cinema* does not merely represent traumatic events but can also generate present-day experiences that activate affect, foster critical reflection, and contribute to the intergenerational transmission of memories related to political violence and state terrorism.

Keywords: memory cinema; present; testimony; document; dictatorship.

I.

En una foto del peritaje judicial tomada inmediatamente después de los hechos, el aula aparece vacía. Las sillas —caídas, desparramadas, desesperadas— son lo que quedó al final de la estampida. En el piso hay una mancha, una mancha insoportable. La imagen es blanco y negro, el grano es grueso, el soporte es papel. Hay algo en esa foto que resiste la descripción: no es solo el rastro de un crimen, hay algo más ahí.

La foto existió durante cincuenta años en un expediente judicial. La vio muy poca

gente. No formaba parte de ningún relato colectivo, no había sido publicada en ningún diario, no había generado ningún debate. Era, en el sentido más literal, un archivo: algo guardado, quieto, esperando.

En algún punto del tiempo de esos largos años de espera, alguien hizo una copia, la guardó junto al resto de la serie en un sobre de papel madera, y entendió que debían permanecer archivadas en alguna oficina de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Pasaron más años y alguien se olvidó del valor que tenía ese sobre y, en una limpieza despreocupada, lo descartó. A una trabajadora, que además era documentalista, le llamó la atención el sobre descartado, lo rescató y descubrió su contenido. Entendió de inmediato lo que tenía entre las manos. Entonces, lo guardó. Transcurrieron otra cantidad de años y, al enterarse de que estábamos haciendo una película sobre ese caso, nos ofreció las fotos. Con ese gesto, se inició la maravillosa transformación de un archivo pasivo en memoria activa.

La primera vez que vi las imágenes (en el sobre había 25 en total), en el marco de la investigación que dio origen a *La memoria que habitamos*, me detuve mucho tiempo frente a ellas. No por los detalles del peritaje —las balas en los muros, el vidrio roto, las inscripciones en las paredes, los policías y peritos haciendo su trabajo, la mancha insoportable—, sino por las preguntas que fueron tomando forma de a poco: ¿qué hace falta para que una imagen deje de ser un archivo y se convierta en memoria? ¿Qué tiene que ocurrir para que un objeto del pasado, guardado durante años, comience a intervenir en los afectos del presente? ¿Qué le ocurre al cuerpo y a la subjetividad de quienes participan de ese trabajo de recuperación?

Esas preguntas organizaron el trabajo de las dos películas a las que me referiré en este artículo. Son también, creo, preguntas que el cine documental argentino — específicamente el agrupado en la amplia categoría de “cine de memoria”— viene haciéndose desde hace décadas.

II.

La memoria que habitamos (2022) y *Apenas habrá sombras* (2025) son dos documentales producidos por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)² y dirigidos por Diego Ercolano,³ a partir de guiones de mi autoría y un trabajo de producción e investigación que compartimos junto a Fabián Eloy Monteagudo. La realización de ambas fue llevada a cabo por un equipo de la Dirección de Contenidos Audiovisuales,⁴ en los dos casos, sumamos personas externas al equipo para algunas tareas: artistas visuales en la Dirección de Arte y estudiantes de teatro, en el primer caso, y actores profesionales en el segundo, para el trabajo de representación que proponen las películas.⁵

² La producción general estuvo a cargo de la Secretaría de Comunicación y Relaciones Públicas de la UNMDP y la Fundación Universidad, cuyo titular, en ambos casos, era en ese momento Alberto Rodríguez.

³ Diego Ercolano es director y docente, graduado en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC-INCAA, Argentina). Fue beneficiario de la Beca de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con la que realizó la especialización en Dirección de Cine Documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV, Cuba). Ha dirigido los largometrajes *Apenas habrá sombras* (2026), *La memoria que habitamos* (2023) y *Finisterre* (2020), así como los cortometrajes *Desvío* (2013) y *Sobredosis de TV* (2012), entre otros.

