

30 AÑOS SIN OESTERHELD: ALCANCES Y LÍMITES DEL REGISTRO DOCUMENTAL

Laura Vanesa Vazquez
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
lauravanevaz@gmail.com

Resumen

"Nos contó infinidad de historias... ahora debemos contar la suya". Este es el eslogan de HGO, opera prima de los directores Víctor Bailo y Daniel Stefanello. La frase sugiere algunas preguntas. Explicitarlas es útil para impulsarme en esta escritura, pero también para dejar planteados recorridos que quisiera retomar en algún momento. ¿Qué dice el filme sobre la vida de Oesterheld?; ¿qué nos cuenta sobre su obra?; ¿qué no nos dice sobre ambas?; ¿hasta qué punto los testimonios pueden por sí mismos reconstruir una trayectoria personal?; ¿cómo dar cuenta de aquello que se resiste a ser narrativizado?; ¿cómo se entrelazan en el video la vida y la obra?; ¿qué itinerarios reconstruye la voluntad o el azar? Es que el documental sobre Héctor Germán Oesterheld funciona como un "disparador" de problemas: la intersección entre biografía e historia, la compleja relación entre la vida y obra de autor y los lazos que se tejen entre la memoria colectiva y la individual.

Palabras clave: historieta – política – biografía – ficción – género documental – vida y obra

Presentación

"Nos contó infinidad de historias... ahora debemos contar la suya". Este es el slogan de HGO, opera prima de los directores Víctor Bailo y Daniel Stefanello. La frase sugiere algunas preguntas. Explicitarlas es útil para impulsarme en esta escritura, pero también para dejar planteados recorridos que quisiera retomar en algún momento. ¿Qué dice el filme sobre la vida de Oesterheld?; ¿qué nos cuenta sobre su obra?; ¿qué no nos dice sobre ambas?; ¿hasta qué punto los testimonios pueden por sí mismos reconstruir una trayectoria personal?; ¿cómo dar cuenta de aquello que se resiste a ser narrativizado?; ¿cómo se entrelazan en el video la vida y la obra?; ¿qué itinerarios reconstruye la voluntad o el azar? Es que el documental sobre Héctor Germán Oesterheld funciona como un "disparador" de problemas: la intersección entre biografía e historia, la compleja relación entre la vida y obra de autor y los lazos que se tejen entre la memoria colectiva y la individual (1).

Ahora bien, filmar, narrar es, fundamentalmente, organizar una trama o argumento y elegir deliberadamente el "lugar" desde donde observar. Es decir: si para que "un contenido, o un grupo de representaciones sea destacado, evocado o reconocido, otros contenidos y representaciones deben pasar a un cierto estado de borramiento, transitorio o definitivo" (Vezzetti, 2002). En HGO se organizan huellas que vienen del pasado, y en este sentido, se construye un relato sobre la vida una figura pública y en términos más amplios, sobre la sociedad en general.

Y para abrir el juego: ¿hasta qué punto el guión del documental de los directores difiere del guión ficcional que produce Oesterheld en sus historietas? Aunque este interrogante tiene título provocativo, las relaciones entre ficción e historia (2), o entre representación y realidad nos llevan a preguntarnos por la legitimidad de lo representacional mismo y por "la cuestión histórica fundamental de las condiciones de posibilidad de dicha representación" (Gruner: 1997: 123). Lo que está claro, de todos modos, es que todo discurso se define y nos define en una elección. Esto significa que el punto de vista desde el que se cuenta no es externo a la situación misma: "las descripciones o afirmaciones sobre la realidad no sólo informan sobre ella, la constituyen" (Guber, 2001: 45).

Un filme no es sólo un síntoma o documento social sino también un "artefacto", una comunicación intencional de sus realizadores. Por lo tanto, podemos convenir que cada relato –cualquier relato– anuda "su verdad", inevitablemente, a una opción política. Avanzaré entonces sobre algunos rasgos del cine político y el género documental en el siguiente tramo.

Documental y política

Partamos de la idea: "todo discurso fílmico es portador de una concepción del mundo que aporta a la construcción de sentidos sobre la realidad" (Getino y Velleggia, 2002: 14). Esta elección, implica, obviamente, omitir o dejar fuera otras maneras posibles de hacerlo. El género documental no escapa a estos condicionantes, sus cámaras no pueden captar "la realidad tal cual es". Su registro hace un uso selectivo del pasado, y por lo tanto, cabe pensar que la diferencia entre el cine documental y ficcional es más de "grado" que de "esencia".

Ahora bien: cuando se alude a la cinematografía argentina de la posdictadura suele plantearse la existencia de totalizaciones y

metaforizaciones (3) en los filmes que remiten al terrorismo de Estado y que plantean relaciones sociales en función del eje represor-víctima y la recuperación de la memoria (Krieger 1994: 59). Muchas de esas producciones se enmarcaron en cierta perspectiva de “cine político”. Partimos de la idea de que “los caminos por los que transitó el cine político han variado, según la evolución de la historia de los diferentes países y, también, de acuerdo con la historia del propio cine. Incluso, para algunos autores y movimientos cinematográficos, el compromiso social y político no aparecía tanto en el tema a tratar, sino en cómo expresar determinado imaginario a partir de un compromiso con el propio lenguaje audiovisual” (Getino y Velleggia, 2002: 32-33). Entonces: ¿es el documental sobre Oesterheld un filme político?

