

IX Encuentro Nacional y III Congreso Internacional de Historia Oral de la
República Argentina
“Los usos de la Memoria y la Historia Oral”

Subjetividad y memoria en el cine de los años sesenta y setenta.

Mabel Fariña
Irene Marrone¹

“...vuelve el pobre a su pobreza, vuelve el rico a su riqueza
y el señor cura a sus misas...” (“Fiesta” de Joan Manuel Serrat)

Introducción y propuesta del trabajo

En los disruptivos años sesenta y primeros setenta fue posible que un hijo de antiperonistas se volviera peronista, un hijo de militares, guerrillero, un obrero fuera a la universidad, un joven rico se volcara al trabajo en villas, que católicos apoyaran ideas revolucionarias, universitarios acompañaran huelgas obreras, o que las parejas rechazaran el matrimonio. Es decir, que muchos pudieran salirse de los marcos prescritos socialmente para encontrarse -los unos con los otros- en una amalgama diferente, entendida como “revolución” que trascendía el marco político-social y se extendía a los espacios intelectuales, estéticos e incluso morales.

Este incontrastable cambio de subjetividad, especialmente entre jóvenes de clase media, supone un importante dislocamiento social de amplio alcance.

Igual que otros ámbitos culturales, el cine vivió una pluralización de propuestas ideológicas y estéticas, y los contextos de producción y circulación se volvieron novedosos y cambiantes. Su reconstrucción hoy resulta dificultosa dada la fragmentación o ausencia de fuentes (registros escritos, copias fílmicas, etc.),

¹ Irene Marrone, Historiadora. Profesora e investigadora. Fac. Cs. Sociales. IIGG - U.B.A.
Mabel Fariña, Prof. De Historia e investigadora. IIGG- UBA e H.I.C.B.A.

profundizada por la inestabilidad política del período y/o a los procedimientos represivos de la última dictadura militar.²

En el marco una investigación más amplia que estamos llevando a cabo”³, juzgamos adecuado el uso de testimonios orales (que se complementan con fuentes escritas, fílmicas y otras investigaciones) para indagar dos aspectos:

- *las nuevas formas y contextos de producción cinematográficos en los que se articularon los cambios estéticos e ideológicos de los años 60 y 70.*
- *cómo se expresaron esos cambios en la subjetividad de los actores que participaron en ellos.*

Este primer acercamiento se realiza a partir del análisis de cuatro fuentes orales. Dos de ellas son entrevistas realizadas para esta investigación al companidador *Miguel Pérez*⁴ y al sonidista *José Gramático*⁵

Las otras dos, de segunda mano, son reportajes realizados por Claudio Remedi para la Sección Dimensión Documental ([www. Tvpts.tv](http://www.Tvpts.tv)) a dos destacados realizadores del corto y del documental en ese período, *Humberto Ríos*⁶ y *Nemesio Juárez*⁷.

² El cine de las décadas previas tuvo marcos institucionales, industriales y comerciales más estandarizados y por tanto resulta hoy más fácil su aprehensión a través de documentación y bibliografía escrita.

³ Ubacyt S444 (2008-2010), “*Disrupción social y boom documental cinematográfico en la historia Argentina Dos casos: el boom de los sesenta y de los noventa*”, realizada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Fac. de Ciencias Sociales.

⁴ *Miguel Pérez ingresa* en la Escuela de cine de U. N. de La Plata, pero abandona antes de concluir primer año porque comienza a trabajar en la empresa de compaginación de Antonio Ripoll (1967). Allí realiza su formación al viejo estilo, en la práctica. Fue montajista de una enorme cantidad de filmes tan disímiles como “Operación Masacre” o “Erradicación de Villas Miserias” del gobierno de Onganía, y director del film “La república perdida” (1983)

⁵ *José Gramático*, egresado de una escuela técnica, comenzó la carrera de ingeniería. Más tarde se decidió por el cine e Ingresó en la Escuela de La Plata en 1963 donde cursó hasta 1967. Abandonó faltándole pocas materias para recibirse. Actualmente profesor de la Escuela de Cine de la UNLP. Sonidista de muchas películas, entre ellas, un film paradigmático de los años 70 considerado el primero en tratar el tema de la tortura en el país: “*Informes y Testimonios sobre la tortura en Argentina 1968-1972*”.

⁶ *Humberto Ríos*: era plástico egresado de escuelas de educación formal. Viajó a París a mediados de la década del 50´ y después de un tiempo ingresó a la Escuela de Cine Francesa. Realizó sus primeras experiencias cinematográficas en Europa y de vuelta en la Argentina filma el corto *Faena* (1960). Participó también del film colectivo “Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación”, y entre otros filmes realiza “Eloy” en 1969 y “Al grito de este pueblo” en 1972.

⁷ *Nemesio Juárez* proviene del teatro, compartió desde la niñez su gusto por el cine con su hermano, el desaparecido Enrique Juárez, con que colaboró como camarógrafo. Más tarde, Nemesio ingresa al Taller de cine y realizando su primer corto “Eloy” (1960), y entre otros trabajos, “Los que trabajan” (1964) y

Los entrevistados fueron seleccionados en función de su participación en algunos filmes del denominado cine político y/o cine militante de la segunda mitad de los años sesenta.

En la primer parte de este trabajo, sintetizamos algunos rasgos del cine de los 60/70, luego presentamos los primeros resultados de esta investigación en base a las entrevistas, y finalmente una reflexión sobre los distintos tipos de fuentes orales y su relación con la memoria.

1- El cine en los 60/70

Decadencia de la industria y expectativas en la renovación artística

En los años 40' había en el país una industria cinematográfica floreciente y exportadora, incluyendo empresas productoras de noticiarios y documentales institucionales. La formación profesional se desarrollaba en los ámbitos de la industria, trabajando bajo la normativa del sindicato. Considerado un entretenimiento de masas en su origen, el cine aún no alcanzaba el prestigio cultural de la literatura y otras artes consolidadas como la plástica, el teatro, la música. En los años 50 esta mirada fue cambiando, los intelectuales se acercaron al cine y una explosiva proliferación de cine-clubes donde las películas "clásicas" o "de arte" convocaron un público nuevo.⁸ Vinculados a ellos se difundieron las revistas especializadas de cine y las primeras experiencias de enseñanza y producción independiente como el Taller de Cine (1951) y el Seminario de cine de Buenos Aires" (1953). Numerosos jóvenes realizaron sus primeras experiencias cinematográficas al margen del circuito industrial-comercial, presentándose a los concursos de corto metrajes.

