

## TREINTA Y DOS: UN DOCUMENTAL DE MUCHOS TIEMPOS

Ana Mohaded\*

### RESUMEN

En el año 2006 familiares de presos políticos argentinos asesinados durante la dictadura militar, me propusieron realizar un documental que visibilizara crímenes de lesa humanidad producidos en 1976 sobre veintinueve jóvenes alojados en la U. P. N° 1 de Córdoba. Abordar este proyecto me envolvió en preguntas éticas, estéticas y políticas.

¿Se puede hablar de la muerte sin hablar de la vida? ¿El dolor de uno, puede sintetizar el de veintinueve? ¿La “inocencia” o la “implicación” política, hacen una vida más digna de ser llorada? ¿Qué herramientas audiovisuales permiten dar inteligibilidad a esas vidas para que sean “reconocibles” como vidas? (Butler, 2010:21)

¿Qué estrategias de montaje permiten proponer, con cada entrevistado, esa dimensión de crisis “que hace de cada sujeto un campo de batalla en terreno incierto, de cada individuo hablante el tema de una historia y de una sociedad” (Comolli, 2002:101)

¿Porqué mostrar hoy esas narrativas dolorosas? ¿Cómo confrontar las exigencias intelectuales, éticas y políticas de un tema en el que uno está ligado, y tomar posición a pesar de todo, al decir de Brecht? (Didi-Huberman, 2008:31)

El preestreno del documental lo hicimos en mayo de 2012, el film se denomina Treinta y Dos y sigue interrogándome.

### PONENCIA

#### Sinopsis argumental

En el año 2006 familiares de presos políticos argentinos asesinados durante la última dictadura militar, me propusieron realizar un documental que visibilizara crímenes de lesa humanidad producidos en 1976 sobre veintinueve jóvenes alojados en la U. P. N° 1 de Córdoba. Abordar este proyecto me envolvió en preguntas éticas, estéticas y políticas. Y escribir sobre el mismo también.

Hay una fuerte tradición académica de análisis de obras de otros, y poca de la que pone en observación un trabajo propio. Asumo dificultades de objetividad /subjetividad /distanciamiento, como un camino ineludible para este abordaje. Existe, además, pudor, rubor, temor a que pueda ser interpretado en la línea de la soberbia, egolatría o “pupismo”. Pero

---

\* Programa de Estudios sobre la Memoria. Centro de Estudios Avanzados. UNC

Dto de Cine y TV. Facultad de Artes. UNC

[anamohaded@yahoo.com.ar](mailto:anamohaded@yahoo.com.ar)

avanzo con la intención de compartir consideraciones que surgen empujadas por una práctica realizativa que demandó varios años y que tuvo ribetes particularmente exigentes. Es deducible que las reflexiones no se circunscriben solamente a este documental, ponen en diálogo y recogen situaciones similares de otros propios o compartidos, aunque en la escritura –que es lineal y lógica, diferente de la experiencia, el pensamiento o la memoria- haga referencia específicamente a “Treinta y dos”. Esta búsqueda se acerca asimismo a un proyecto metodológico de indagación que considera que la investigación artística es una actividad que tiene como objeto “la producción de conocimiento sobre el arte y desde el arte” (Vicente, Raquel: 2006: 203), en un recorrido que, como docente y realizadora, deseo transitar reflexivamente.

“Treinta y dos” es un documental de seis años de fermentación, de una intensa investigación, entrelazada con la que los familiares hacían para aportar en el reclamo de justicia. Empieza cuando se derogan las leyes que obstruían la posibilidad de juzgar los delitos de lesa humanidad en nuestro país. Por limitaciones centralmente económicas, avanzábamos lentamente en la producción. Cada paso implicaba una ingeniería de precariedades tecnológicas, recursos competitivos, tiempos acordes y disponibilidad de entrevistados. Un buen número de familiares no se encontraban en Córdoba y a veces ni en el país. El juicio se inicio en el 2010, y en ese momento conseguimos un aporte económico del INCAA que nos permitió avanzar en la puesta en escena de una ficcionalización que habíamos ideado para el trabajo. Luego, en la misma senda de la articulación *ad honorem*, el proyecto de editó en el año 2012<sup>†</sup>. La relación de una obra documental o de no ficción con el tiempo de su historia, su registro, su contexto de producción y sus condiciones de percepción, ponen a prueba la vigencia de la misma en términos políticos, estéticos y narrativos. No se que sucederá con “Treinta y dos”, recién esta empezando a circular, pero aquí no pretendo revisar el producto, sino el proceso de la producción que propone otras preguntas.