Hay que comenzar admitiendo que existen una pluralidad de matices y perspectivas con respecto a lo que significa hacer cine político. Hablar de “cine militante” en la Argentina de los 90 -HGO es un documental del año 98-, se torna un problema bastante complejo. Requiere, sin duda, de un análisis crítico de las políticas y opciones estéticas de la producción cinematográfica de ese momento (4). Un abordaje en ese sentido, debe tener en cuenta de qué manera los documentales se articulan con los *horizontes de expectativas* de sus espectadores y de la sociedad en general. Por ejemplo, el cine militante y sin financiamiento oficial del grupo de Cine Liberación, o más adelante, del grupo Cine de Base, tiene presupuestos y posiciones específicas conectadas con las experiencias de la década del sesenta y los primeros años de los setenta (5).

Sabemos que el documental es sólo otra forma de ficcionalizar la realidad a través del montaje audiovisual. Ahora bien, suele argumentarse que a partir del postmodernismo aparecen desdibujadas o confusas las fronteras genéricas. Sin embargo: los géneros siguen allí, aumentando su complejidad retórica, siempre en proceso de formación, de reciclaje o transformación. En HGO, los realizadores del filme, hacen gala de *habilidad técnica*, de un *saber* sobre los géneros y estilos, y en este sentido, de un tratamiento *autorreferencial* del documental.

Es decir: el documental, “trabajo de investigación” como se manifiesta en un momento de la trama, habla de sí mismo en tanto género. Pone en escena su modo de narrar, sus recursos y estratagemas. No borra las huellas de la producción cinematográfica (o por lo menos, no todas) sino que las exhibe como si el espectador no estuviera “capturado por la cámara”. No le están contando una historia: está viendo cómo la hacen. Veamos: uno de los entrevistados, al comienzo del filme, pregunta:

“¿a ustedes les interesa que les cuente todo con pelos y señales, no? Claro... ¿es para un trabajo de investigación, no?”
(Francisco Solano López).

Que no se haya borrado esta marca, que esté permitido “verse” la intención del documental, nos acerca a algunas cuestiones. Los directores buscan separarse de la construcción de una biografía ficcional. Quieren ubicarse más próximos al terreno de la objetividad, al saber legitimado, al trabajo antropológico si se quiere, que a la ficción, la experimentación con la cámara, el filme mismo. Ellos hacen cine, pero al mismo tiempo, se distancian.

Retomando el eslogan que expuse al principio, lo que importa es “contar la historia de Oesterheld”, no importa si es con el cine, o con otro recurso. Importa sí, armar bien las partes de este perfil de vida: y para ello sí, la institución cine pareciera ser óptima. El problema que gira constantemente es: ¿cómo dar cuenta de la vida de un guionista de historietas desaparecido en la última dictadura militar? ¿Apelando a su vida íntima?, ¿buceando en su acción como militante montonero? ¿mostrando su labor profesional? Las partes no logran armar ese todo. Al rompecabezas le faltan piezas. La ficción documental, en todo caso, tiene que ver con esto. Una de sus finalidades puede ser la de modelar mundos posibles, lo cual, no quiere decir efectivamente verdaderos ni probables.

Medios

La relación historia y biografía tiene un significativo relieve en el filme, ya que el corpus documental (uso de entrevistas, fuentes orales, correspondencias, imágenes de emisión televisiva, publicaciones, registro de medios gráficos, fotografías, etcétera) da cuenta de la estrategia enunciativa de cruzar las historias de vida con registros históricos. Se pone en escena la relevancia de las subjetividades en la representación de los acontecimientos históricos.

Se trata de un filme independiente, que requirió más de cincuenta horas de entrevistas y que se propone desde su discurso como un “trabajo de investigación a partir de la fragilidad de la memoria” (6). En relación con esto, vale la pena pensar entonces, y citando a Andreas Huyssen que: “no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria” (Huyssen, 2002: 25).

El uso de registros de la cultura de masas evidencia el interés de los directores por poner en relación los relatos de los entrevistados sobre algunas escenas significativas de la historia argentina (el bombardeo de Plaza de Mayo, el Cordobazo, la caída de Perón, Ezeiza, el asesinato de Aramburu, el golpe, y otros hitos destacables) con las imágenes y discursos que adoptaron los medios de comunicación. La superposición de las memorias individuales con el registro mediático de los hechos es una elección que, en el filme evidencia “un diálogo”, sin contradicciones o complejidades. Las imágenes están puestas allí para

reforzar la palabra testimonial y funcionan como apoyatura de la memoria individual.

A modo de ejemplo, tomemos el relato de la esposa de Oesterheld, Elsa Sánchez: “cuando yo lo conocí a Héctor, tenía un distanciamiento con el padre, porque Héctor era de tendencias socialistas... él estaba del lado de los aliados en la segunda guerra y mi suegro, tenía simpatía por Alemania”. Mientras que la informante habla, transcurren como escenario imágenes de archivo histórico de la segunda guerra y se usan grabaciones de bombardeos de época. Sucede lo mismo en diversos tramos y con distintos entrevistados.

Para dar “efecto” a la palabra del testigo, los productos de la industria cultural son puestos allí como confirmatorios del discurso. Todo sirve para legitimar un testimonio: ya se trate de imágenes televisivas o de las páginas de una historieta. No se producen juegos estéticos por fuera de un tratamiento ilustrativo de las palabras. Cabe entonces preguntarse por qué no hay zonas de intercambios ni saltos imprevisibles entre los acontecimientos y los relatos. Es que entre la palabra actual, presente, de los entrevistados y el pasado histórico, hay más de suspensión que de problematización. Se trata de una articulación *como detenida* en el tiempo.