El derrocamiento de Perón despertó expectativas entre intelectuales y artistas respecto de la libertad de expresión y de los cambios en la legislación cinematográfica⁹. Al mismo tiempo, la industria del cine nacional se deslizaba

"El ejército" (1969) como parte del grupo Realizadores de Mayo que da lugar la producción colectiva "Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación".

⁸ El origen de los cine-clubes es anterior. Existían en Buenos Aires el Cine-club Argentino (1932), y la Sala de cine "Arte" (1941), Pero en los años 50 se produce una rápida proliferación de los mismos no sólo en Buenos Aires, también en ciudades como La Plata, Santa Fe, Rosario, Mendoza, Mar del Plata, Bahía Blanca. Ver Feldman, Simón; Cine Argentino. La Generación del 60.; Legasa, Buenos Aires, 1990.

hacia su decadencia. Se cerraron los viejos estudios basados en el “star system” y se agudizó la dependencia de los subsidios estatales. Se volvió más difícil competir comercialmente con el cine extranjero, revigorizado en la post-guerra en su expresión industrial norteamericana y en la renovación temática y estética europea (nouvelle vague francesa, neorrealismo italiano, el cine de autor, etc.)

La energía de una camada de jóvenes provenientes de distintas ramas del arte y de la intelectualidad se voló a la creación de instancias de formación y producción de un cine renovado en su estética y temática. Esto se expresó en una intensa producción de cortometrajes, estimulada por los subsidios del Fondo Nacional de las Artes (FNA), en la organización de asociaciones propias que participaban en la transformación de la legislación cinematográfica y en la apertura de las primeras escuelas de cine formalmente organizadas al amparo de instituciones universitarias. Es el caso de la Escuela Documental de Santa Fe, dependiente del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y del Departamento de Cine de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, (creados en 1956/1957), cuyo cuerpo docente se integró con técnicos provenientes de la industria, escritores o intelectuales de ámbitos no cinematográfico, y jóvenes capacitados en el exterior (EEUU, Francia e Italia).¹⁰

La decepción y el viraje ideológico

La euforia duró poco. La supuesta renovación legislativa no dio como resultado un verdadero estímulo a las experiencias novedosas en la industria¹¹. Los

⁹ El Decreto-Ley N° 62 del 4/01/1957 se propone, entre otras cosas, reemplazar la uniformidad de los subsidios, un nuevo régimen de premios, el apoyo al cortometraje y al cine experimental, crear el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), se declaraba la libertad de expresión, se prohibía la censura previa, se creaba una subcomisión de calificación integrada por organismos educacionales y en menor medida por gente proveniente del cine. Simultáneamente se fundó la Unión del Cine Argentino, en la que figuran los cine-clubs. Ver en Mahieu, José Agustín ; Breve historia del cine argentino; Bs. As., 1966

¹⁰ Wolf, Sergio; La primera toma del cine social. En Clarín, Zona. 5/08/2001

¹¹ El 11/08/1959, el Dec. Ley N1 9660 introduce un giro reaccionario en la calificación de películas dado participación a miembros que provienen del Consejo del Menor, Liga de Padres y de Madres de Familia, Instituto de la familia, Movimiento familiar cristiano, Obra de la protección a la joven, Obras de asistencia al menor, etc. Otro recorte a la ley de 1957 es el Decreto 65/1961 utilizado para lograr apoyo de sectores reaccionarios en la lucha contra el comunismo. Para la calificación se jerarquizan las

exhibidores se inclinaron más por la proyección de películas extranjeras que ocupaban cada vez más espacio en las carteleras. La mayor parte de los estudios cerró y los que permanecieron abiertos (Argentina Sono Film y Aries) reeditaron fórmulas cinematográficas remanidas con actores taquilleros y directores probados a fin de que les garantizaran el éxito.¹² Pero la tan ansiada libertad de expresión quedó cercenada desde el comienzo. La ley de cine de 1957 reprodujo prohibiciones de tono iconoclasta (Dto N° 4161) y continuó en adelante sumando “censuras” al compás de los avatares políticos de los años 60.¹³ En poco tiempo emergió el desencanto y otros problemas sociales y políticos cobraron centralidad. Lo novedoso fue su reinterpretación desde el prisma disruptivo que aportaron la revolución cubana y los movimientos de descolonización del llamado “Tercer Mundo”. Las expectativas que muchos jóvenes de clase media que -alentados por el desarrollismo- habían puesto en la modernización y la democracia, viraron rápidamente hacia la desconfianza en el capitalismo y en los beneficios del sistema liberal, la sensibilidad por los problemas sociales y la disconformidad con las formas políticas y estéticas instituidas. Hubo novedades en el cine de ficción y de largometrajes, pero los jóvenes se volcaron fundamentalmente a la producción de cortos y documentales de sentidos heterogéneos y temas relativos a la problemática social, en los que se ensayaban nuevas estéticas.

Ya en la segunda mitad de los años sesenta -especialmente desde el golpe militar del Gral. Onganía 1966-¹⁴ y mientras se agudizaba la censura y la

instituciones básicas: nación, familia, símbolos patrios, valores éticos. Se reprime todo aquello que se considere daño a la soberanía territorial y nacional, agravie el pudor, las creencias religiosas, las razas y colectividades extranjeras, que haga apología del delito, de la deshonestidad, de la inmoralidad, o de la violencia. En Goti Aguilar; Juan Carlos; La censura en el cine; Bs.As.; Líbera, 1966

¹² Posadas, Abel; La caída de los Estudios ¿solo el fin de una industria?; En “Cine Argentino, La otra historia”; Bs.As., Ediciones Letra Buena, 1992

¹³ La ley 1957 se expide por impedir la participación del capital extranjero en comunicaciones y se opone al control oligopólico de los medios, pero también promueve la más amplia “desperonización” evidenciando el control político e ideológico seguido ahora por el bando antiperonista. Ver Allegretti, S., Marrone, I y Moyano M.; El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos. En “Persiguiendo imágenes: el noticiario, la memoria y la historia. 1930/60”; Bs. As., Editores del Puerto. 2007

¹⁴ Por Decreto 8205/63 se autoriza a ordenar cortes antes de la exhibición. Se integran al Ente, representantes del M° de Defensa y del interior. La “Revolución Argentina” profundizó el giro reaccionario con la Ley 18019/1966. Entre 1963 y 1973 tuvo lugar una etapa negra para el cine, al hacerse cargo del Consejo de Calificación, el ultra católico y conservador Ramiro de la Fuente. En

represión, la politización y el conflicto social, se desarrolló un cine “político” y/o militante¹⁵, que alcanzó su mayor florecimiento entre los años 1968 y 1972/73.¹⁶ En 1973 se inauguró una corta etapa de libertad de expresión cinematográfica irrestricta, durante la cual se vieron la mayoría de los filmes realizados durante el Onganiato.