Por ello, como decía más arriba, esta vez propongo/reconozco/asumo la necesidad de reflexionar desde la experiencia de investigación y producción artística, no para explicar de qué se trata o justificar la obra, sino para andar y compartir una nueva instancia, mas allá del documental, y que escarba desde perspectivas éticas en los pliegues de la condición humana. No pretendo sacar conclusiones ahora, sino empezar a excavar en cuestiones que implican/afectan/comprometen las experiencias de producción artística con realidades atravesadas de dolor.

## **Los protagonistas**

---

<sup>†</sup> Y en el 2011 ganamos un premio de la agencia cordoba cultura que todavía no cobramos.

La comisión de familiares de la UP1 es un grupo que, cuando me convocaron, reconocían una particularidad que les aunaba dentro del gran marco de víctimas de terrorismo de estado. Se trata, en principio, de las veintinueve personas que siendo presos políticos fueron asesinados por miembros de las fuerzas represivas en tiempos de dictadura militar (entre 1976/78). Detenidos mayoritariamente durante el gobierno de Isabel Perón, alojados en la Unidad Penitenciaria N° 1 de la provincia de Córdoba. Los veintinueve dependían de la Justicia Federal o del Poder Ejecutivo Nacional. No eran detenidos desaparecidos, no estaban en campos de concentración, tortura y exterminio, o en situaciones en las que las fuerzas armadas, la policía o las bandas civiles paraestatales actuaban clandestinizadas. Aquí, el despliegue del aparato represor y su brutal impunidad se hacía evidente, visible, se exponía con las diversas complicidades, en una suerte de exhibición obscena, un paradigma de la excepcionalidad.

En el año 2010, cuando termina de constituirse la causa para elevarla a juicio, se separó a uno de los presos porque si bien había sido sacado de la cárcel de Córdoba, su asesinato había ocurrido en otra provincia, y –a su vez- se incorporaron otros tres que habían sido alojados y asesinados en la Central de Policía de la Provincia, o “D2”. Entre sumas y restas, en la causa primero eran veintinueve, luego quedan veintiocho, y más tarde treinta y uno. El número cuenta.

Nosotros habíamos empezado a trabajar en el documental delimitando las “unidades” de investigación empujados por una lógica jurídica y territorial de unificación. Eran hombres y mujeres que habían actuado políticamente en distintos partidos y organizaciones, con distintos grados de implicación participativa, en distintos ámbitos, con distintas familias, distintas edades, e incluso con distintas fechas de asesinatos. Pero todos habían estado en la U.P. N° 1 y allí asesinados, o desde allí sacados para ser exterminados, el mismo día generalmente a las pocas horas. Había documentación escrita, cuerpos de las víctimas, testigos. Ahora la causa constituía otras asociaciones. Por algo la teoría de los conjuntos fue prohibida. Hay diversas lógicas de agrupamientos y desagrupamientos. Hay investigadores que critican y resisten la lógica de lucha con la bandera de los treinta mil reclamados, argumentando desde el documento y el análisis deductivo: que cuántos hay denunciados en la CONADEP, que dónde están las pruebas del número, etc etc. Nosotros estábamos atrapados también en el juego de las certificaciones. Veintinueve de la U.P.1, veintiocho asesinados en Córdoba, tres en la D2, treinta y uno en la causa Videla. ¿Qué número indicaba el agrupamiento? ¿Qué cuenta el número? ¿Qué se debate en el número? Las sumas y restas nos siguen interrogando, pero el treinta y dos al menos ponía a todas las víctimas de las que recogimos historias grabadas para este trabajo. A veces los números cuentan algo más que operaciones matemáticas.