Entrevistas

La primera cuestión interesante para notar es que se recurre a una multiplicidad de voces informantes para dar cuenta del perfil de Oesterheld (7). Hay entrevistas a familiares (Elsa Oesterheld, Jorge Oesterheld, Martín Mórtola), entrevistas a guionistas y dibujantes de historietas (Miguel Repiso, Francisco Solano López, Juan Zanotto, Cesar Spadari, Horacio Lalia, Enrique Breccia, Ricardo Barreiro, Jorge Morahin, Eugenio Zapietro, Julio Schiaffino) entrevistas a compañeros de militancia montonera (Graciela Iturraspe, Juan Carlos Scarpatti, Miguel Fernández Long, Abel Madariaga, Marcos Lole), entrevistas a referentes culturales vinculados con el autor (es el caso del pintor Alfredo Prior, el escritor Mempo Giardinelli, el escritor y guionista Guillermo Saccomanno, el cineasta David Lipszyk pero también la profesora de literatura de “las chicas”, Hebe Naess) y por último, el filme no se priva de entrevistas a figuras del mundo laboral que frecuentaba Oesterheld: editores y ejecutivos de empresas de historietas: Pablo Pereyra, (Jefe de Arte en Editorial Frontera), Antonio Presas (Editorial Columba) y la Sra. Tula (Editorial Sigmar).

En consecuencia, el filme busca reconstruir un abanico de relaciones afectivas, laborales, políticas e intelectuales alrededor de su figura. Cabe la pregunta por la elección de esas entrevistas. ¿Por qué ese compañero de trabajo y no otro? ¿Por qué esa maestra y no otra? ¿Por qué ese militante y no otro? Obviamente, las respuestas se adelantan: la reconstrucción exige un recorte y una elección de testimonios. Ahora bien, ¿quién es el sujeto del testimonio? ¿El que habla de su recuerdo o el que recrea un momento dado? ¿Qué momentos y recuerdos elige ese entrevistado y cuáles descarta? (8).

En todo caso, de lo que se trata, es de tener presente que los entrevistados están marcados por las opciones que en el presente determinan qué y cómo recordar. En palabras de Hugo Vezzetti, y en relación con la transmisión de experiencias y a las variaciones de la memoria social, la memoria es “una materia que no es inmune al paso del tiempo. Y si se trata de una formación que retorna sobre el pasado desde el presente, hay que ver que en la Argentina, desde 1983, el horizonte abierto en el presente no ha dejado de desplazarse” (Vezzetti, 2002: 191).

Los testimonios se insertan en relatos ficcionales y que se prolongan en la dirección del mito. Cabe decir que el mito “posee un potencial máximo de identificación, produce identidad porque organiza las imágenes capaces de evocar instintivamente todos los sentimientos” (Sarlo, 2003: 175). En este sentido, habría que revisar la manera en la que algunas producciones cinematográficas se ubicaron en una perspectiva biográfica que tendió a revisar las lecturas políticas del pasado pre-dictatorial y dictatorial: *Cazadores de utopías* (1995); *Montoneros, una historia* (1994) y HGO (1998). En todos estos casos, la historia es contada por los protagonistas o participantes de la experiencia. Lo que aparece como un común denominador en las películas de David Blaustein, de Andrés Di Tella y de Daniel Stefanello y Víctor Bailo es la intención de reconstruir los setenta desde las subjetividades de sus actores y no desde una mirada “anclada” en el presente. Tomemos una reflexión de Raúl Beceyro a propósito del filme *Cazadores de Utopías*, y que bien puede en este punto, relacionarse con el discurso de HGO:

“la impresión global que da la película es que cada uno de la veintena de testigos que aparecen en el film, hablan como si se colocaran en el momento en que se producían los hechos a los que se refieren. Todos ellos hablan como si el tiempo se hubiese detenido, como si el presente del film, el momento en que es realizada la película, el momento en que ellos hablan, no existiera” (Beceyro, 1997:143).

Ahora bien. Ya dijimos que en HGO se explicita desde un primer momento la necesidad de “armar el cuerpo” de Oesterheld. Devolverle en este gesto al autor, al menos, su cuerpo biográfico. Aquí es donde aflora la tram(p)a: sabemos no se eligen jirones de su vida familiar y de su vida política por azar. La política y la vida, pero también lo afectivo y lo profesional, destruyen en los relatos toda posibilidad de coherencia, de orden interno o de totalidad posible. La totalidad que se construye es a partir de derivas

biográficas y de elecciones fortuitas.