⁴ Completan el equipo, junto a los mencionados: Lucas Allú (Asistente de Dirección), Luciano Paciotti y Mariano Rendino (Fotografía y Cámara), Gabriel Virga y Mauro Carusso (Sonido y Post). El resto de los créditos pueden verse en <https://play.cine.ar>

⁵ *La memoria que habitamos* puede verse de forma gratuita en el sitio <https://play.cine.ar>. *Apenas habrá sombras* está en etapa de distribución en Festivales, se espera su estreno en salas y espacios INCAA para la segunda mitad de 2026, luego de eso estará también disponible online.

La memoria que habitamos reconstruye el asesinato de Silvia Filler, una estudiante universitaria de dieciocho años baleada durante una asamblea el 6 de diciembre de 1971. El crimen, cometido dentro de la Universidad por militantes de la agrupación de ultraderecha Concentración Nacional Universitaria (CNU), antecedió en casi cinco años al golpe de Estado de 1976 y fue considerado una bisagra en la historia de la violencia política de la ciudad.

Apenas habrá sombras se ocupa de otro crimen cometido por el mismo grupo: el secuestro de María del Carmen “Coca” Maggi, docente y decana de la Facultad de Humanidades de la Universidad Católica, ocurrido el 9 de mayo de 1975, y su posterior asesinato (su cuerpo apareció sin vida el 23 de marzo de 1976, un día antes del golpe).

Dos mujeres, dos universitarias, dos crímenes separados por tres años y medio, y una ciudad que durante décadas intentó recordarlas, primero en banderas, luego en placas, nombres de aulas o sedes, y actos institucionales de la Universidad en sus respectivas efemérides.

Lo que une a las dos películas no es solo el tema, la geografía y el equipo de trabajo. Comparten, además, un aspecto formal y conceptual: intentando ir más allá de los recursos que ofrece el documental clásico (testimonios ante cámara, material de archivo y voz en off explicativa), las dos proponen contar y reconstruir los crímenes a través de dispositivos de escucha y observación de cuerpos del (y en el) presente. Volver (recrear) al lugar, reunir ahí mismo a las personas que fueron protagonistas o testigos, reintentar gestos y acciones de aquel acontecimiento, poner en escena el trabajo que supone recordar. En suma, hacer de la memoria no solo un relato sobre el pasado, sino

una práctica y una experiencia en el presente.

III.

La expresión “cine de memoria” no tiene un inventor ni una fecha de nacimiento precisa. Fue formándose en la convergencia de tradiciones teóricas y artísticas que, en distintos momentos, terminaron tocándose. Uno de sus antecedentes filosóficos más importantes aparece en la obra de Henri Bergson. En *Materia y memoria* (1896) y *La evolución creadora* (1907), Bergson desarrolló una filosofía del tiempo y la memoria que, paradójicamente, terminaría siendo fundamental para buena parte de la teoría cinematográfica posterior. Paradójicamente, porque Bergson no celebraba el cine, pensaba el cinematógrafo como ejemplo de un pensamiento incapaz de captar el movimiento real. El cinematógrafo le servía como metáfora de una inteligencia que recompone artificialmente el devenir a partir de inmovilidades sucesivas: una serie de instantes fijos a los que luego les añade un movimiento mecánico aparente. Exactamente lo contrario a la duración de la vida real, que para Bergson es continua, indivisible, cualitativa. La memoria tampoco funciona, en ese marco, como una sucesión lineal de recuerdos ordenados cronológicamente, sino como una coexistencia dinámica de tiempos. Décadas más tarde, Gilles Deleuze retomó ese trabajo. En *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), sostuvo que la evolución histórica del cine —especialmente del cine moderno posterior a la Segunda Guerra Mundial— había terminado produciendo precisamente aquello que Bergson consideraba imposible para el cinematógrafo: una experiencia directa de la duración y del tiempo como coexistencia temporal. El cine

moderno, según Deleuze, ya no se limitaba a encadenar acciones en un tiempo homogéneo y causal; podía hacer visible la fractura temporal, la memoria involuntaria, los pasados que sobreviven en el presente, los tiempos que coexisten en una misma imagen. Lo que en Bergson aparecía como una crítica al mecanismo cinematográfico del pensamiento se transformó, en manos de Deleuze, en una posibilidad radical: el cine como filosofía visual, como forma de pensamiento capaz de producir imágenes directas del tiempo.