Nos planteamos hacer una entrevista por cada persona. ¿Quién tiene la palabra autorizada? ¿Cuál es la dimensión que nos enmarca? ¿Jurídica, política, familiar, social, afectiva? Decidimos privilegiar la palabra de los familiares, y cuando no fuera posible, apelaríamos a los compañeros de militancia. Esto era así por que los familiares también constituían una unidad,

estaban allí, y finalmente, el recorte que restringe, enoja, ciñe, del mismo modo habilita, permite, abre. Salvo la presentación, que era una propuesta común de indicar el nombre y relación con la víctima, cada entrevistado proponía qué contar. La experiencia del tránsito por el miedo y el silencio, de vivir situaciones represivas por la portación de pariente “subversivo”, la incomodidad de tener un ser querido estigmatizado de un bando de los demonios marcaba un modo de relato que no siempre podía relajarse en un clima de pura familiaridad o pura amistad. La tensión público/privado se mantuvo permanentemente. Los familiares y amigos querían contar lo sucedido, tenían asuntos para contar, aun aquellos que no se animaban, eludían o temían contar.

Y siempre, en el momento de grabar y en el de editar, vimos la móvil relación de primera persona, del primer término, que se desplazaba entre el entrevistado y el evocado. El protagonista se construía a partir de la relación que les unía, a partir del amor que se manifestaba en el vínculo. En el relato memorioso, construido por retazos recogidos o recuerdos sumados, delante de la persona de carne y hueso se erigía una imagen de otro protagonista, que compartía, y por momentos casi desplazaba, al presente. Allí estaban los protagonistas compartiendo el mismo espacio aunados en virtud del juego del tiempo y la memoria, en ese instante en el que pasado y presente se juntan, con pretensión de futuro.

### **El tiempo**

Acondicionamos un espacio para las entrevistas en la huella de que todos tendrían un fondo común. El problema del trato en igualdad de condiciones es muy sentido entre los familiares de víctimas del terrorismo de estado. Todos iban a tener el mismo tiempo, encuadre, atrezzo, silla y tamaño de foto. Cuando poníamos el foco y empezaba la entrevista, todos se presentaban más o menos igual.

Pero inmediatamente aparecía un relato que se vivenciaba como único. Cada vida nos ganaba con sus vericuetos, rugosidades, se ensanchaba ocupando el tiempo y el espacio total de un documental, proponía una introducción, desarrollo y cierre completo y complejo. Cada entrevista articulaba de manera singular los lazos del pasado y presente. Abría diarios en los que se podían reconocer las marcas de la savia del país de los setenta, de un clima laborado en la fragua de la utopía de los evocados, generalmente acompañados, respaldados, o con la anuencia de los testimoniantes. Y, a la vez que aparecían rasgos comunes, estos se visualizaban en diversos formatos. Cada entrevista dibujaba un territorio particular, ponía un color específico, hacía sonar una tecla diferente con una musicalidad única, compartía sabores extendidos en un trayecto nuevo, proponía olores que inundaban la sala con una fuerza diversa a la anterior. Cada entrevista abría una epifanía de existencias, nuevos horizontes, puertas en las que se vislumbraban vidas plenas, ramificaciones que se poblaban de acontecimientos y personajes. Y entonces, en cada una de ellas, queríamos hacer un trabajo que atendiera solamente a esa

historia. En la trama de las memorias personales anidaban apuntes de la vida económica, política, cultural de la Argentina de los 70, y emergían perspectivas filosóficas, construcciones sociológicas, configuraciones societarias que se ponían en tensión con el presente. Compartir cada historia de vida –sintetizada en media, una o dos horas- nos ponía en una condición de escucha construida también en términos de memoria. Era una entrevista que transcurría en tiempo presente, de alguien que ubicado en ese momento ante nosotros, pero todo el acto comunicacional manifestaba un permanente tránsito de más de treinta años.