El filme comienza con la colocación de micrófonos a los informantes, algunos los colocan con habilidad, otros con torpeza. Es el momento de los preparativos. Luego hay una serie de interrupciones telefónicas, esos cortes son reproducidos a través del montaje de planos. Vemos que los distintos entrevistados atienden el llamado “rompiendo el clima” de la entrevista. Por un segundo, la película pareciera disolverse en un afuera que es puro presente. Al espectador le sugieren que “ellos tienen una vida”. Sus rutinas laborales, los quehaceres cotidianos y las intimidades de lo doméstico siguen su curso (¿a pesar del pasado?). La valoración de la historia se da en términos de reafirmar certezas previas. Es el caso del montaje de gestos o acciones repetitivas durante todo el filme. Por ejemplo, varios entrevistados fuman “distendidamente” al oír la pregunta de los directores no formulada al espectador, una pregunta que se advierte cómplice, amigable, disparadora del recuerdo que llega “mansamente”: sin provocación ni aturdimiento. Cuando se elige mostrar esos “crudos” (ese material que otros directores hubiesen descartado) es porque hay una decisión estratégica detrás. La hipótesis es que los entrevistados se saben constructores de una biografía: lo asumen como tarea, como necesidad en algunos casos, como mandato en otros (9).

Pero todos colaboran, quieren armar “ese rompecabezas” los trozos de ese espejo cuya imagen no se recompondrá. Y obstinadamente, quizás, también quieren entender y dilucidar: por qué pasó lo que pasó. La figura de Oesterheld aparece como cubierta por un “misterio”, la necesidad de explicar (se) lo que en algún punto, parece inenarrable:

“Sería bueno que ustedes pudieran reconstruir al verdadero Oesterheld, al Oesterheld completo entrevistando gente que lo haya conocido en su infancia, en su militancia...” (Guillermo Saccomanno).

“no lo puedo creer que esos hijos de puta que se la pasaron leyendo los guiones de las historietas de Oesterheld lo mataron igual” (Miguel Repiso).

“tengo baches que no puedo llenar por cómo fue la vida de mi familia” (Martín Mortola).

“qué cosas misteriosas deben haber pasado en esa familia... ¿no?” (Marcos Lole).

“interrogantes hay muchos. A mí también me gustaría saber realmente cómo fue la verdadera historia” (Hebe Naess).

Por momentos, los entrevistados se escuchan entre sí. El montaje los muestra pensantes, reflexionando sobre los dichos del otro, se miran sin mirarse. Se me ocurre pensar que muchos ni siquiera se conocen, algunos estarán distanciados. Otros, en cambio, serán amigos. De todas formas, no hay a priori vínculos que los conecten más allá del interés momentáneo de hablar sobre Oesterheld en un documental. Sin embargo, los directores juegan con un armado de “intereses comunes”, una especie de “comunidad” o “familia” en torno a la historia que relatan.

En un tramo, un grupo de informantes continúa la frase entrecortada que el anterior (por efecto del montaje) no continuó. Además, mientras los dibujantes hablan se ven de fondo a la manera de un telón o decorado las hojas mecanografiadas por Oesterheld, éstas van rotando a medida que los entrevistados cuentan sus experiencias de trabajo:

“y yo le digo... ‘usted sabe que a mí la ciencia ficción no me gusta’ y me dice ‘sí, ya sé que a usted le gusta lo gauchesco’ y me hace enseguida una historia de gauchos y de ciencia ficción” (Julio Schiaffino).

“una rapidez... bárbara. Uno sugería cualquier cosita y al día siguiente ya estaba el argumento hecho” (Pablo Pereyra).

Otra de las estrategias de la puesta en escena y la manera en la que se estructura la narración cinematográfica tiene que ver con los lugares y espacios elegidos. Los lugares de las entrevistas siempre nos dicen algo. El contexto en el cual se arma la trama es parte de la trama misma. En este caso, los entrevistados hablan, salvo excepcionalmente, sentados. Los espacios son homogéneos: son los estudios de los dibujantes o las bibliotecas y salas de lectura de los hogares. Casi siempre se ven bibliotecas detrás. Algunas referencias puntuales: en el caso de Elsa Sánchez, vemos el retrato de Oesterheld y un reloj antiguo detrás. En el caso de David Lipszyk una biblioteca, y en primerísimo plano los lomos negros de los diccionarios María Moliner. Detrás del “loco” Ricardo Barreiro, fotografías y dibujos de guerra, un perchero con un saco y gorro de soldado. En el caso de Solano López, un dibujo de uno de los personajes de *El Eternauta* ostensiblemente visible. Detrás del editor Antonio Presas, una serie de estantes con historietas encuadernadas. Cada conversación “es acompañada” por algún objeto que juega un valor simbólico en la escena. Recuerdos u objetos de la memoria. Que estén allí los vuelve tan inútiles como necesarios. Cuando se habla de Oesterheld, se “unen” generaciones, ideologías, géneros, profesiones. Unos escuchan a otros, “se respetan”. La intención es armar las partes. Lo mejor que se pueda.

El viaje

El viaje es un eje clave en el filme. Pueden recortarse a grandes rasgos, tres tipos diferentes de viajes. En el primero, se ve a algunos de los entrevistados como pasajeros de un tren. Un viaje que los encuentra pensativos, mirando por la ventanilla, en silencio. El espectador, no sabe hacia dónde va el tren, y es muy probable que sus pasajeros tampoco lo sepan. El tren es la alegoría de una búsqueda (esta vez interior) que se sabe de antemano frustrada. ¿Pero qué es en realidad el viaje? Tomando la

definición que da Renato Ortiz: “es un desplazamiento en el espacio. Siempre es el pasaje por algún lugar, su duración se prolonga entre la hora de la partida y el momento del regreso. El viajero es alguien que se encuentra suspendido entre esas dos referencias que balizan su recorrido. En este sentido, el viaje está próximo a los ritos de pasaje” (Ortiz, 2002: 28).

