

Han pasado cuatro décadas desde el golpe militar de 1976. Sin embargo, continúan acumulándose representaciones del terrorismo de Estado en la literatura, el cine, el testimonio y el arte argentinos. Para algunos parece que todo hubiera ocurrido ayer. Para otros, especialmente los jóvenes que nacieron después del regreso de la democracia en 1983, aquello se tiñe de la relativa objetividad que presta el tiempo. El evento traumático se aleja y nace una renovada tensión entre dos actitudes no necesariamente contradictorias: la cercanía emocional y la distancia histórica. ¿Cómo se procesa el terrorismo de Estado a cuatro décadas del golpe militar? ¿Qué nuevos relatos genera el recuerdo de la violencia? Este volumen repiensa el fenómeno desde la perspectiva de los años transcurridos y busca contribuir a la memoria colectiva evitando una visión automatizada del pasado, con investigadores de dos generaciones –los que vivieron los 70 y los que eran niños o no habían nacido– pertenecientes a instituciones de Argentina, Italia, Alemania, España, Gran Bretaña y Estados Unidos.

prometeo
libros

www.prometeoeditorial.com



prometeo
libros

Fernando Reati y Margherita
Cannavacciuolo (comps.)

De la cercanía emocional
a la distancia histórica

De la cercanía emocional a la distancia histórica

(RE)PRESENTACIONES DEL TERRORISMO DE
ESTADO, 40 AÑOS DESPUÉS



Fernando Reati
Margherita Cannavacciuolo
(compiladores)

prometeo
libros

MORUZZI, NORMA (1993). "National Objects: Julia Kristeva on the Process of Political Self-Identification". *Ethics, Politics and Difference in Julia Kristeva's Writing*, ed. Kelly Oliver. New York: Routledge, 135-149.

NAVARO-YASHIN, Yael (2012). *The make-believe space. Affective Geography in a Postwar-Polity*. Durham: Duke University Press.

OLIVER, KELLY (1993). *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*. Bloomington: Indiana University Press.

RAMA, ANGEL (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

REATI, FERNANDO (2012). "Cuidame de las aguas mansas... Terrorismo de estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*". *Revista Iberoamericana* LXXVIII, nro. 238-239, 293-310.

ROMERO, JOSÉ LUIS (1977). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SAER, JUAN JOSÉ (1983). *El entenado*. Buenos Aires: Destino.

———. (1991). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza.

SANTANGELO, MARIANA y GABRIEL D'ORIO (2007). "Buenos Aires, la experiencia desquiciante". *El río sin orillas*. 1, 1, 18-26.

SILVESTRI, GRACIELA (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.

VELARDE FERRARI, JORGE (2003). "Dibujos en el río". *Radar. Página/12* (28 diciembre). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-1160-2003-12-28.html>>. Consultado 28/3/2015.

VERBITSKY, HORACIO (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.

De no sabe nada a lo sabe todo. Reflexiones acerca del compromiso social setentista en el cine ficcional argentino (1983-2013)

Julietta Zarco

Universidad Ca' Foscari Venezia, Italia

El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional gobernó la Argentina desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983, momento en que se produjo la vuelta al estado de Derecho. Con el paso del tiempo, las cuestiones más candentes relacionadas con las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado se vieron reflejadas en las diferentes formas de arte. Entre ellas se encuentra el cine, que por sus particulares características culturales no sólo evidencia estructuras y prácticas sociales, sino que también abre espacios de debate y discusión. Las diversas etapas de construcción de la memoria social y colectiva han sido denominadas por algunos autores "ciclos de la memoria" (Da Silva Catela, 2005) y por otros "períodos de la memoria" (Vezzetti, 2002). En este caso preferimos llamarlos "momentos de la memoria", entendiendo con ello el "espacio, puesta en agenda, visibilidad, límites y alcances que los diferentes gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente" (Zarco, 2016: 11). Cada uno de ellos está relacionado con las políticas practicadas por cada presidencia, que de modo directo o indirecto afectarán las producciones cinematográficas.