Pero en 1974 comenzó una nueva ofensiva de represión¹⁷ que se institucionalizará definitivamente con el terrorismo de estado que en 1976 implanta la dictadura militar. Su peso cayó sobre todo el mundo cultural y buscó cortar de cuajo la renovación iniciada desde fines de los 50'. Las muertes, torturas y desapariciones, la censura y autocensura, el exilio externo y el interno fueron algunos de los factores que, como ya dijimos, impidieron nuevas producciones y motivaron la “desaparición” de muchísimos materiales fílmicos producidos durante el período anterior.¹⁸

En la transición democrática de los años 80' algunos filmes de ficción prestaron atención al tema de las violaciones de los derechos humanos ocurridas durante la última dictadura. El cine documental -salvo excepciones como “La República

Rosado; Miguel Angel; Entre la libertad y la censura; En J:M:Couselo y otros; “Historia del cine argentino”; Bs.As.; CEDAL, 1984.

¹⁵ El término cine “político” se utiliza aquí para las producciones que abordan temas relacionados con la política y el término cine “militante” cuando se utiliza como “herramienta” de militancia donde se otorga mucha importancia a novedosas formas de exhibición.

¹⁶ “(...) la censura constituye (...) un mecanismo de autodefensa...la Ley 18019/1969 revela (...) la debilidad del sistema que va perdiendo el control de sectores intelectuales y artistas que hasta no hace mucho fuimos sus instrumentos o cómplices...es evidente que algo nuevo está ocurriendo en el mundo de la cultura (...)el gobierno persigue a un cine enrolado en el antiimperialismo, no es casual que esta ley haya salido después de “La hora de los hornos” y de su presentación en el INC, no es casual tampoco la relación que existe entre esta ley las presiones de funcionarios de Embajadas Argentinas en diversos países para que nuestro film no sea autorizado”. En Getino, O. Solanas, F; La hora de la censura; Cine y Medios; Año I, N°1, Junio/ julio 1969. pp. 18,19,20.

“En mi país, es absolutamente imposible hacer un film al interior del sistema, pues existe una censura que actúa no sólo sobre los films políticos, sino sobre todo lo que toque las relaciones humanas. Por eso preferimos hacer films fuera del sistema y mostrarlos a pequeños grupos de gente.” En Gleyzer, Raymundo; Documentos/ Testimonios, Montevideo, Cine-Libros N° 5, 1985, pp.49.

¹⁷ En 1975, se incorpora al Ente de Calificación Miguel Tato que instala un personalismo autoritario y arbitrario, en nombre de la defensa de valores morales cristianos, de un nacionalismo de corte escencialista, centrado en la defensa de territorio, colectividad, religión católica, etnicidad (hispanismo), y la defensa de las instituciones nacionales y del Estado. En Cernadas Lamadrid, Ricardo Halac; La censura; En “Yo fui testigo” N° 12; Bs. As.; Perfil, 1986 pp.71

¹⁸ La administración se Tato está ligada al país de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) grupo para-policial que impunemente hace circular una lista negra de artistas, **intelectuales y militantes sentenciados a muerte.**

Perdida"- estuvo casi ausente mientras cine "militante" parecía haber quedado decididamente en el olvido.

Ya a fines de los 80', invadió el desencanto en los alcances de la democracia para solucionar cuestiones económicas, políticas y sociales, e incluso para encarar una justicia verdadera al tema de las violaciones de la dictadura.

En los primeros 90' las políticas neoliberales se sucedieron junto a un debilitamiento de las luchas sociales y retraimiento general hacia lo individual. El cine acompañó esa retracción, se hicieron menos películas y el tema de la dictadura casi desapareció de la pantalla.

Pero en la segunda mitad de los 90' el escenario se fue transformando, irrumpió la protesta social con hechos como los piquetes de Cutral Co (1996), la derrota electoral de Menem (1999) y la crisis del régimen bajo el gobierno del Dr. De La Rúa (2001). En el ámbito de los derechos humanos empieza a enfrentarse la clausura del marco judicial generado por el Indulto y se abrieron brechas en la legislación que obturaba el juzgamiento.

En el cine emergió una nueva generación de directores con la preocupación por los problemas sociales como la desocupación, la marginalidad o delincuencia, sumando también la novedad de expresarse a través del género y a la estética documental¹⁹. También retomaron el tema de la dictadura desde el verismo testimonial, incorporando a la nueva generación de hijos de los detenidos-desaparecidos y niños apropiados recuperados.

Este boom documental se profundizó después del 2001 y aún continúa. Fue acompañado de un renovado interés por las producciones del cine militante de los años 60/70 cuyas películas se comenzaron a buscar y rescatar. Un signo premonitorio de este fenómeno fue el ciclo "*El tercer cine: Cine Político en Argentina, 1966/1972*"²⁰ realizado en Buenos Aires durante el caluroso febrero de 1995. Acudió muy poco público, pero algunos pudieron visualizar por primera vez algunos materiales que se habían convertido en leyenda.

¹⁹ Un fuerte punto de inflexión lo marcó el filme '*Pizza, Birra y Faso*' (1996/7), ver Fariña, M., Marrone, I., Nuevas dimensiones de la exclusión social. En Segundas Jornadas de Historia, Teoría y Estética Cinematográfica, organizado por el Centro cultural Ricardo Rojas de la U.B.A., 1998.

²⁰ *El tercer cine: Cine Político en Argentina, 1966/1972*" se realizó entre el 23 de febrero y el 1º de marzo de 1995 en la Sala Maxi 2, (C. Pellegrini 657).