La segunda fuente que podemos tomar para pensar el “cine de memoria” son los *Memory Studies*, que se consolidaron como campo académico en los años noventa, principalmente a partir de los estudios sobre el Holocausto. Astrid Erll distingue dos grandes categorías de lo que llama “películas de memoria”: las películas “reflexivas de la memoria”, que problematizan el acto mismo de recordar, y las películas “productivas de memoria”, que no tematizan o no problematizan el acto de recordar, pero generan imágenes poderosas del pasado que pasan a formar parte de la memoria cultural de una sociedad.⁶ Marianne Hirsch, por su parte, acuñó el concepto de *posmemoria* para referirse a la relación que tienen con el pasado traumático quienes no lo vivieron directamente, pero fueron formados por él. Su trabajo influyó enormemente en los estudios sobre el llamado “cine de los hijos” en nuestro país.

La tercera fuente que podemos citar para pensar el “cine de memoria” viene de la teoría del documental. Bill Nichols, en *La representación de la realidad* (1991) e

⁶ *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) no problematiza el acto de recordar, no se pregunta qué es la memoria ni cómo opera, pero generó un conjunto de imágenes del Holocausto que para gran parte del mundo son la imagen del Holocausto. Eso es “difusión cultural” de una representación del pasado.

Introducción al documental (2001), estableció tipologías o modalidades del documental —expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo— que son la herramienta conceptual más usada para analizar los documentales, en general, y los de memoria, en particular. Si bien Nichols no habla de “cine de memoria”, su propuesta permite distinguir entre un documental que muestra el pasado y uno que lo reconstruye, que lo performa, que hace visible el acto mismo de recordar.

Por último, podemos traer una cuarta fuente, muy importante en Argentina y América Latina: la crítica post-dictaduras. Aquí tenemos los aportes de Elizabeth Jelin (citada por Lila Filler en el final de *La memoria que habitamos*). El trabajo de Jelin consolidó un marco teórico que investigadores como Ana Amado (2009) aplicaron al cine argentino, definiendo como 'cine de memoria' no simplemente cualquier película sobre el pasado, sino aquellas que hacen de la memoria misma —su construcción, sus omisiones, sus conflictos— un problema político y estético. Lo específico del uso argentino del término es que añade una dimensión política que en los *Memory Studies* anglosajones no siempre está tan marcada: acá el cine de memoria no es solo una categoría estética. Es también una práctica de derechos humanos.

En ese marco, el documental argentino de los años ochenta —pienso en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría— funcionó sobre todo como instrumento de denuncia y archivo de testimonios. La lógica era probatoria: había que establecer los hechos, nombrar a los responsables, registrar las voces de los sobrevivientes antes de que el tiempo las silenciara. El testimonio era evidencia. La cámara era un acta.

A partir de los años noventa, y con mayor intensidad en los dos mil, apareció una generación de cineastas con un vínculo distinto con la memoria de la dictadura: los hijos e hijas de desaparecidos/as. Surgen entonces películas —pienso en *Los rubios* (2003), de Albertina Carri— en las que aparece un cambio importante en relación al archivo, al testimonio y la imagen como prueba: la desconfianza. No porque dudaran de los hechos, sino quizás porque sabían que ninguna imagen podía restituir lo que habían perdido. Entonces el dispositivo mismo se volvió visible: la cámara aparece en cuadro, el proceso de rodaje se convierte en tema, la incertidumbre del recuerdo se exhibe en lugar de ocultarse. Fue un movimiento honesto y necesario, en el que la exploración de la subjetividad del director o la directora se volvía también materia del documental.