Ahora bien, entonces ¿qué tipo de viaje realizan los protagonistas? La idea de “separación” y “desplazamiento” que ofrece Ortiz resulta interesante en este punto. En nuestro caso, los viajeros más que desplazarse de un mundo anterior hacia un sitio completamente nuevo (lo que conlleva necesariamente la idea de discontinuidad en el tiempo) están “suspendidos” en un pasado histórico.

La proximidad y la distancia se vuelven en ellos una relación problemática. Los entrevistados saben que el viaje hacia el pasado (el compromiso que tomaron al ofrecer sus testimonios) no les devolverá certezas absolutas. El traqueteo del tren se diluye. Al último pasajero que vemos es a Elsa Oesterheld. ¿Cuántas veces esta mujer reavivó el recuerdo de su marido y de sus hijas? ¿En qué momento su memoria deja de ser testimonio para pasar a ser sólo dolor?

El otro viaje es en auto, un recorrido hacia uno de los últimos refugios de Héctor Oesterheld tras su pasaje a la clandestinidad política. Dos hombres intentarán a lo largo del filme encontrar la casa que habitó el guionista. Se ve a un militante montonero, Marcos Lole, amigo de Beatriz Oesterheld, y al conductor, es uno de los directores del filme pero no se alcanza a distinguir cuál de los dos. Marcos a través de los recuerdos de una “cita” que había organizado Beatriz en el año 77, buscará reconstruir el trayecto hacia la casa de Benavides:

“nos llevó a Benavides con los ojos cerrados, un poco transgrediendo las reglas que había en la organización...” (Marcos Lole).

Este viaje, a diferencia del anterior, sí tiene un destino final, pero es un viaje que se cierra sobre sí mismo: tan intenso como inútil... Marcos reconoce la casa y, al mismo tiempo, no puede asegurar que sea esa:

“Me parece que esa es la casa... por la parte vidriada de ahí abajo... por el olor, los árboles. Era por acá, es una sensación.

Pero tampoco te puedo asegurar que es la casa. Mi impresión es que entramos por la derecha” (Marcos Lole).

Un auto, la ruta, el ruido del motor. La familiar presencia de la línea 60. Todo se desdibuja en el tiempo. No hay rastros. Pero el documental, con su “memoria involuntaria” sigue registrando. Alguien lo descubrió cruzando la avenida 9 de Julio: “teñido de oscuro, con barba y sombrero”. Fue secuestrado en La Plata el 27 de abril de 1977 y pasó por varios campos de concentración (10).

Otro viaje: el de Sirilo, el niño protagonista del cuento de Estela Oesterheld narrado por la profesora de literatura. Este viaje narrativo puede compararse con el viaje imaginario en tren que describíamos anteriormente. Ser peronista, para estos jóvenes viajeros, era precisamente, separarse de la clase de origen y del hogar familiar:

“esos dos mundos que ella estaba percibiendo como muy distintos, el mundo de los ricos y poderosos y el de los pobres” (Hebe Naess).

El viaje de Sirilo, metaforiza la teoría del desclasamiento que sostienen los jóvenes militantes que son apelados por el peronismo de base, los curas del tercer mundo y el compromiso político. En palabras de Beatriz Sarlo: “violencia y pecado, teología de la violencia y teología del pecado, no hace falta más: Montoneros surge de este cruce histórico de la radicalización política con la radicalización religiosa. Son vengadores, denunciadores proféticos, mártires de una Nación irredenta donde los crímenes habían permanecido impagos y ese era el verdadero escándalo” (Sarlo, 2003, 172).

La descripción que ofrece Miguel (novio de Beatriz Oesterheld) sobre San Isidro es bien ilustrativa en este punto. El relato se enlaza con imágenes de la zona en donde pueden visualizarse con claridad “las dos realidades” vistas por Estela a través de los ojos del niño Sirilo:

“La cuadra nuestra y la de las chicas era la periferia de un barrio directamente oligarca en nuestra cuadra había hasta siete casas, pero en la cuadra de atrás, qué sé yo, había una por manzana, ubicándolos eran extranjeros, ejecutivos y allá, bajando la Libertador, estaban Los Born...” (Miguel Fernández Long).

Retomo la pregunta de Carlos Altamirano, en su análisis a propósito del filme *Cazadores de Utopías*: “¿qué impulsaba a los ‘cristianos revolucionarios’ o, antes aún, qué había impulsado a una parte de los cristianos hacia la idea de revolución? Seguramente, no hay una respuesta simple para esta pregunta. Menos complicado parece identificar los hechos que obraron como activadores inmediatos de un fenómeno que, por otra parte, fue común a la mayor parte de América Latina. En cuanto a esos hechos, la coincidencia es general: el impulso a salir de la ‘fortaleza sitiada’, que provino del Concilio Vaticano II, para entrar en diálogo con las realidades del mundo contemporáneo” (Altamirano, 1996: 3).

La justicia social, la lucha contra la pobreza, el sacrificio, la solidaridad y la dignidad humana son ejes sustanciales de la proclama montonera. Estas experiencias de jóvenes cristianos y revolucionarios, provenientes de familias acomodadas y conservadoras, que no heredaron el peronismo, sino que lo adoptaron, son las de Miguel, Marcos, Abel y las cuatro hijas de Oesterheld: Diana,

Marina, Beatriz y Estela. Tomemos distintas voces:

“éramos una mezcla de jóvenes cristianos con vocación de servicio y vocación revolucionaria que queríamos cambiar las cosas” (Marcos Lole).