2- Entrevistas y entrevistados

Dirigimos las primeras preguntas a personas que hubieran intervenido en el cine político de los 60/70. Entre ellas ¿porqué eligieron el cortometraje y/o el documental?, ¿de dónde provenían y cuál fue su formación?; ¿cuáles fueron los espacios y las modalidades de producción, financiamiento y exhibición en las que participaron?; ¿porqué los documentales se focalizaron en temas sociales y se radicalizaron en relación con los movimientos políticos de la época?. A continuación exponemos algunas de las cuestiones que surgieron de las entrevistas.

Cortos y documentales

El corto y el documental fueron modos elegidos por quienes “quedaron afuera” del cine industrial o por los que no querían ajustarse a sus modalidades. La inserción en el medio cinematográfico no era fácil, dado que la formación se hacía trabajando en la industria y quedaba sujeta a fuertes regulaciones sindicales. Esta formación funcionaba con normas estrictas, limitando temas y formas de hacer cine, impidiendo la exploración de otras estéticas o temáticas.

- *“(...) el documental ya me había captado y por muchas más razones que las que sean de vocación. Pero uno podía filmar un documental como hicimos con ‘Faena’ (1960) con tres personas. Con ‘Eloy’ (1969) tuve que filmar sindicado (...) un equipo, grandes recursos, mucho dinero, mucho trámite, de conseguir dinero, financiación con Martínez Suárez en Chile y eso hacía una tromba de problemas. El documental era mucho más pequeño, más reducido y uno podría expresarse más libremente, sin tanta atadura económica sin tanta condición económica. Así que hice ‘Faena’ y empecé a hacer otras cosas más hasta que me fui a hacer política” (Humberto Ríos)*

A medida que avanza la década la búsqueda de independencia estética e ideológica aleja a muchos de las instituciones que otorgan subsidios, especialmente a aquellos que optan por el uso del documental como

herramienta de militancia política. Las fuentes de financiación y producción tomaron diversos caminos.

- (para hacer un) “...cine que reflejara y expresara la realidad teníamos que independizarnos de las estructuras institucionales. *El Instituto de Cine no respondía de ninguna manera a esas necesidades, (...) Vos presentabas un proyecto como yo presenté previamente ‘Muerte y Pueblo’ (1969) lo censuraban y no le daban ningún tipo de apoyo económico. Es más, se consultaban en los organismos de información del estado la posibilidad de realización de estas películas.(...) el FNA también te daba un marco del que no te podías salir, tenías que ser fiel sobre la expresión artística. Si vos querías plantar la cámara real sobre los hechos reales, sobre el país real tenías que tener una independencia económica”.* (Nemesio Juárez)

Se valora el “registro de la realidad” por considerar que la “realidad” está ausente o manipulada por los medios de comunicación del sistema como el cine industrial y en especial por el noticiario cinematográfico y/o televisivo. Se trató de mostrar lo que antes no se mostraba o quedaba oculto desde el registro oficial. Una estrategia que renovará el lenguaje audiovisual es re-utilizar las mismas imágenes de archivo de TV o de cine -obtenidas en forma clandestina en los canales- insertándolas en otro discurso con el fin de impugnar el sentido hegemónico y violentar la pretendida visión de realidad canonizada desde el modelo de representación institucionalizado por los medios.²¹ En 1969 el grupo *Realizadores de Mayo* obtuvo de forma clandestina de los canales o instituciones oficiales, imágenes que intervino dotándolas de un sentido de contra-información o denuncia:

²¹ El M.R.I. (modelo de representación institucional) canoniza las formas de presentar un hecho “real” para que el espectador lo acepte como real, verdadero, objetivo. Travellings, planos generales y medios, montaje de notas contiguas sin relación entre sí, banda sonora instrumental, voz en off de un locutor “omnisciente” que va marca el sentido de los hechos, son algunos rasgos de escritura para connotar neutralidad. Ver Fariña, Mabel y Marrone Irene, (2009); Morir en Buenos Aires, morir en Hanoi: los discursos de la información audiovisual frente a procesos de resistencia social; En Revista On Line Tierra en Trance (www.tierraentrance)

- *“(los compañeros que conseguían los materiales, corrían) ...un gran riesgo, pero yo creo que fundamentalmente era un riesgo laboral.” (...)*
(...) nosotros tratábamos de cambiar de signo a esas imágenes o encontrar (...) aquellas que podían generar nuevas ideas o una nueva visión sobre los acontecimientos. Por un lado, había que limpiarlo de todo elemento que conllevara a la ideología de los medios y también, trabajar tratando de traer (...) en muchos casos, la experiencia de Eisenstein: nuevas ideas a partir de la confrontación. Algunas de esas imágenes venían de los medios y había que resignificarlas confrontándolas con otras que generábamos nosotros mismos, a través del montaje (...) (N.Juárez)

Míticas cabinas por las que “todo pasó”

Este nuevo cine se presentó en gran medida como esfuerzo individual o independiente. Dada la debilidad de la industria y por la falta de continuidad en la producción, muchos jóvenes realizadores buscaron otros caminos para aprender el oficio, mientras el personal afiliado a SICA vivía de acuerdo con las modas que imponían algunas productoras golondrinas.

Los nuevos espacios de producción no fueron totalmente paralelos o diferenciados del cine comercial o el publicitario. Por el contrario, una de sus características fue la mezcla y cruce de personas y lugares de producción y provisión de recursos.

Dos de los nuevos espacios fueron el Laboratorio Alex y la empresa de compaginación de Antonio Ripoll. Allí se procesaba material de todo tipo y se contaba con cabinas de sonido y montaje que se alquilaban a técnicos independientes. Todos los entrevistados pasaron por allí.

- *“Alex, (...) fue como “el lugar” del cine argentino. No solamente era un laboratorio donde se procesaban las películas, era un lugar de trabajo porque los montajistas trabajaban ahí, había estudio de grabación, nosotros teníamos cabinas, nosotros vivíamos en Alex...(…), nosotros estábamos todo el día, era la bolsa de trabajo ...”* (José Grammatico)

En estos espacios de trabajo “rentado” o profesional se procesaban largometrajes comerciales, propagandas de gobierno y cortos publicitarios, pero también, cortometrajes y documentales de “los amigos”, y filmes políticos clandestinos.