Se puede decir que si en *La historia oficial* (1985) Ana, la amiga de la protagonista, "no sabe nada, nada o casi nada" (Kohan, 2014: 18) respecto del compromiso social de su pareja, en *Infancia clandestina* (2011) Cristina, la protagonista, "sabe todo, todo o casi todo" (18).⁴⁰ Entre las películas mencionadas pasan casi

⁴⁰ Si bien Kohan hace referencia a la niña de *La historia oficial* y al niño de *Infancia clandestina*, se toma prestada la idea ya que resulta funcional al abordaje que se propondrá a lo largo de este artículo.

tres décadas, treinta años en que las producciones audiovisuales argentinas se ocupan en mayor o en menor medida de representar la militancia setentista con una falta de homogeneidad tal que, de hecho, se convierten en un caso ejemplar para cuestionar su representación. Es por ello que, a partir de un corpus de películas realizadas entre 1983 y 2013 que hacen referencia a la construcción de la figura del militante, se establece una evolución histórica en el tratamiento del tema.

Para avanzar sobre ello, nos detenemos en una serie de filmes que dan cuenta de cada uno de los “momentos de la memoria”. Teniendo en cuenta que “todo film tiene una dimensión política, [en la que] se aceptan o cuestionan las relaciones de poder y los distintos roles sociales” (Aprea, 2007: 94), es menester examinar los marcos sociales (Halbwachs) en los que las películas se produjeron y estrenaron a partir de la redemocratización, con el objetivo de analizar sus implicancias en las políticas estatales y cinematográficas.

Bajo el apartado “No sabe nada (1983-1989)”, se toman en consideración las producciones audiovisuales realizadas durante el proceso de la transición democrática, entre ellas *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. En “No sabe nada, nada o casi nada (1989-1996)” se abordan *La amiga* y *Un muro de silencio*, dos películas que dan cuenta de las llamadas “leyes de impunidad”. El último apartado, “Sabe todo, todo o casi todo (1996-2013)”, lo conforman producciones que surgen a partir de una transformación social que en el cine se traducirá en la representación de los militantes en la pantalla grande, y entre ellas se analizan *Garage Olimpo*, *Hermanas*, *Cordero de Dios* e *Infancia clandestina*. Cabe destacar que si bien este último período ha visto un gran número de producciones, se ha acotado la selección de largometrajes a un corpus que permite erigir contactos y discordancias entre producciones audiovisuales que temáticamente son similares pero que a su vez presentan tratamientos diferentes.

No sabe nada (1983-1989)

El retorno a la democracia supuso una transformación en la agenda política argentina. El nuevo gobierno, liderado por el Dr. Raúl Alfonsín, puso en marcha una serie de cambios que habían formado parte de su campaña elec-

toral, entre ellas la creación de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP). Ésta estaba integrada por “figuras públicas prestigiosas en una diversa gama de actividades” (Crenzel, 2008: 61) y contaba con el escritor Ernesto Sábato, quien estuvo al frente de un equipo de investigación que trabajó intensamente en la recolección de documentación y pruebas sobre la desaparición forzada de personas desde 1976 hasta el fin de la Guerra de Malvinas en junio de 1982. El tiempo estipulado para el informe final fue de seis meses; su fuente principal fueron los testimonios de los sobrevivientes y las denuncias de los familiares de desaparecidos. El resultado de la investigación se vio reflejado en el informe *Nunca Más* (1984), que incluía un discutido prólogo a cargo de Ernesto Sábato (modificado en 2006 por decisión del gobierno de Néstor Kirchner). Este prólogo insta en la Argentina dos teorías que tuvieron vigencia por largo tiempo: la de “los dos demonios” (la extrema izquierda y extrema derecha se habían enfrentado en una “guerra” y la población civil había quedado en medio), y la de “las víctimas inocentes” (que exoneraba de toda culpabilidad a la sociedad).

El cine, en tanto productor de imágenes y significados, “asume la responsabilidad de plasmar los conflictos sociales y políticos silenciados durante la dictadura” (Gionco, 2011: 510). Es precisamente en este contexto que se produce un cambio en relación a la puesta en escena de los abusos cometidos por el terrorismo de Estado. Si bien no son pocos los filmes que se han ocupado directa e indirectamente de este tema, el período alfonsinista se caracterizó por dos películas que hoy se consideran iconos de la transición democrática: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Si por un lado estas películas presentan estructuras narrativas muy diferentes, por el otro comparten la ingenuidad de sus protagonistas ante lo vivido y el discurso social bajo el que se produjeron. *La historia oficial* (premiada con el Oscar a la mejor película extranjera en 1986, entre muchos otros reconocimientos) se estrenó el 3 de abril de 1985, semanas antes de la apertura del Juicio a las Juntas militares, y rápidamente se convirtió en una de las películas más vistas de la historia del cine argentino (España, 1994: 30-35). *La historia oficial* pone sobre el tapete gran parte de los temas relacionados con el pasado reciente argentino: el exilio y el retorno, la toma de conciencia por parte de la protagonista acerca de lo sucedido durante la llamada Guerra Sucia, el encuentro con las Abuelas de Plaza de Mayo, la existencia de un plan