“yo llegué a la villa y me hice muy amigo de un chico, ‘bichi’ se llamaba... nos hicimos amigos, profundamente amigos. El era un villero y yo un oligarca... digamos” (Miguel Fernández Long).

“Ella se había criado en una campana de cristal, había ido a colegios muy buenos, una vida de deportes, de clubes, todo eso hace que cuando ingresaron a un medio popular, empiezan a entender el mundo de la gente común” (Elsa Sánchez).

“Yo me fui para San Fernando, a un barrio que se llamaba Las Armas, y obviamente, tomabas contacto con cosas que en Beccar o en San Isidro no se veían” (Abel Medina).

Jóvenes que veían “otra realidad” y que ya no podían hacerse los desentendidos. La fe religiosa y la política encuentran un lazo común a través del peronismo, el compromiso con los oprimidos pasará entonces por una “actitud integrista” que ofrecerá la salida del partido armado Montoneros.

El viejo

“Por ejemplo yo no me acuerdo de qué color eran los ojos de Héctor. Pero si me acuerdo de la calidez y el brillo que tenían cuando te decía algunas cosas” (Mempo Giardinelli).

Para algunos, el viejo era feo: nariz aguileña, el pecho hundido, siempre un poco encorvado” para otros “tenía una jeta que parecía que se la habían esculpido en piedra”. Para algunos demasiado “viejo para la militancia” pero, otros piensan que Héctor infundía “fuerza y energía”. Revisemos algunas voces:

“se había construido una especie de famita en Récord de que era un tipo hosco, difícil... y de alguna manera se lo estigmatizaba... ¿no?” (Miguel Repiso).

“era un tipo muy ameno cuando conversaba... esto es algo que comparten todos los dibujantes. Uno de los que más estaba en la casa de Oesterheld era Hugo Pratt” (Julio Schiaffino).

“la primera imagen que tengo de Oesterheld es la de un tipo muy silencioso, callado, y lo contrario a lo que uno espera que sea un intelectual. De lomo ancho, muy fuerte, ágil...” (Enrique Breccia).

“yo no sé si es realmente así... pero tengo la sensación de que tenía como el pecho hundido, de nariz aguileña, medio ancha” (Graciela Iturraspe).

Ahora veamos la larga serie de fotos familiares. De fondo, la melodía de una posible canción de cuna. Sus cuatro hijas, muy pequeñas, jugando a las muñecas en el jardín de la casa de Beccar. Fotografías de casamiento, Héctor de traje, Elsa de blanco, en el altar de una Iglesia. De amigos, asado, quincho, fin de semana. Fotos familiares: vacaciones, en la playa, castillos de arena, el amor por sus hijas. Los besos dados a su mujer. Fotos de Oesterheld buscando yacimientos en el interior del país con un grupo de geólogos y compañeros de su antiguo empleo.

Fotos del chalecito de Beccar. Fotografías más de Héctor que de Oesterheld. O de Oesterheld en pantuflas ¿Qué quieren decirnos estas series? En el filme se reconstruyen como episodios de vida de manera tal de hacerlos inteligibles al espectador. De materializar los cuerpos y volverlos posibles y cercanos. Pareciera atarse entre esas fotos un hilo interrumpido de la historia y la memoria, de la vida y de la muerte. Imágenes singulares, familiares y domésticas pero también imágenes públicas y colectivas, representativas del período.

El espectador, probablemente, buscará relacionar, atar los cabos sueltos, de esas imágenes: pero el objetivo se torna para siempre imposible. Son fotografías raras, de otra naturaleza. No son nostálgicas, ni complacientes como las que impone el álbum familiar. No son fotos para el recuerdo ni la conmoción. Son impotentes.

Cuando vemos las fotos de “las chicas” jugando con su padre en el jardín de la casa, de antemano tenemos la sensación de que esas imágenes nos engañan, que no son fotos familiares (aunque hayan sido tomadas con una polaroid), sino registros testimoniales que apelan a la comprensión y movilización de la historia. Tienen el “plus” (respecto de otras fotografías familiares) que el espectador no las puede mirar con indiferencia. Tomando las palabras de Susan Sontag: “las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan” (Sontag, 2003, 104).

Es que no son las imágenes de los muertos las que registra la cámara. Las imágenes de los desaparecidos tienen otro estatuto. Son fotos absolutamente necesarias, porque son el único registro probatorio de esos cuerpos. Es llamativo, en este caso, que los dos nietos sobrevivientes de Héctor Oesterheld, Martín y Fernando, se dedican actualmente a la fotografía profesional y documental.

“Nunca le pregunté a Fernando por qué decidió estudiar fotografía, pero esta mañana en el balcón la razón es tan cruda que no deja lugar a la interpretación. Las razones se despliegan ante nuestros ojos, detenidas en ese papel. Como si él supiera que en

ese lenguaje se refugian los retazos de la felicidad” (11).

Finalmente, un último eje para analizar. Los entrevistados perciben que en la vida de Héctor Oesterheld, hubo algo así como “un antes y un después”. Mientras que las elecciones en términos políticos y de militancia, en el caso de los más jóvenes, son comprendidas en términos de pasión y de vida (y en este sentido también en términos de un porvenir revolucionario) en el caso de Oesterheld, las opciones son cerradas. Su “entrada tardía” a la militancia, tenía 58 años cuando lo secuestraron, pareciera aludir a algo más que una opción política e ideológica. Los testimonios en este punto refieren a una “opción de vida” definida en términos generacionales:

“cuando mi abuelo se va de la casa es como que todo se va de las manos, un casa feliz, cuatro hijas espléndidas, un matrimonio... ¿entendés? (Martín Mortola).