La superposición de tiempos se emplazaba desde la primera toma, cuando el entrevistado se sentaba con la foto del familiar o amigo que tenía -como mínimo- treinta años de captada. Al encender la luz y la cámara, construíamos un espacio atravesado por tres décadas, manifestadas de manera contundente, especialmente en dos aspectos: en una dimensión biológica personal y en una política social. Hijos que miraban a sus padres en fotos en las que evidentemente eran más jóvenes los padres que ellos en la actualidad. Adultos, canosos y arrugados, que recordaban amores jóvenes, embarazos, bailes adolescentes y juegos que ya no se juegan. Y, en el mismo acto, aparecían el Cordobazo, las elecciones de Cámpora, la revolución cubana, el PRT (partido revolucionario de los trabajadores), los MONTOS (organización montoneros) las FAR y FAP (fuerzas armadas revolucionarias y fuerzas armadas peronistas), la TERS (tendencia revolucionaria socialista) Sitrac Sitram, el sueño del hombre nuevo, la utopía socialista, Perón, López Rega, el Navarrazo, las tres A, la cárcel, las visitas, el golpe, la persecución, la muerte, el silencio, el miedo, la lucha, la soledad, la impotencia, el hueco, el dolor, el olvido, la memoria, la foto guardada, la foto robada, y el llanto, siempre el llanto. Todo mezclado como dice el poeta *“negros y blancos, todo mezclado/ uno mandando y otro mandado/ todo mezclado/ San Berenito y otro mandado/ todo mezclado”* (Nicolás Guillen y Sergio Aschero).

Y, por encima de esa síntesis, volaba otro tiempo. El de la experiencia, del presente, que anunciaba otra tensión, reclamando diversas narraciones, exigiendo nuevas discusiones sin cerrar aun la anterior. Los familiares revelaban esos crujimientos, manifestados en el devenir de una larga ilegitimación de la política y la pujante habilitación que se exhibía –y en algún sentido se exigía- para indicar pertenencias políticas otrora disimuladas, ocultadas o endemoniadas. Transitaban los márgenes de un relato que repensaba cómo abrir nuevos contornos de debates, y los límites que quedaban impresos desde el tiempo del punto final y la obediencia debida. Oscilaban entre la necesidad de datar el hecho histórico, remarcar un testimonio jurídico, construir una imagen pública de una persona a la que estaban ligados en lo privado, y la de analizar en perspectiva, contextualizar la época de los 70, revisar lo actuado desde los paradigmas del presente. Y por encima y debajo de eso, estaba el dolor, expresado en un lenguaje más vivencial que argumental. El llanto, la lágrima, el silencio ahogado, aparecía en

cualquier momento de la entrevista, ligado a los más diversos recuerdos. Interrumpía sin cronograma.

Y nosotros, realizadores audiovisuales, en el medio de ese enorme cruce, interpelados por más de treinta y dos veces vidas truncadas, cuarenta entrevistados, hijos, nietos, amigos, organismos, con apenas una pequeña cámara tratando de filmar, y recordando en cada encuentro que había que poner el foco, y en el mismo acto, el corazón y el pensamiento.

### **El tema**

Puestas en línea las cuarenta horas de entrevistas registradas, se evidencia un denominador común entre familiares y compañeros al definir a su evocado. Invariablemente, se describe a una buena persona, alegre, con hermosos vínculos amistosos. Igualmente es abundante la referencia a la capacidad laboral, a la inteligencia práctica, teórica o estética, a una voluntad de organización social o política, a una indudable decisión de superación, en fin, los relatos nos hablan de sujetos que denotaban autonomía personal, con variadas herramientas para experimentar felicidad vivencial, y, a su vez, con preocupación o sensibilidad por el otro.

Esto, que aparecía entrelazado en una historia particular, relatada entre anécdotas, descripciones, caracterizaciones de sujetos singulares en relaciones específicas, pudimos verlas en conjunto cuando nos distanciamos y pusimos el material en perspectiva. La pregunta que nos desvelaba en la mesa de edición era: una vez que se reconstruya uno, dos, tres, cuatro, cinco... ¿Podíamos sostener relatos con rasgos similares por treinta y dos veces? Cuando la película se proyectara, tal vez el familiar o el conocido estaría esperando el fragmento número veintiocho que nombrara a su ser querido, pero para quienes no les conocían (yo tampoco les había conocido personalmente) ¿Qué vínculo podía forjar sin esa proximidad afectiva?