sistemático de apropiación ilegal de bebés y la desaparición forzada de personas, entre otros. La película tiene una estructura melodramática que relata el camino de descubrimiento de la realidad social bajo la mirada ingenua de Alicia (interpretada por Norma Aleandro), una profesora de historia de clase acomodada que a partir de la confesión que le hace una amiga, comienza a cuestionar su visión acerca de lo sucedido durante los años de dictadura. El marido de Alicia, por su parte, es un empresario que colabora con instituciones que sostuvieron –tanto a nivel político como económico y social– el funcionamiento del terrorismo de Estado en la Argentina.

La diégesis se sitúa en marzo de 1983, cuando las cúpulas militares comienzan un proceso de “lenta retirada” que culmina con el llamado a elecciones democráticas en octubre de ese mismo año. En ese clima, Alicia, quien pareciera vivir fuera de la realidad, inicia su camino de revelación y comienza a enterarse de lo acontecido durante los últimos siete años. Para ello resulta imprescindible el reencuentro con Ana (interpretada por Chunchuna Villa-fañe), una gran amiga de juventud que acaba de regresar a la Argentina luego de siete años de exilio en Europa. Ana le cuenta que en 1976 la secuestraron y torturaron durante treinta y seis días, que cuando la dejaron en libertad había adelgazado doce kilos y que le “habían hecho todo el tratamiento”. Durante la confesión de Ana no hay referencia alguna a su participación en una organización armada ni a ningún tipo de compromiso social. Lo que resulta aún más revelador para Alicia es que Ana le cuenta que en el centro clandestino de detención en el que estuvo secuestrada había mujeres embarazadas que luego de dar a luz volvían solas porque sus niños eran entregados “a familias que no hicieran demasiadas preguntas”.

En *La noche de los lápices* los protagonistas son siete estudiantes de escuela secundaria que “en la poética reconstrucción [del film]” (Gionco, 2011: 515) sólo protestan a favor una reducción en el costo del billete de autobús. El 16 de septiembre de 1976 seis de estos jóvenes sin identidad política son secuestrados, salvajemente torturados y luego desaparecidos, mientras que el séptimo, Pablo Díaz, es secuestrado cinco días más tarde y durante lo que resta del film su punto de vista guía el relato. Durante la primera parte del film se muestra a los jóvenes gastando bromas y acercándose tímidamente a sus primeras conquistas amorosas. Estas escenas enfatizan la inocencia e ingenuidad de estos estudiantes que supuestamente no son militantes de nin-

guna organización armada (a lo sumo se alude a la pertenencia de algunos a la Juventud Guevarista) sino simplemente integrantes del centro de estudiantes de una escuela en la Ciudad de La Plata. Para Cuarterolo, es “tal vez la película que mejor ilustra los intentos del cine de la época por despolitizar a los protagonistas de sus relatos” (2011: 355). No es casual, pues, que los jóvenes secuestrados en el operativo llamado “noche de los lápices” nunca hablen de militancia política o de organizaciones armadas, y que el único acercamiento al tema se dé a través de una conversación que mantiene Pablo Díaz con un integrante del Ejército Revolucionario del Pueblo.⁴¹

Resulta así evidente que tanto en *La noche de los lápices* como en *La historia oficial* la militancia no forma parte de los relatos filmicos. Por ello no sorprende que los directores pongan en escena discursos fuertemente relacionados con el momento histórico social que cristalizó la transición democrática, es decir, la creación del informe *Nunca Más* y la apertura del juicio a las Juntas militares, junto con el intento de llevar adelante una propuesta de búsqueda de verdad y justicia. En este contexto no llama la atención que el público manifestara gran apertura y predisposición al ver filmes como *La historia oficial* o *La noche de los lápices*, que establecen una continuidad con la política estatal de la memoria instaurada desde la llegada de Alfonsín a la presidencia. En el caso de la película de Puenzo nos encontramos frente a un film que, como el gobierno democrático, persigue el camino del descubrimiento, la búsqueda de verdad y justicia dentro del marco del paradigma de la “teoría de los dos demonios” (Jalukowich y Radetich, 2006: 202) como referente que delineó la vuelta al estado de Derecho. Y en el caso del film de Olivera, se refuerza la otra estrategia de la redemocratización, o sea la “teoría de las víctimas inocentes”.