“Héctor se metió de las manos de sus hijas en el horror” (Miguel Fernández Long).

“Él estaba siempre con las chicas, las acompañaba a manifestaciones. Pero no sé cómo fue la cosa, si por la militancia de las chicas entró el padre... o si fue al revés... no lo sé” (Enrique Breccia).

“él lo vivió con una felicidad enorme, yo casi diría que era un abuelo, no era un papá... absolutamente enloquecido con sus chicas” (Elsa Sánchez).

“Yo no quería que las chicas comprometieran su vida políticamente y a él le parecía perfectamente lógico y normal” (Elsa Sánchez).

“Oesterheld se encandila con la juventud” (Antonio Presas).

“Yo creo que ese fue uno de los momentos en los que él comenzó a cambiar su estructura” (Juan Zanotto).

“Del intelectual dio el paso al combatiente revolucionario” (Ricardo Barreiro).

Una visión “instrumental” de la historieta asoma finalmente. Como si el guionista hubiera abierto paso al revolucionario: casi como por “fuerza del destino” las cosas se hubieran dado de ese modo. La historieta, nada inocente por lo visto, llevó a Oesterheld a su fatalidad. Es decir: si Oesterheld “vivía la vida como sus guiones” y si sus guiones “reflejaban su vida”, la relación vida y obra se vuelve cara de una misma moneda.

“cuando a él le toca vivir esa muerte es un argumento que él ha vivido ya muchas veces...y por eso, quizás, lo ha podido vivir mejor. No lo sé. Yo no me lo agunto...” (Antonio Presas).

Aparece en el filme la incompreensión acerca de “un viejo como él” que se vio “tentado” por el accionar de los montoneros. Fundamentalmente, cuando “un viejo como él” tenía otras preocupaciones que atender antes que ser “arrebatao” por la violencia de la pasión. Una vida apacible y una trayectoria sólida. Se deja entrever en la narración que algo pasó “en el medio” para que las cosas no siguieran su curso “normalmente”. Y esto nos lleva a la problemática relación entre afiliación política y filiación familiar.

¿Fueron los lazos familiares más fuertes que los políticos? Si admitimos que “en el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia. La restricción y la subjetividad rara vez se inmiscuyen como factores de complicación” (Nichols, 1997: 52). Entonces, ¿por qué en el filme la apelación a lo afectivo es un factor de tanto peso en los relatos? Quiero decir, ¿por qué las narraciones sobre las experiencias del pasado entremezclan o equiparan constantemente la historia y la subjetividad?

La vida política, pero también la vida amorosa, la militancia pero también la amistad, los acontecimientos históricos y públicos, pero también las rutinas hogareñas y los mapas sentimentales de los Oesterheld. Y lo que es mejor: ¿por qué los directores del filme eligen mostrarnos eso? ¿Contarnos que Héctor cortaba el pasto en el jardín, que las chicas eran hermosas y buenas estudiantes, que la casita de Beccar era cálida y confortable?:

“él era un tipo muy cómodo y tranquilo. Necesitaba la tranquilidad. Por ejemplo, él a la mañana muy tempranito se iba al jardín, sacaba los yuyos, uno lo veía por ahí, dando vueltas, arreglando las plantas, regando cuando era verano... y la gente debía pensar: ‘este tipo debe vivir de rentas, no hace nada’. Pero claro, esos eran los momentos en los que él creaba a sus personajes y a sus historias...” (Elsa Sánchez).

Nos familiarizamos con el personaje, nos acercamos a él, no sólo en tanto militante, no sólo en tanto guionista de historietas, sino también en tanto: padre, esposo y amigo. Las reflexiones testimoniales nos ofrecen la historia de vida de HGO brindando aspectos de su ideología y acción como de su personalidad y carácter. Y es casi imposible, al final, no abrazar cierta empatía con el protagonista.

Hay un juicio prácticamente uniforme en los testimonios sobre el drama del actor principal. Todos “se reconcilian” con Héctor, al fin de cuentas. Lo comprendan o no, lo justifiquen o no, según el caso, pero todos los testigos, se identifican con él. Menos uno. Uno de los testigos es la voz disonante del coro. Lo cuestiona. Y, en definitiva, no lo puede perdonar. Es el testimonio de Elsa Sánchez, ostensiblemente un relato que es todo dolor y juicio. El distanciamiento entre Elsa y Héctor es evidente en el filme y da lugar, de alguna manera, a que el espectador tome su posición en la relación conyugal. Este es el único momento en el que un testimonio aparece discordante con el resto. La voz de Elsa es la voz del disenso.

Habría que pensar de qué manera el dolor es un mecanismo que le permite también tomar distancia. Pero que también, y más ampliamente, de qué manera lo afectivo, el terreno de la pura sensibilidad y la vida se cuele en el registro de la historia:

“siempre nos entendimos. Hasta ese momento. Yo seguí siendo la misma, él cambió. Yo no” (Elsa Sánchez).