Miguel Pérez aprendió su profesión montajista en las cabinas de Ripoll haciendo de todo, largos, cortos, comerciales. Allí compaginó tanto una propaganda del gobierno del gobierno de Onganía por la misma época en que colaboraba con el montaje de la primera parte de ‘*La Hora de los Hornos*’ que como luego veremos fue para él muy importante. Una anécdota ocurrida en 1972 da cuenta de la inexistencia de una división tajante entre quienes se dedicaban a la producción comercial y la clandestina:

- *“muchas veces me pasaba las noches enteras trabajando en comerciales... como los de Crespi, (...) un día yo termino, estaba cansadísimo porque había trabajado durante la noche, (...) y cae un grupo. Se había hecho un acto (...) creo que en la cancha de Vélez (...) y hablaba (...) Galimberti (...) yo no pude ir por el trabajo. (...) me estaba yendo de la cabina (y) cae (...) todo un grupo que había estado filmando todo el acto. Y resulta que Galimberti se iba dos días mas tarde a España y querían mandarle el material a Perón. Entonces, la consigna era “ compaginá esto” y yo ‘pero muchachos estoy fundido, no pude dormir en toda la noche’. En una de esas se me ocurrió (...) les digo ‘no sé, si alguno de Uds. tienen esas pastillas que usan los estudiantes para mantenerse despierto...’. Uno de ellos, (...) me dijo ‘no te preocupes, yo enseguida te mando...’ no se qué cosa, tomé una y ahí me puse a trabajar. Y trabajé, trabajé, trabajé, trabajé, no me levantaba ni para ir al baño, perdí el apetito, nada, era como una obsesión de terminar. A las nueve de la mañana (...) terminé. Y, cae un muchacho con una copia de publicidad, yo me puse a gritar como un energúmeno ‘cómo se te ocurre entrar a la cabina sin golpear!!!’, (risas) era el efecto de la pastilla!, estaba sacado!. Así fue como ese material lo tomó Kushnir, hizo todas las mezclas de las bandas y Galimberti partió hacia España”*
(Miguel Pérez)

José Grammatico en Laboratorios Alex sonorizó gratis y de noche la película “Informes y Testimonios. La tortura política en Argentina” (1972)²² porque eran mis amigos, eran mis compañeros, y también “La hora de los hornos”, por la que cobró honorarios “porque Solanas tenía producción, tenía plata. El hermano de Solanas tenía una agencia de publicidad muy grande y daba trabajo de publicidad a Pino, entonces Pino tenía producción, tenía dinero para producción.”(J. Grammatico)

Amigos, compañeros ... ¿y el dinero?

Los grupos de trabajo se formaban a partir de vínculos personales generados en espacios políticos, laborales o en las recientemente creadas escuelas de cine en las universidades estatales que se convirtieron en unidades de producción de esos cortos.

- “Nos conocimos ahí (Escuela de Cine de La Plata) porque Alfredo Oroz era muy amigo de Puig, íntimo amigo. Y él era también de un pueblo de América, Estación Rivadavia, casi La Pampa. A Alfredo le gustaba el cine porque creo que el padre era el dueño del cine del pueblo, algo así. (Ricardo) Moretti era de Punta Alta. Éramos todos compañeros de grupo, entramos juntos, cursamos juntos.”(J. Grammatico)

Este grupo no contaba con financiación ni sus integrantes trabajaban en forma rentada en el ámbito publicitario. Los recursos fueron variados y económicos.

- “...`La Jangada´ se filmó en 16, blanco y negro. Uno de los chicos del grupo había comprado una cámara, después el hermano de un compañero nuestro que estudiaba plástica que hacía notas para el noticiero del canal 13, vivía en Lomas de Zamora, se venía con la cámara y filmábamos”. (J. Grammatico)

²²El film “Informes y testimonios...” focalizado en la tortura puede considerarse el primero en tomar el tema de las violaciones a los derechos humanos en Argentina.

En cuanto al filme *'Al Grito de este Pueblo'*, Humberto Ríos cuenta:

- "... cuando me fui enterando de todo el proceso que surgía en Bolivia, el caso del General Torres, las posibles asambleas populares de los obreros, los campesinos, los mineros, (...) decidí pagar mi propia experiencia con un poco de dinero que había juntado con la experiencia de hacer cine publicitario con Fernando Solanas y junté a un joven aspirante deseoso de ser cineasta... que todavía está viviendo en Alemania, a una militante peronista que hace unos años se suicidó, se mató, y a un joven ayudante mío de la época de Pino Solanas. Los tres, los cuatro mejor dicho, nos fuimos a Bolivia." (H. Ríos)

La decisión y la organización de un film colectivo sobre el "cordobazo" dio lugar a la formación del grupo conocido como "Realizadores de Mayo":

- "Hicimos una gran convocatoria (...) finalmente quedó un grupo de 10 realizadores para hacer esta película. Entonces lo que acordamos de entrada es que una vez acordados los temas que cada uno iba a abordar, quedaba en entera libertad para poder trabajar y armar su propio grupo de trabajo con guionistas, con locutores, compaginadores, con lo que fuera necesario y que el material que íbamos a reunir de registro fílmico de los acontecimientos iba a ser distribuido de manera generosa pero poniendo el acento en el tema que cada uno de nosotros abordara...". (N. Juárez)

La financiación de la producción de cortos y documentales fue muy variada. Algunos utilizaron premios o subsidios del Fondo Nacional de las Artes, del Instituto del Cine, o en la unidad de producción de la Escuela de Cine Documental. Otros, que no querían ajustarse a los requerimientos de esos ámbitos, obtenían fondos trabajaron en el cine industrial o en publicidad. Este fue el caso de Solanas con *'La Hora de los Hornos'* citado más arriba, o la de Humberto Ríos con *"Al grito de este pueblo"*:

- “ ... decidí pagar mi propia experiencia con un poco de dinero que había juntado con la experiencia de hacer cine publicitario con Fernando Solanas (...) el que hizo ‘La hora de los hornos’, decidió filmar y dejarme a mí a cargo de la empresa. Era una empresa de publicidad (...) Pensamos que la publicidad podría brindarnos los fondos necesarios para poder hacer el cine que nos interesaba, que nos permitiría ser libres, porque no dependíamos de un productor ni del estado ni de nadie. Nuestros fondos (...) ganados por la publicidad, se volcaron a financiar ‘La hora de los hornos’ y otras películas. (...) Pudimos seguir haciendo documentales con esta fórmula. Hacer publicidad, sacar dinero y destinarlo al cine político. Ganábamos la libertad absoluta en cuanto a nuestro material y no sufríamos de ninguna censura o de ningún control”.