Sin embargo, entendimos que era necesario que cada persona, cada uno de los treinta y dos adquiriera un momento de “reconocibilidad”, como dice Butler (Butler, 2010: 21), que fuera inteligible como una vida y no un número más. Al mismo tiempo, explícitamente queríamos sortear la tentación de proponer una vida “digna de ser llorada” por su valentía o ejemplaridad. E incluso, en diversos diálogos la “inocencia” o la “implicación” política afloraban como un dato en torno al cual podía evaluarse si eso hacía o no una vida más digna de ser llorada que otra. Más injusta su muerte, más reclamable la aplicación de justicia, más marcado su tránsito por la vida, más atroz su muerte.

En la edición nos propusimos construir/mostrar/editar vidas similares en su precariedad a la de cualquier pequeño gran ser humano. Rechazábamos el montaje de personajes heroicos, superiores, intachables. Que se sostuviera un marco común, de simpleza y precariedad, mientras que también propusiéramos un diseño que permita dibujar sus particulares redes, visualizar sus originales condiciones sociales de existencia, que indicaran una identidad vivida, que explorara en aquello que -aun siendo lo mismo- en cada persona se presentaba con rasgos propios, y allí

entonces, el seis, siete, ocho, nueve, veinte, treinta, pudiera reclamar una instancia de atención propia, indelegable, irrenunciable, no trocable, no comprendida por simple saturación, como en una base de datos.

Finalmente, en esa conexión entre la común precariedad de las vidas simples, y la individual existencia imperceptiblemente diferente, e irrepetible, en ese cruce queríamos hacer el montaje de las entrevistas. Queríamos jugar en una estrategia que permita proponer, con cada entrevistado, esa dimensión de crisis “que hace de cada sujeto un campo de batalla en terreno incierto, de cada individuo hablante el tema de una historia y de una sociedad” (Comolli, 2002:101), pero que aquí a su vez se expresaban un friso común, en un canto coral que se entona con diversos ritmos y tiempos.

### **El dolor**

En las entrevistas se construían acercamientos en tiempo presente entre nosotros (equipo realizador) y el familiar o amigo. Nos saludábamos, tendíamos pautas de conexión -no previstas sino como necesidad comunicacional del momento-. Los hijos, el estudio, el trabajo, el barrio, la escuela, el mate amargo, el frío o el calor de ese día.

Coincidió con un momento particular de reagrupamiento de los familiares movidos por la posibilidad cierta de activar el juicio. Para algunos era la primera vez que se reunía con el colectivo de familiares luego de 30 años, porque recién retornaban de un exilio o de un insilio, porque habían crecido y pasaron de ser niños a hijos adultos emprendiendo una búsqueda decidida y asumida como propia. En este contexto se compartían experiencias similares, se producían encuentros con amigos, con parientes, con fotos nunca vistas. Había una sinergia que nos ayudaba a empatizar rápidamente, y cuando alguien se sentaba frente a cámara, aún cuando apenas habían pasado cinco o quince minutos que nos veíamos, ya sentíamos un mundo común reconocible.

Varios familiares o compañeros era la primera vez que producían un discurso público sobre esa persona asesinada, o de su relación con la misma. Invariablemente la entrevista se convertía en testimonio que exorcizaba un dolor largamente acumulado. El relato emergía fuertemente marcado por la demanda de justicia. La cámara habilitaba un estrado con cierta legitimación que no se había abierto antes, al menos en esa dimensión grupal que se estaba trabajando. Los treinta años se visualizaban como un gran abismo cavado por la impunidad.

En las primeras reuniones con el grupo de familiares que motorizaba la propuesta, debatimos acerca de cuál era el tema. Lo primero que se propuso es relatar el modo en que los matan. Y entonces las historias irrumpían con la misma impotencia una y otra vez, y contaban del compañero que había salido erguidos, haciendo la “v” o gritando hasta la victoria siempre, del que fue estaqueado, del hielo sobre el cuerpo, de los quejidos – sin quejarse- que las compañeras presas escucharon y luego no escucharon mas, del que le hicieron presenciar el asesinato del

hermano, del que presenciaron todos los presos desnudos en el patio, de la embarazada, de los que corrieron en el puente. El foco iba a estar en ese día x en el que se había producido el asesinato. Por semanas recorrimos puentes, baldíos, las cercanías de la cárcel, leímos expedientes. Habíamos pensado en reconstruir esas salidas, los camiones Unimog verde oliva, los soldados. Teníamos necesidad de comprobar, materializar el acontecimiento. Mostrarlo y decir miren esto paso. Así paso. Ahí está.