La memoria que habitamos y *Apenas habrá sombras* heredan de las películas de los ochenta la voluntad de encontrar en el cine un medio de denuncia, de soporte para el testimonio de las víctimas y una ética del Nunca Más. A su vez, heredan del documental de los noventa y dos mil la conciencia de los límites de todo ejercicio de memoria y reconstrucción del pasado, y la pregunta de si realmente es posible transmitir una experiencia traumática a quienes no la vivieron.

En ambos proyectos buscamos construir dispositivos de escucha y observación que pusieran en escena la complejidad que supone recordar y representar el pasado. Conscientes de que ese intento sería siempre parcial, inexacto, insuficiente, pero con la convicción de que el valor de la película estaría justamente ahí: en mostrar el ejercicio de memoria que supone dar y recibir un testimonio, desarrollar una investigación o representar de manera performativa un pasado al que solo tenemos acceso a través de un

archivo audiovisual, un documento o la voz de quienes —a diferencia de nosotros— sí estuvieron ahí.

Entonces, la pregunta ya no fue si podríamos contar los crímenes de Silvia Filler o Coca Maggi. Tampoco fue si es posible recordar esas historias tal como ocurrieron. La pregunta fue, finalmente, qué pasa en el cuerpo y la subjetividad de quienes recuerdan.

IV.

Cuando le propusimos a Lila Filler —hermana de Silvia— sumarse a la película no solo como entrevistada, sino como parte activa del equipo de investigación dentro del documental, tardó en responder. Nos pidió un tiempo para pensarlo. Pasaron unos días y volvió con su respuesta: dijo que aceptaba porque lo consideraba un deber ético con la memoria de su hermana. No un deseo, no una curiosidad, no una forma de procesar el duelo. Un deber.

Esa tensión —entre el deber de recordar y el costo personal de hacerlo; que también manifestó Marta, la hermana mayor de las Filler— atravesó, en su dimensión ética y política, todo el rodaje de la película. Y también, claro, en su dimensión afectiva. Elizabeth Jelin (2002) insiste en que la memoria no es una cosa que se tiene o no se tiene: es una práctica, un trabajo, algo que se hace. Y que ese trabajo requiere actores, intenciones, conflictos, afectos. *La memoria que habitamos* trabaja sobre esa idea: hace que personas concretas —las hermanas de Silvia, los estudiantes secundarios y yo mismo, en el rol de periodista/investigador dentro del documental— realicemos el *trabajo* de recordar y hacer memoria frente a cámara, con el cuerpo y los afectos comprometidos.

En el mismo sentido, cuando proponemos al equipo de Arte reconstruir físicamente el aula donde fue asesinada Silvia Filler, no lo hacemos por un afán de espectáculo ni por falta de archivo. Lo hacemos porque hay algo que la foto del peritaje, los testimonios orales y los documentos judiciales no ofrecen: la experiencia de estar parados en el lugar en el que ocurrieron los acontecimientos que buscamos recordar, de ocuparlo con el cuerpo, de medir con los propios pasos la distancia entre la silla donde estaba Silvia y la puerta por donde entraron los agresores. Es decir, la posibilidad de usar un espacio real como punto de apoyo para poder viajar en el tiempo y habitar, por un rato, el pasado.

La participación de los estudiantes secundarios del Colegio Illia en la escena final merece una mención especial. En el *climax* de la película, les proponemos representar la asamblea del 6 de diciembre de 1971: ocupar el aula reconstruida, asumir los roles de los estudiantes que estuvieron ahí (incluyendo el de Silvia y el de sus agresores), vivir en tiempo real el momento en que comenzaron las tensiones y el enfrentamiento con la patota de la CNU. La experiencia de ese día de rodaje fue muy intensa, los estudiantes —unos 150 en total— tomaron la tarea con la frescura de sus dieciséis y diecisiete años. Mientras preparábamos la escena para grabar, no había en el aula un clima dramático. Por el contrario, circulaban risas, emoción, nervios, concentración y dispersión en partes iguales. Pero en el momento en que Diego Ercolano dijo “acción”, lo que pasó es difícil de describir. La toma duró unos pocos minutos, la recreación tuvo lugar y el acercamiento emocional a la tensión de aquella asamblea del 6 de diciembre de 1971 fue verdaderamente escalofriante. En la escena hay murmullos, discusiones, humo, gritos,