Notas

- (1) Hay diferentes problemáticas y características de la memoria colectiva y la memoria individual, y no es la intención dar cuenta aquí de los extensos trabajos y estudios realizados sobre estos procesos. No obstante, cabe señalar al menos que las distinciones entre memoria e historia han impregnado una gran cantidad de investigaciones sobre la memoria colectiva: Nora, 1984; Yehushalmi, 1984; Halbwichs, 1997. Asimismo, es central la diferencia que establecen algunos autores entre memoria y verdad o entre recuerdo e imaginación: Ricoeur, 1999; Schmucler, 1999.
- (2) Más allá de la polémica ya muy conocida acerca de los múltiples puntos de contacto entre ambos tipos de relato, y debido precisamente a esta condición narrativa que comparten, las ficciones parecen avanzar sobre los límites del discurso historiográfico y proponerse como una zona de debate y confrontación. Sobre la polémica que suscita la relación ficción e historia ver VV. AA. *Ficción y política*, Alianza Editorial. Buenos Aires. 1987.
- (3) “Las operaciones metafóricas pueden ser leídas como alusiones a lo que no se deja atrapar por conceptos unívocos, a lo que vivimos y está en tensión con lo que podríamos vivir, entre lo estructurado y lo desestructurante” (García Canclini, 2000: 58).
- (4) Ver para algunas aproximaciones y perspectivas del cine argentino contemporáneo: Amado Ana. “Cine argentino. Cuando todo es margen”. *Pensamiento de los confines*. Número 11. Septiembre de 2002; y Bernini, Emilio. “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires. 2003.
- (5) Para referencias ver: *Del Di Tella a Tucumán arde*. Longoni, Ana y Mestman, Mariano. Editorial El cielo por asalto. Buenos Aires. 2000, *Vanguardia, internacionalización y política; arte argentino en los años sesenta*. Giunta, Andrea. Buenos Aires. Paidós. 2001, Getino, Octavio y Velleggia, Susana. *El cine de “las historias de la revolución”*. Grupo Editor Altamira. Buenos Aires. 2002.
- (6) Colombo, Susana. *Diario Clarín*: 28 de septiembre de 1997.
- (7) “Una entrevista es una situación en la cual una persona (el investigador-entrevistador) obtiene información sobre algo interrogando a otra persona (entrevistado, respondente, informante). Esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción, y a los valores o conductas ideales” (Guber, 2001: 75).
- (8) Retomo, en este sentido, la pregunta que se hace Raúl Beceyro a propósito del filme *Cazadores de Utopías*. Ver: Beceyro, Raúl. *Cine y Política. Ensayos sobre cine argentino*. Centro de Publicaciones. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. 1997.
- (9) Es enriquecedora la perspectiva que brinda Hugo Vezzetti acerca del alcance del testimonio y el rol del testigo. Ver: Vezzetti, 2002: 206-207.
- (10) “La bibliografía sobre Oesterheld coincide en señalar el 27 de abril de 1977 como el día de su secuestro. Diversas fuentes dicen que fue en La Plata, pero no hay unanimidad. También se ha concluido que estuvo preso al menos hasta enero de 1978, según testificó Eduardo Arias, el último argentino vivo en verle, en un «estado terrible» (García y Ostuni, 2002: 140). Se cree que murió en Mercedes, población bonaerense cercana a la capital porteña, en el primer trimestre de 1978”. Moral Bordel, Javier. En revista digital *Tebeosfera Número 021005*. España. 2003.
- (11) Fernando es hijo de desaparecidos. Su mamá es Diana, una de las cuatro hijas de Oesterheld. Fue criado por sus abuelos paternos. Su hermano menor nació en cautiverio y aún no recuperó su identidad. Fernando vive en Alemania. Es fotógrafo. Ver: “Sobre unas fotografías de la familia Oesterheld”. Schindel, Estela. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Buenos Aires. Verano, 2004.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos. “Montoneros”. *Punto de Vista*. Número 55, 1996.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín. *La voluntad*. Editorial Norma. Buenos Aires. 1997.
- Beceyro, Raúl. *Cine y Política. Ensayos sobre cine argentino*. Centro de Publicaciones. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe. 1997.
- Blaustein, Eduardo y Zubieta, Martín. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Editorial Colihue. Buenos Aires. 1993.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2000.
- García, F. y Ostuni, H. “El Eternauta”, en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, núm. 7 (vol. 2), La Habana (es cita de un fragmento del libro *Nunca más*, del Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1985).
- Getino, Octavio y Velleggia, Susana. *El cine de “las historias de la revolución”*. Grupo Editor Altamira. Buenos Aires. 2002.
- Gruner, Eduardo. “Del fetiche al pastiche. El cine como síntoma de la cosificación cultural”. *Revista Causas y Azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis*. Número 6. Buenos Aires. Primavera, 1997.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Editorial Norma. Bogotá. 2001.
- Huyssen, Andreas. *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2002.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Editorial Manantial. Buenos Aires. 1999.
- Krieger, Clara. “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia” en: España, Claudio. (Comp.). *Cine argentino en democracia*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires. 1994.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán arde*. Editorial El cielo por asalto. Buenos Aires. 2000.

- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires. Paidós. 1997.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires. 2002.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. 2003.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Buenos Aires. 2003. Trillo, Carlos y Guillermo Saccomano. *Historia de la Historieta Argentina*. Editorial Récord. Buenos Aires. 1980.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires. 2002.
- VV.AA. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza editorial. Buenos Aires. 1987.