Pero, ¿se puede hablar de la muerte sin hablar de la vida? El trabajo trataba de personas que habían sido asesinadas, pero es por motivo de sus vidas que aparece esa muerte, y la forma que adquiere su presencia. Es por la vida que esas vidas portaban, que había que hacer referencia a la muerte. Es en esas vidas que se inscribe la muerte. Y es en las vidas donde hay una denuncia y un rechazo a la muerte. Es por las vidas que persistían que se reclamaba justicia.

Atravesados más por preguntas que por respuestas, y un poco empujados por nuestra propia necesidad de distanciarnos de la muerte, decidimos apostar a la vida, pero sin otro esquema que el que cada familiar proporcionara. Definíamos que el trabajo iba a versar sobre la marca de identidad, la particularidad construida en una vida.

Pero, en alguna instancia de la entrevista, los familiares y amigos se sumergían -sin excepción- en el trayecto de la muerte. Atestiguaban asesinatos cargados de ensañamiento. Recontaban las balas incrustadas en los cuerpos, las marcas de los golpes, el color de las quemaduras, el hueco de los desgarros, y la ferocidad que se prolongaba en la apropiación y persecución de los cadáveres.

El despliegue del mal en sí mismo. La crueldad se volvía insoportable. ¿Qué imágenes darían cuenta de eso? ¿Qué sonidos? Pensarlo me causaba escalofrío. La idea de que la maldad se haría presente en la película, que sus garras, sus fauces, sus colmillos ahogarían la pantalla, me hacía temblar y rechazar el horror (a veces me parece que creo incluimos un espacio demasiado candoroso de los 70 solo para compensar el horror del que teníamos plena conciencia.)

En el trayecto de ese racconto, el dolor venía a sentarse en cada entrevista. Interpelaba la disposición de la puesta, la distancia entre el entrevistador -que no se ve y esta lejos- y el entrevistado - frente a cámara, con luces y micrófono-. Ahí aparecía el llanto que no cesa, que persiste en los años, que se aprendió a sortear, a disimular. Un dolor que irrumpía con sollozos, lágrimas leves, silencios o gargantas apretadas. Un grito ahogado, un abismo, un hueco que cae y que nos obligaba a parar, atender, esperar, buscar pañuelo, abrazar. Y también nos hacía doler. Tres o cuatro entrevistas por jornada eran todo un aprendizaje, de estrategias y modalidades de entrevistas, de realización documental, de resolución de imprevistos técnicos, etc, pero sobre todo de afectividad, de humanidad, y relación entre el arte y la vida.

## **El montaje.**

En la mesa de edición teníamos cuarenta entrevistas. Cada una era un registro de una o media hora en la que alguien había hecho un esfuerzo por achicar, por organizar un collage para dar cuenta de una historia de vida. Un compendio conectado desde la lógica de memoria, y desde la experiencia personal en la que cada quien se conectaba con otra vida, desde ciertos parámetros de lo público y con recursos discursivos particulares. Una hora en la que alguien se exponía a un proceso de repaso memorístico, y decidía qué contar y qué no, qué se anima, qué le compete como familiar, amigo o conocido. Decidimos reducir a dos minutos cada entrevista, y queríamos hacerlo respetando el espíritu que de ellas emanaban. El resultado es que salvo una que tiene tres cortes, todas las demás tienen entre diez y veinte cortes. “El cine comienza por fragmentar el mundo, por quebrarlo, por desarmarlo en piezas. Ponerlo en duda, es decir en escena. Migajas puestas en relación por la mirada” (Comolli: 2002:126)

¿Tiene este relato yapado, remendado, cortado, alguna cuota de realidad? Y además hay dos ficcionalizaciones -una sobre los setenta y otra de la actualidad-, fotos, archivos, noticieros, expedientes, registro de cárcel, de la ciudad. “Los hombres no serían nada si no fueran hombres en relación.(...) Conviene fabricar miradas para enfrentar las pruebas que necesariamente ponen en juego esas relaciones.” (Comolli: 2002:126)

O sea que también hay actores que asistieron a un set con energía generosa, hay técnicos que cooperaron con creatividad y honestidad, hay músicos que apostaron y aventuraron en partituras que sabían iban a ser intervenidas con efectos.