(H. Rios)

El cine y la militancia

La guerra fría y los procesos de liberación y descolonización en el Tercer Mundo marcaron una década de fuerte radicalización política en todo el mundo. En nuestro país esta oleada adoptó rasgos particulares, propios de contextos autoritarios, dictatoriales, de proscripción y supervivencia del peronismo.

El quehacer de estos jóvenes pasó por diversas etapas. Desde fines de los 50´ y hasta mediados de los 60´ hubo una búsqueda de formación por fuera de los canales de la industria que pasó por las instituciones educativas (en el exterior y las recientemente creadas en Argentina), y un ensayo de novedades estéticas y preocupación por los temas sociales. El golpe de Onganía cortó las expectativas cinematográficas o político sociales en el sistema. Los entrevistados hablaron de la sensación de “ahogo” que producía la censura y la represión en general, y ubicaron como hito de su incorporación a grupos políticos y movimientos de oposición al régimen al “Cordobazo”, acción de resistencia y protesta obrera estudiantil al cordobazo de 1969.

Entre 1971 y 1973 el pasaje a la acción política fue masivo y adoptó diferentes formas y vías de expresión. En el contexto pre-electoral de 1972 se generalizó la “peronización” de jóvenes radicalizados, algunos provenientes de familias de clase media del más rabioso antiperonismo. Muchos ingresaron a la Juventud

Peronista, a grupos armadas, o se volcaron a otras organizaciones reformistas o revolucionarias desde perspectivas no peronistas, marxistas, trozkistas y movimientos sociales, de base, clasistas, etc.²³ Este proceso de incorporación a la militancia transitó caminos diversos y sinuosos, en los que proliferó el debate, el enfrentamiento, la contradicción.

Algunos grupos de realizadores re-definieron al cine como herramienta política. Se fue formalizando la diferencia entre cine político y cine militante, este último jerarquizó el fenómeno de la exhibición ante públicos específicos vinculados a la protesta y acción de trabajadores, obreros y sectores populares.

“La Hora de los hornos” y los “hornitos”

La fórmula filmica “cortometraje más documental”, se consideró una herramienta eficaz de militancia, especialmente a partir de la circulación interna de *‘La Hora de los Hornos’*, convertida en emblema de renovación estética y modelo de instrumentación política militante. Se formaron grupos político cinematográficos como ‘Cine Liberación’ (Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, etc) vinculados al peronismo, ‘Cine de la Base’ (R.Gleyzer, Jorge Denti, Nerio Barberis) vinculados al ERP-PRT, y otros como ‘Realizadores de Mayo’, de menor duración e impacto histórico.

Estos grupos y producciones circularon entre vanguardias minoritarias aunque hoy cobren otra magnitud desde una perspectiva de memoria.

La propuesta político-estética de *‘La Hora de los Hornos’* marcó a una generación y generó un halo mítico más allá del alcance numérico de público que tuvo su exhibición clandestina, muy difícil de medir hasta la actualidad.²⁴

²³ Ver En Gordillo, Mónica; Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1976; En Daniel James (2003) , (Director del Tomo IX de Nueva Historia Argentina; Bs.As., Editorial Sudamericana.

²⁴ Faltan datos para estimar la cantidad de personas que vieron esta película en forma “clandestina”. Muchos hablan de esas exhibiciones como si hubieran estado en ellas, pero cuando se les pregunta puntualmente, no fue así. Documentación al respecto sólo se pudo encontrar en un grupo de Rosario sobre la que trabajó Mariano Mestman en La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional -Cine Liberación y el Movimiento Peronista; En J. Sartora y S. Rival (eds.), “Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino”. Bs.As., Librería, 2007.

Pérez dijo haber participado en la compaginación de la primer parte de `La hora de los Hornos´ se refirió al impacto que le produjo.

-“ ...yo había pasado mis años de secundaria siempre con alguna organización de Izquierda que estaba siempre tratando de captar chicos, y yo tampoco me sentía muy representado, pero me interesaba el tema. Entonces cuando Pino ... , es decir, yo fui uno de los tantos para los cuales ´La Hora de los Hornos´ fue como el camino hacia una síntesis que estábamos deseando todos, que era juntar ciertas ideas que eran patrimonio de la Izquierda, juntarlas con el pueblo, en Argentina era como Impensable. Entonces para mí esa película significó, bueno todo lo que significó ese fenómeno ...” (M. Pérez)

Juárez cuenta cómo se decide en 1969 a formar el grupo *Realizadores de Mayo*, para realizar la obra sobre el Cordobazo.

- “... cada uno trabajó con absoluta libertad. (...) teníamos el criterio que posteriormente la evaluación de ese material iba a ser distribuido (...) en distintos módulos, cosa que también pudiéramos acceder a exhibiciones más puntuales, mas cortas, o más continuada y que diera cuenta del conjunto del material, o sea, se pudieran armar tres o cuatro películas un bloque, con otras tres o cuatro otro, y así sucesivamente. Porque nosotros lo que queríamos era recuperar la experiencia que se había iniciado con ´La Hora de los Hornos´ de la proyección de la película, y el debate posterior. Para nosotros era tan importante la proyección de la película, como la asistencia y el debate con la gente misma” (N. Juárez)

´La Hora de los Hornos´ fue un modelo para el florecimiento de otros cortometrajes de urgencia militante. Jose Grammatico dijo:

- Y, películas políticas hicimos 20.000,... cortitos políticos (...) recuerdo uno que hizo Humberto Riva que era un fotógrafo que hoy vive en Barcelona, que también lo hicimos así de onda ... no me acuerdo ... era

un poco metafórico ... era gente que moría y demás ... se veían las cabezas solamente ... (J. Grammatico)

Sus experiencias coinciden con la de Miguel Pérez:

- *“Bueno, Macías (Juan Carlos) y yo hicimos muchísimos cortos que yo llamaba los “hornitos”, porque eran como copias pequeñas, de 10 o 15 minutos con lo más “exterior” de La Hora de los Hornos” (...). (M. Pérez)*

La circulación de las imágenes documentales (televisivos o cinematográficos) obtenidos en forma clandestina parece haber sido intensa, y la “fórmula” repetida:

- *“Hay un detalle que es muy gracioso. Se produjo el Cordobazo y alguien consiguió una cantidad de tomas de material, (... . Y eso yo lo compaginé muchas veces, por que cada uno venía con la gran novedad de que había conseguido eso. Yo estaba (gesto de hartazgo) ... de compaginar lo mismo. Porque la fórmula era: material de archivo, buscar algo de villas, cartones con leyendas, colas negras, es decir, Imagen negra, una cosa que había hecho Pino, entonces todos ... entonces la fórmula era esa, pero eran todos panfletos malísimos, Improvisados, hechos en dos días.” (M. Pérez)*

En síntesis, más allá de la calidad de las producciones se produjo una proliferación del cine militante, en el cual la función como herramienta política ganaba terreno sobre el fenómeno estético: *“Para nosotros era tan importante la proyección de la película, como la asistencia y el debate con la gente misma.”(Juárez)*

¿Absoluta clandestinidad?