corridas, forcejeos. Al terminar de grabarla, el silencio fue abrumador. Con varios integrantes del equipo, nos miramos en silencio unos segundos. Aunque haríamos dos tomas más, todos sabíamos que ya era suficiente. Que la emoción que sentíamos en el cuerpo era señal de que la escena se había logrado. Que el espacio, en efecto, se había convertido por unos instantes en el aula en la que mataron a Silvia. Y que el tiempo, pasado y presente, se había superpuesto.

Después de esa experiencia, varios estudiantes dijeron que antes de nuestra invitación, habían leído sobre el crimen de Silvia en el colegio, que lo conocían como dato histórico, pero que esta era la primera vez que lo “pasaban por el cuerpo”. Y que por eso sentían que nunca más se lo iban a olvidar.

Esa frase, “pasarle por el cuerpo”, condensa mejor que cualquier formulación teórica lo que este documental —por lo menos en su capa performática— intentó hacer. No solo informar sobre el pasado, sino permitir que el pasado sea, aunque sea por un instante, una experiencia presente.

La decisión final de la película —cortar antes de mostrar la muerte de Silvia, dejar fuera de campo el momento exacto del disparo— responde a la misma lógica. El historiador Dominick LaCapra (2008) advirtió sobre los riesgos —tanto en la historiografía como en el arte— de revivir el trauma social en lugar de elaborarlo, de quedarse atrapado en la *repetición* en lugar de avanzar hacia alguna forma de comprensión o *elaboración* colectiva.⁷ *La memoria que habitamos* —también *Apenas*

⁷ LaCapra toma el concepto del psicoanálisis para aplicarlo al campo de la historiografía y los estudios sobre trauma colectivo. Parte de “Recordar, repetir y reelaborar” (1914), donde Freud expone su idea de que el paciente repite para no recordar, algo que luego desarrollará en “Más allá del principio de placer” (1920).

habrá sombras— busca que la recreación cinematográfica de los hechos no suponga una repetición acrítica que impida que el recuerdo se haga presente y pueda ser *elaborado*. Por el contrario, en este caso reconstruye todo lo que rodea al crimen, pero se detiene justo antes del disparo. No porque quiera ocultar la violencia, sino porque entiende que la memoria no necesita de la repetición de la imagen obscena: necesita, mejor, comprender las condiciones que hicieron posible la existencia de esa imagen. Porque, como dice Beatriz Sarlo, “es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar” (2005: 26).

V.

En más de un sentido, *Apenas habrá sombras* empieza donde termina *La memoria que habitamos*. Cronológicamente, el caso de Coca Maggi ocurre tres años y medio después del de Silvia Filler. En términos históricos, así como el crimen de Silvia fue el primer asesinato de la CNU, el crimen de Coca fue el último de la escalada violenta de dicha organización, por lo menos en el período previo al Golpe (el cuerpo de Coca Maggi apareció el 23 de marzo de 1976). Y en lo cinematográfico, la segunda película intenta llevar más allá los recursos utilizados en la primera.

La diferencia más visible es que los actores y actrices que participan de la reconstrucción no son ya estudiantes secundarios que desconocen la historia, sino profesionales del teatro que conocen los acontecimientos —incluso que, en algunos casos, han sido fuertemente atravesados por ellos—. Desde esa posición se preguntan sobre las posibilidades, tensiones y complejidades que supone lo que la película les propone. En

concreto: si podrán representar y recrear lo que le ocurrió a Coca Maggi sin traicionarla a ella o a la historia.