⁴¹ En sus diferentes análisis sobre el libro y la película, Sandra Raggio sostiene: “la ‘noche de los lápices’ no fue ‘algo que aconteció’ sino una trama narrativa conformada por una serie de episodios seleccionados y enlazados entre sí para construir una interpretación sobre el pasado del que se pretendía dar cuenta en el relato”. Y agrega: “en el nombre está inscripta la trama. La ‘noche’, además de ser una usual metáfora para hablar del período de la dictadura, refiere a ‘una’ particular: la del 16 de septiembre de 1976. Los ‘lápices’ aluden a los protagonistas de esta historia, las víctimas, todos ellos estudiantes secundarios” (Raggio, 2010: 137).

No sabe nada, nada o casi nada (1989-1996)

A raíz de la crisis socioeconómica (la hiperinflación y los saqueos) el gobierno de Raúl Alfonsín dejó anticipadamente el poder y Carlos Menem asumió la presidencia cinco meses antes de lo previsto. Es por ello que 1989 resulta un año bisagra no sólo en el ámbito político ya que la llegada de Menem al gobierno produce un cambio radical en la llamada “política estatal de la memoria” e instala y forja una política del “perdón” que se asentará con fuerza en el discurso público y apuntará, sobre todo, a “perdonar para mirar hacia adelante”.⁴²

No resulta casual, pues, que la película *La amiga* (1989) de Jeanine Meerapfe se estrenara en ese marco social. Esta coproducción argentino-alemana relata la relación desde niñas de dos amigas inseparables. Raquel (interpretada por Cipe Lincovsky) es una actriz consagrada que luego de vivir durante años en Alemania vuelve a la Argentina y se reencuentra con María (interpretada por Liv Ullman), con quien antes de 1976 había compartido la pasión de ser actriz. A su retorno Raquel encuentra a María en un camino desesperado de búsqueda de verdad y justicia a causa de la desaparición de Carlos, el mayor de sus hijos. El dolor y la angustia de María y de otras mujeres se ven reflejados en la formación de la organización Madres de Plaza de Mayo. En *La amiga*, el conflicto se desarrolla a partir del miedo de Raquel ante la posibilidad de que la Argentina vuelva a vivir en dictadura, por lo que es mejor “no hablar demasiado fuerte”. Por su parte, María cree que lo mejor es no callar y seguir luchando contra la impunidad de los crímenes cometidos durante el terrorismo de Estado. Si la intención de la primera se concentra en que es mejor olvidar el pasado, la segunda asegura que recordar es la única forma de que los hechos no vuelvan a suceder. La escena final que muestra a las dos amigas conversando cerca del Río de La Plata es más que sugerente. Allí, María le confiesa a Raquel: “No sabés lo que luché por encontrar a mi hijo, sentía su corazón latiendo [...] y traté de encontrarlo en mi memoria, llevo en mí sus deseos de justicia, sus sueños de libertad, los ideales de Carlos.

⁴² El 10 de octubre de 1989, a pocos meses de su asunción, el presidente Menem firmó los decretos 1002, 1003 y 1005 por los que se indultaba a las Juntas militares y a las cúpulas guerrilleras. Si bien se promovieron manifestaciones multitudinarias en oposición a esos decretos, el presidente Menem logró llevar adelante su estrategia de indultos. Esas manifestaciones se representaron en el cine argentino, entre otras en la película *Un muro de silencio*.

Ahora sé que aunque seamos una minoría son nuestras esperanzas las que cambiarán al mundo. Yo fui parida por mi hijo”. Este monólogo, perfectamente interpretado por la actriz sueca en el rol de una argentina, da cuenta de manera indirecta de la militancia de su hijo Carlos.