La clandestinidad fue una de los rasgos míticos de las producciones de corte político de los años 60/70.

- “(...) estas películas (‘La Hora de los hornos’ o las del grupo ‘Realizadores de Mayo’) se hicieron en condiciones de absoluta clandestinidad. Si bien no era el atisbo de la dictadura posterior, del Proceso, teníamos que trabajar en condiciones de clandestinidad su carácter era “totalmente clandestino”. (N. Juaréz)

Sin embargo, menos dramático y casi risueño Pérez recuerda:

- (...) “nosotros éramos muy desprolijos. Jugábamos a la clandestinidad, (...) teníamos ciertas prevenciones y todo, pero también teníamos unos descuidos increíbles. Y por ejemplo, “Operación Masacre’ se filma en la quinta de una señora que era la directora de arte que quería ser escenógrafa y pone su quinta a disposición de la película, y en la quinta que era preciosa, paquetísima, se arma el basural de José León Suárez . La filmación (...), se empezó por la masacre en el basural. (...) en los primeros días, la consigna era estricta, iban nada más que los técnicos, los actores que tenían que participar y nadie más,(...) Hasta qué hubo un primer colado, un segundo, un tercero, después yo ya podía ir, ya que los domingos no tenía nada que hacer, cómo era amigo podía ir. Después podía ir yo con una amiga, y al final terminamos con unos asados! (...) pero así ... éramos militantes que comíamos unos asados fantásticos con buen vino (risas). (M. Pérez)

- **3 - La(s) memoria(s)**

La memoria tanto individual como colectiva es un territorio de disputas sobre el sentido del presente y del pasado, y por tanto, sus procesos no son lineales ni están fijados de una vez y para siempre. Al reflexionar sobre el tema Juárez comienza hablando desde un “nosotros” que incluye la generación actual de jóvenes cineastas y estudiosos del tema:

- “(...) evidentemente es sintomático que hoy empecemos a ver estos materiales, (...) a rescatar los perdidos de estos materiales, como casi la totalidad de “Mayo” de 1969. (...) se había conservado durante mucho tiempo el fragmento que conservé yo, (...) Pero es sintomático también que empecemos a recuperar ese tiempo de nuestra historia, a reflexionar sobre ella. Esto es parte de eso.” (N. Juárez)

Pero pronto el ‘nosotros’ se vuelve más exclusivo y refiere sólo al grupo de cineastas militantes de su generación que aparecen como víctimas de un “oscurantismo” que trasciende la dictadura y se extiende a los tiempos de la transición democrática.

- “Nosotros pasamos aparte de la dureza, de transitar esta etapa tan dura y tan excluyente desde el punto de vista ideológico o sensible que fue el Proceso, transitamos también una etapa de oscurantismo. Recuperada la democracia, nosotros fuimos olvidados también. Hubo una etapa que con Octavio Getino denominamos la de la generación tapón, que (...) surge en torno al radicalismo en la cultura, es una generación post moderna donde se desacredita toda la experiencia anterior de compromiso con la realidad. Esto hay que decirlo. Múltiples revistas aparecían banalizando, o no nombrando, o ninguneando directamente esas experiencias para señalar otras, mas universalistas, mas subjetivas desde el punto de vista de la creación.” (N. Juárez)

Su interpretación del olvido y recuperación de la memoria se realiza sobre una metáfora simple: “la caída de una máscara de mentiras” en 2001 al caer el gobierno de De la Rúa. Olvida que en realidad el fenómeno documentalista se inició varios años antes, con el decadencia del menemismo y junto a otras novedades políticas, intelectuales y organizativas (primeros piquetes, escarches).

Elabora una narración con sentido político e histórico, con juicios valorativos sobre las significaciones del “olvido” y la “recuperación de la memoria” reeditando sus ideas de los años sesenta sobre el para qué y el cómo hacer cine documental, aplicadas al momento actual.

- :” (...) Toda la década del 90 es, de alguna manera, (...) una mitificación ya en el hecho de decir que (...) un país empobrecido, des-industrializado, valga igual que las potencias más grandes del mundo. Eso es una mentira, y seguimos viviendo una mentira hasta el 2001. El 2001 cae la máscara de la mentira, (...) empieza en la gente la necesidad de ver la realidad tal cual es, o no verla a través de la mediación mistificadora de la realidad. Se descubre una gran mentira y ahí aparecen muchos movimientos de documentalistas que aprovechan esta democratización del video, etc.. para volver a plantar la cámara frente a ese país real, que estaba oculto, del modo que estaba oculto en nuestro momento, en nuestra experiencia.” (N. Juárez)

Al cerrar la reflexión, su grupo generacional-político-profesional se convierte en su relato en centro de interés de “otros”, de las “nuevas generaciones”.

- “Paralelamente empieza a haber por parte de las nuevas generaciones interés por saber qué era lo que habíamos hecho nosotros. A rescatar nuestros materiales, a hablar con nosotros, a preguntarnos por nuestra experiencia organizativa y estética, etc.” (N. Juárez)

En la narración de Juárez, el cine político y/o militante de su generación queda en el centro, es el hilo conductor de una trama que une el pasado que reivindica y el presente en el que acciona. Un único “yo” lo utiliza al referirse a la conservación de un fragmento del film del Grupo `Realizadores de Mayo´. Su experiencia personal y privada se mimetiza con la de su grupo de pertenencia, señalado como “sujeto político” alternativo desde los 60´ hasta la actualidad.