El cine es montaje. Recorte y mezcla. Yuxtaposición. Y mas específicamente el documental, porque recorta, angula y pone un orden en el infinito caos del mundo. “El montaje volverá a unir los pedazos.” (Comolli: 2002:126) En la maraña compleja de la realidad, en la rizomática presentación de la vida, en el entrelazado de diversas lógicas, sentidos, materiales, categorías, personas, proyectos, el documental arma una línea que comienza y termina. Del sin fin de versiones posibles, toma una dirección, comprime, corta, pega y construye un discurso.

“Treinta y dos” es un relato que tiene apenas 80 minutos, organizados en una banda de imagen y una de sonidos, es un producto de imagen bidimensional y que afecta a solamente dos sentidos. El gran desafío es que en ese esquema, estrecho, pequeñito y fragmentado, no se pierda algo de la complejidad de la vida, que mantenga la singularidad que le fue asignada para entrar en el espectro de ese relato, que sustente en algún sentido la razón de lo que incluye y lo que excluye. Que sustente el rastro, la estela de mundo, que no pierda la genética de los relatos, su conexión con la red de la que fue arrancada. Dolor, miedo, empeño, alegría, valentía, son afectividades que afloraban alternando unas mas que otras, y el amor lo que estaba invariablemente en todas. Y esa fue una clave de esta producción artística. Si no está en la película, queda en los vínculos que construimos haciéndola y en lo que nos queda por seguir.

Ficha técnica TREINTA Y DOS:

Storyline: Fragmentos de vida de militantes populares que estuvieron detenidos en la UP N° 1 y en la D2, y que fueron asesinados en 1976. Un rompecabezas que sus familiares, amigos, compañeros construyen de a retazos, rescatando características, ocupaciones, proyectos políticos, ideales que confluyen en un retrato de los años 70.

Genero: Documental, en clave de No Ficción.

Duración: 80 minutos

Dirección y Producción: Ana Mohaded

Asistente de producción: Norma San Nicolás

Dirección de fotografía: Juan Pablo Antun; Cámara HD: Luciano Baccéy / Juan Pablo Antun;

Asistencia de cámara HD: Ludmila Bollati; Gaffer: Santiago Sgarlatta; Jefe electrico: Santiago Amidei; Electricos: Lautaro Garabello / Jose Fornasari; Fotografía fija: Rocio Montamat

Cámara DV en entrevistas: Hugo N. Mamani / CTL - Registro: 2008-2010 y Digitalización archivos gráficos y fotográficos.

Dirección de arte: Carolina Bravo; Asistente de arte: German Colell; Escenografía: Daniel Marin; Diseño vestuario bailarines: Gabriela Cavallone; Vestuario: Gabriela Cavallone/ Lorena Striker / Carolina Bravo

Catering: Myriam Mohaded/ Marcelo Grau

Dirección de sonido: Lucas Fanchin; Microfonistas: Lucas Fanchin / Sol Curado

Composición y dirección de música original: Alejandro Baró; Guitarras eléctrica, criolla y bajo: Juan Manuel Canizo; Charango y quena: Ariel Talaquia; Acordeón: Ruben Motta; Batería, bombo y percusión: Jose Gomez; Trompeta: Paulina Baró

Montaje: Juan Pablo Antún

### **Bibliografía:**

BENJAMIN, Walter (2009). *Estética y Política*. Edit Los cuarenta. Buenos Aires.

BUTLER, Judith (2010). *Los marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Edit. Paidós. Buenos Aires.

COMOLLI, Jean Louis (2002) *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Ed. Simurg/Cátedra la Ferla (UBA) Buenos Aires.

HALBWACHS, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos: Barcelona.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Ed. A Machado. Madrid.

MOHADED, Ana (2011) *Memorias (y olvidos) de los 60 y 70 en los documentales cordobeses*. En *Fecundidad de la memoria. Desafíos del presente a los usos del pasado en América Latina*. Ed. CEA. UNC <http://www.cea.unc.edu.ar/memoria/trabajos.php>

VICENTE, Sonia, Raquel (2006) *Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística* En *La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias*. Ed. EDIUN, REUN. Mendoza.