Lo interesante de la escena es que con ella el cine se permite —si bien tímidamente— entrar en un terreno aún no explorado: el compromiso político de los desaparecidos. Pero lo hace desde la militancia social y no armada del hijo desaparecido. Para ello, la estrategia elegida por Meerapfe es la puesta en escena de la lucha cotidiana de una madre que unida a otras madres protesta en la Plaza de Mayo con el intento de conocer la verdad acerca del destino de su hijo. La representación del militante (el hijo de la protagonista) no se da a través de sus acciones sino más bien a través de las palabras y recuerdos de su madre sumados a algunos *flashbacks* que ayudan al espectador a conformar la imagen del hijo desaparecido. En suma, el desaparecido no está todavía representado por sí mismo sino por su madre que le da voz a su silencio.

Un muro de silencio (1993) de Lita Stantic sitúa su relato entre 1989 y 1990, momento en el que se decretan los indultos presidenciales, y narra la experiencia de Kate Benson, una directora de cine inglesa llegada a la Argentina para filmar un largometraje sobre los desaparecidos. Esta ficción es la adaptación de un libro escrito por Bruno Tealdi (interpretado por Lautaro Murúa), un profesor y escritor exiliado durante los años de la dictadura a quien la directora ha conocido en Europa. La historia se narra desde una perspectiva femenina en la que distintos planos del relato intercalan la historia real con su representación fílmica. La técnica de Stantic es una *mise en abîme* en la que, a través del film dentro del film, se intenta plasmar la experiencia de la protagonista de los hechos. El guión recrea en dos tiempos alternados la historia del mismo personaje entrelazando el pasado con el presente. Por un lado se muestra la vida cotidiana de Silvia Cassini, la protagonista “real” de la historia ficcional, o sea quien vivió los hechos relatados en el libro de Bruno Tealdi. Por el otro, se encuentra Ana, la actriz que interpreta a Silvia Cassini en la película de Kate. La problemática se plantea a partir de las objeciones y dudas de la directora de cine inglesa que, al igual que la sociedad, convive con la dificultad de “comprender” lo vivido.

Más adelante, en una escena sumamente significativa se produce un encuentro entre Ana y una amiga comprometida políticamente (interpretada

por Vita Escardó), quien más que darle un consejo le hace una advertencia en relación a su breve estancia en un centro clandestino de detención: “no cayó bien que te soltaran, nadie entiende por qué te liberaron. Andate Ana”. Aquí se plantea otra duda perturbadora y latente en el imaginario colectivo en relación a quienes salieron con vida de los centros clandestinos de detención, duda resumida en una frase que resonaba tanto entre los militantes como entre quienes no estaban relacionados con las organizaciones revolucionarias—“si lo largaron por algo será”—insinuando de alguna manera un acto de traición. Sobre esto Hugo Vezzetti señala: “Los sobrevivientes de la militancia han enfrentado las dificultades nacidas de la posición casi imposible de *aparecido*, cargados de sospechas, atravesados con mandatos y demandas contradictorias” (2002: 07). A su vez, Pilar Calveiro apunta: “El sobreviviente se ve a sí mismo, o lo ven, o las dos cosas, se ve y lo ven, como alguien que sobrevive sobre otros que murieron” (1998: 48). En efecto, una de las figuras más polémicas en relación al pasado es el sobreviviente que si bien aparece como representante de quien ya no está, al mismo tiempo con su liberación instaura la duda de por qué está vivo y debe justificar los motivos de su presencia o, mejor aún, de su no ausencia.

En su mayoría, las producciones como *La amiga* y *Un muro de silencio* que conforman el segundo “momento de la memoria” cuestionan cómo representar lo sucedido ya que el problema consiste en “qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin” (Rancière, 2005: 41). Esta postulación resulta útil para avanzar sobre el modo en que entre 1989 y 1996 se pone en pantalla la violencia ejercida por la dictadura. Existe una marcada diferencia entre el primer y el segundo “momentos de la memoria”. En éste último, no hay representación explícita de escenas de tortura y/o violencia, a excepción del secuestro en sí mismo: en el caso de *Un muro de silencio* dura siete segundos y se lo muestra a través de una puesta en escena a oscuras; en *La amiga* queda fuera de campo. Aun así, y a pesar de vislumbrarse un nuevo espacio en el que comienza a representarse al militante como un sujeto comprometido políticamente, el espectador no sabe por ejemplo a qué organización pertenece el desaparecido ni su grado de responsabilidad dentro de esa estructura. Ambos filmes suponen diferentes estrategias en cuanto a la construcción del pasado: desde un punto de vista formal, *La amiga* utiliza *flashbacks* para narrar la cotidianidad del hijo de María antes de desaparecer; en