Ese problema —y todas las preguntas que trae asociadas— es, para nosotros, el verdadero tema de la película. La decisión de dejar abiertas las preguntas sobre la posibilidad de la representación, de no ofrecer respuestas cerradas —como ocurre en la escena del cautiverio de Coca Maggi, en la que los actores dudan sobre el modo de poner en escena la violencia—, fue deliberada.

Apenas habrá sombras articula materiales que en el documental clásico o en la llamada *docuficción* suelen aparecer: archivos judiciales, testimonios de familiares o testigos y escenas actuadas. Pero en lugar de jerarquizarlos —el archivo como prueba, la actuación como ilustración—, los pone en conversación. Los actores leen los expedientes y reaccionan a lo que leen, conversan con testigos para componer sus personajes, observan testimonios de los juicios con la intención de nutrir las decisiones de su puesta en escena. Y la representación —parcial y fragmentaria, apenas un intento, al igual que los decorados del set— provoca siempre una vuelta a la reflexión sobre el pasado que se busca representar.

VI.

Durante la investigación previa, tuve la oportunidad de conocer y entrevistar a Elena Arena —quien en la película conversa con las actrices sobre su vínculo con Coca Maggi y cuyo testimonio en sede judicial abre la película, en la voz de una de ellas—. Elena es también sobreviviente de la dictadura: estuvo detenida desaparecida por más de un mes

entre noviembre y diciembre de 1975 (seis meses después del secuestro de su compañera Coca Maggi). Fue puesta a disposición del Poder Ejecutivo Nacional en el Penal de Olmos hasta octubre de 1976 y derivada al Penal de Devoto hasta enero de 1980, momento en que fue liberada bajo modalidad de *libertad vigilada* durante un año más. Sobre el final de la entrevista, Elena me habló de “la culpa del sobreviviente”:

Al principio uno se siente culpable de estar vivo. Uno piensa ‘pero cómo yo estoy vivo y todos mis compañeros alrededor no están’. Cuando volví a Mar del Plata, me parecía ver a mis compañeros por la calle. Era imposible. Es que yo todavía no sabía, pero estaban todos desaparecidos, yo en realidad no los iba a poder encontrar nunca más. Y uno se siente culpable, se siente en falta. ¿Por qué estoy viva?, ¿por qué sobreviví a todo esto? Después uno se va dando cuenta de que sobrevivimos algunos, elegidos a dedo, para ser el ejemplo de lo que no se debe hacer nunca más. Entonces, hablábamos con algunas compañeras, nosotras debíamos hacer lo contrario: vamos a hablar, vamos a ser el testigo incómodo, ese que ellos no quieren ni ver. Nosotros vamos a hacer que esto se revierta. Por eso yo cada vez que me llamaron a declarar a los juicios fui, por eso acepto ahora hablar en esta película. Porque creo que es un compromiso que tengo con mis compañeros. El compromiso de ser un testigo incómodo de lo que hizo esta dictadura.⁸

⁸ Esta entrevista forma parte de la investigación previa a la filmación de la película propiamente dicha y está aún inédita.

Hasta ese momento, había pensado el testimonio de los sobrevivientes como un insumo: algo que la película necesitaba para construir su relato y poder contar la historia de este crimen. Después de esa entrevista, empecé a entenderlo de otra manera. El testimonio no era solo eso. Era también, y sobre todo, el cumplimiento de una promesa que los sobrevivientes se habían hecho a sí mismos y a sus compañeros. La película no les estaba dando voz. Les estaba ofreciendo también un lugar donde esa voz pudiera cumplir un compromiso ético con sus muertos.

VII.