El testimonio de Miguel Pérez se brinda de modo diferente. La entrevista se realizó tiempo atrás y el motivo inicial fue su participación en una película de propaganda que cubría el “Plan de Erradicación de Villas miserias” del Ministerio de Bienestar Social del gobierno de Onganía de 1968. Nos había sorprendido que -aunque el guión no ocultaba los costados más autoritarios del Plan- las imágenes parecían contradecir el discurso oficial, remitiéndonos a

películas del cine militante como ‘La hora de los hornos’ o ‘Tiempos de violencia’ (Enrique Juárez).²⁵ Al consultarlo si lo recordaba, aseguró que era muy posible que lo hubiera realizado, aunque en realidad no recordaba.

- *“bueno, Imagínense, hice un año como colimba y trabajando en la cabina para no perder ese puesto los fines de semana, era una especie de ente, bueno, si el documental es del año 67, bueno, yo estaba todavía trabajando de esta gente, de Antonio Ripoll y de Gerardo Rinaldi (...) yo me fui en el 69 de la cabina de Ripoll”. (M. Pérez)*

Al comentarnos que durante la misma época había colaborado en la compaginación de ‘La hora de los Hornos’ y que esa película fue para él un parte aguas, creímos entender porqué se parecían tanto las imágenes de las villas de emergencia del film de Onganía con las del cine militante. También comenzamos a pensar sobre el valor de esas “míticas” cabinas (de Ripoll, Alex, etc) en tanto espacios de producción y circulación de todo tipo de cine, y a deshechar la idea simplista de que el cine político y militante se había desarrollado por canales totalmente dissociado del cine del sistema. También nos resultó interesante su visión sobre ‘La República Perdida’, film paradigmático de comienzos de la democracia y único que dirigió: Ignoró el halo alfonsinista que le atribuyó la mayor crítica y lo consideró como una continuidad ideológica de su militancia cercana al peronismo juvenil de los 70’. Dice que cuando se lo propusieron pensó:

- *“si esto (La República perdida) va a ser una gorilada espantosa, cómo voy a hacerla yo”. Pero luego se convenció de que era una película contra la oligarquía, y aseguró que “tenía como 10 custodios mentales para detectar cualquier cosa que fuera una gorilada” (M. Pérez)*

En fin, a diferencia de los de N. Juárez, los recuerdos y olvidos de Pérez no conformaron un relato sistemático, con una dirección unívoca, ni eran

²⁵ Tres años después, Miguel Pérez trabajó en “Operación Masacre”, y a comienzos de la democracia dirigió ‘La República Perdida’.

consistentes con interpretaciones institucionalizadas de nuestra historia. Eran espontáneos y personales, como tales, sinuosos y contradictorios.

Memoria elaborada y memoria espontánea

Hasta aquí nos encontramos con dos tipos de memoria que -por el momento- llamaremos **memoria espontánea** y **memoria elaborada**. Estimamos que tal distinción responde a diferencias de especificidad y origen de las fuentes orales y/o de las trayectorias de los entrevistados que ocupan hoy lugares diferentes en el medio político y cinematográfico.

Las creadas para esta exploración corresponden a Jose Grammático y Miguel Pérez, quienes si bien tuvieron militancia política y/o sindical, no formaron parte de la dirigencia, vivieron y trabajaron en el país desde los años 60' hasta la actualidad, sin interrupciones, exilio ni cárcel. Estas entrevistas se realizaron en un ámbito privado y sin adelantarles temas ni cuestionarios. Ante nuestras preguntas, sus recuerdos emergieron en forma espontánea, entre olvidos, saltos y contradicciones. No construyeron un relato unívoco ni se ajustaron a una teorización fuerte. Se mostraron como individuos parte de un contexto histórico, trabajando en lo que podían en cada contexto y auto criticándose por momentos, con gran sentido del humor. Estas memorias individuales parecen más abiertas a nuevas reflexiones y recuerdos. Los testimonios eran más desarticulados pero, al contrastarlos con bibliografía y con las dos entrevistas de segunda mano, cobraron riqueza y permitieron sumar información y darle a la que ya manejábamos una nueva dimensión: Con ellos fue posible construir nuevas preguntas sobre la subjetividad de los jóvenes que participaron del cine de los años 60/70 y sobre los modos de producción.

Los otros dos testimonios fueron extraídos de los reportajes que hizo el documentalista Claudio Remedi para la sección Dimensión Documental del canal de TV ON LINE (www.tv.pts.tv). Se trata de Humberto Ríos y Nemesio Juárez, personalidades muy visibles del medio, con fuertes pertenencias a grupos cinematográficos, comprometidos políticamente y que vivieron varios años en el exterior. Sus testimonios tienen con un alto grado de coherencia narrativa y organización sistemática de datos y conceptos. Los interrogantes se

generaban y contestaban casi sin intervención externa y sin digresiones. Esto puede atribuirse al mérito del entrevistador y a la preparación previa que implica un programa mediático. Existe una total coincidencia entre sus dichos y la bibliografía, manifiestos, escritos y declaraciones del cine militante.

En un primer momento creímos que estas dos entrevistas contenían todo lo que Ríos y Juárez tenían para decir. Y consideramos sus testimonios como memoria elaborada, (no nos atrevimos a decir “clausurada”) donde la subjetividad ya había completado el proceso de seleccionar sus recuerdos, sepultar olvidos, justificar contradicciones. Estos relatos constituyen una narración histórico-política que teje continuidad entre los años 60/70 y la actualidad en lo que hace a la interpretación de la realidad y la función del cine político y/o militante en la transformación de la misma. Reivindican el accionar de los grupos político-cinematográficos, abonando el discurso actual de tendencias que recuperan ese pasado “olvidado” en tono épico, cercana la que expresa el film paradigmático “Cazadores de Utopías” (D. Blaustein, 1995). En síntesis, se trata de un discurso que - en el contexto actual de querrela por la memoria de las décadas tratadas- puja por institucionalizarse como relato hegemónico sobre aquellos años.

Creemos que estas diferentes memorias (espontánea y elaborada) son válidas en el marco de los discursos pero no nos autoriza a extender estas categorías a las personas que los emitieron. Si bien pueden deberse a diferencias personalidad y de modos de elaboración de la memoria individual, también puede atribuirse a la especificidad de las fuentes, es decir, a las diferentes modalidades y contextos de las entrevistas. Para comprobarlo, nos proponemos igualar las condiciones de contextos de producción de los testimonios, entrevistando a N. Juárez y H. Ríos con el fin de obtener un relato más subjetivo y espontáneo.