Nos tocó estrenar *Apenas habrá sombras* en el contexto de una Argentina gobernada por negacionistas. El gobierno de Javier Milei se puso como objetivo disputar de manera activa, desde la perspectiva de la derecha histórica, el relato de lo que ocurrió durante la dictadura. Sus asesores y funcionarios niegan que hubo 30 mil detenidos-desaparecidos durante la dictadura, defienden abiertamente el accionar de los civiles y militares responsables del genocidio (incluyendo a los condenados por crímenes de lesa humanidad) y, cada 24 de marzo desde que asumieron, emiten videos y materiales para contar lo que denominan “la historia completa”.

Por supuesto que el cine está siendo también atravesado por esta disputa.⁹ En ese marco, nuestras películas —en tanto pretenden sostener un compromiso con el Nunca

⁹ Por caso, se puede ver el intenso debate generado alrededor del estreno del documental *No matar*, de Juan Villegas, en la competencia oficial del BAFICI. Las distintas posiciones pueden leerse en la revista digital *Con los ojos abiertos* (www.conlosjosabiertos.com).

Más— seguramente estarán sumando su aporte. Sin embargo, pienso que lo más interesante que ofrecen no es quizás su contribución a la memoria (los datos, la información, los testimonios), sino lo que trae el procedimiento documental elegido (la observación, la reflexión, la performatividad). Porque es sabido lo difícil que es enfrentar al negacionismo con datos y argumentos; contra ellos, la evidencia histórica parece no alcanzar. En ese sentido, parece más eficaz cuando alguna experiencia logra que el pasado deje por un momento de ser una abstracción y se convierta en experiencia presente.

Hay otro dato de contexto que es importante mencionar: ambas películas fueron producidas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Y en ambos casos, se hicieron en un contexto en el que la universidad pública argentina está siendo atacada por el gobierno de maneras que no se veían desde hace décadas (campañas difamatorias, ajuste presupuestario, recortes salariales, abandono de las políticas de desarrollo científico, etc.). Que una institución bajo ese tipo de presión destine recursos a producir cine de memoria no es solo una decisión que se justifique por el aporte que significa a la cultura: es un posicionamiento ético y político. Quiere decir, con hechos concretos, que la universidad pública es un lugar que valora y apuesta a la producción y construcción de dispositivos artísticos complejos. Y que eso no es un lujo ajeno a sus funciones principales, sino una acción que también define su razón de ser, sus compromisos históricos y su relación con la sociedad.

VIII.

Vuelvo por última vez a la foto del peritaje. Siguen ahí el aula vacía, las sillas

desparramadas, la mancha insoportable en el piso. Una imagen que, como dijimos, existió durante cincuenta años sin que casi nadie la viera, sin que nadie la convirtiera en pregunta, en relato, en experiencia compartida. Lo que estas dos películas proponen no es simplemente rescatar esas imágenes del olvido. Proponen intentar habitarlas: volver al lugar, reunir a las personas, rehacer los gestos con el cuerpo, dejar que la experiencia de reconstruir sea parte del relato. Y mostrar todo lo que ese proceso implica: el deber ético de los familiares que deciden participar, el compromiso de los sobrevivientes con sus compañeros, la transformación de una generación que se asoma por primera vez a una historia que no vivió, la potencia performática de un grupo de actores intentando una tarea por igual imposible y necesaria.

El cine no resuelve el problema de la memoria. No puede restituir a los muertos ni juzgar a los culpables ni garantizar que el pasado no se repita. Pero puede convertir la memoria en una experiencia colectiva presente, corporal, reflexiva y cargada de afectos. Puede lograr que una historia que existía solo en expedientes y placas conmemorativas empiece a circular y multiplicarse en cuerpos y conversaciones. Solo así nos será posible una tarea urgente: volver a imaginar el futuro.

Referencias bibliográficas

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue.
- Bergson, Henri (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus [1896].
- Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1 (I. Agoff, Trad.).

Paidós [1983].

Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2 (I. Agoff, Trad.). Paidós [1985].

Hirsch, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto* (P. Cáceres Casillas, Trad.). Carpe Noctem [2012].

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LaCapra, Dominick (2008). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo Libros.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental* (M. Bustos García, Trad.). UNAM. [2001].

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.