cambio, *Un muro de silencio* pone en escena los ensayos de una película acerca de lo sucedido en 1976. Es decir, la imagen del desaparecido es la de un actor que lo representa. Dicho de otro modo, el desaparecido aún no está representado por sí mismo en la pantalla sino por los recuerdos que se tienen de él.

Sabe todo, todo o casi todo (1996-2013)

A mediados de los 90, las confesiones, arrepentimientos y pedido de perdón por parte de ex militares primero, y más tarde la creación de la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), abrieron nuevos discursos sobre el pasado y “actuaron como motores” (Pittaluga, 2007: 141) hacia “la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos” (Born, Morgavi y Tschirnhaus, 2010: 203). Para ello fueron fundamentales los relatos de quienes sobrevivieron a las atrocidades de la dictadura, es decir que quienes “vieron y vivieron” tomaron la palabra.⁴³ De modo que las memorias hasta el momento silenciadas comenzaron a ocupar un espacio dentro de la sociedad. En ese clima comienza a evidenciarse la aceptación de la militancia setentista por parte de los sobrevivientes y poco a poco se inserta en el discurso político y social de mediados de la década. Esa aceptación se relaciona con “el proceso social de elaboración del pasado que movilizó una etapa de signo diferente [...] e impact[ó] en el clima político de la sociedad” (Amado, 2009: 15).⁴⁴ Desde las producciones audiovisuales una joven generación de cineastas “buscó dar cuenta de la historia de la violencia en sus más diversas manifestaciones: desapariciones, búsquedas, apropiación de niños, el camino de la justicia, el trabajo de reco-

⁴³ Durante el período de transición democrática los testimonios habían sido regidos por el relato hegemónico en el que se inscribía la figura del sujeto desaparecido sin compromiso político, generalmente representado por la “inocencia” de su edad. Como señala Nofal “en la Argentina desde 1983 y hasta 1989, la figura del desaparecido es la de un querellante que se ve despojado de los medios para argumentar su defensa y es víctima de una sinrazón” (2010: 163).

⁴⁴ Amado hace referencia, entre otras cosas, a los cimientos del Nuevo Cine Argentino que “dialoga con el tiempo social y político a partir de reiteradas coordenadas temáticas—memoria, pobreza, exclusión, márgenes—en propuestas formales cuya comprensión ilumina los escenarios de crisis en la expresión local y/o regional y de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas” (2009: 17).

nocimiento forense de restos" (Oberti y Pittaluga, 2012: 135). De hecho, un grupo de documentales desde perspectivas muy distintas dan cuenta de la militancia de los jóvenes de los 70. Entre ellos destacan los que narran las historias de sus protagonistas desde el relato en primera persona como *Cazadores de utopías* (1994) de David Blaustein y *Montoneros, una historia* (1995) de Andrés Di Tella; otros lo hacen desde la mirada de la segunda generación que plantea la reconstrucción del pasado militante de sus padres, como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein y *M* (2007) de Nicolás Prividera.⁴⁵ Si bien plantean el tema desde acercamientos diferentes, dejan atrás la figura de la "víctima inocente" cristalizada durante el gobierno anterior y otorgan espacio a "nuevas significaciones" (Oberti, 2004: 145-146) con las que comienza a darse voz al silencio impuesto.

Las artes audiovisuales comenzaron a dar cuenta de las "nuevas significaciones" de que se habla más arriba a partir de la película *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, considerada "la película definitoria de las víctimas" (Noriega 2009: 11).⁴⁶ Estrenada a finales del período menemista, plantea un nuevo enfoque respecto de los filmes que caracterizaron la transición democrática, marcando un corte en relación al cine que se venía produciendo. En *Garage Olimpo*, Bechis propone una historia individual para mostrar el funcionamiento de un centro clandestino de detención y con ello el desmembramiento del mundo cotidiano de quienes lo habitan, pero también toca un punto poco explorado por el cine argentino: la militancia de los años 70. Se deja de lado la idea de la "víctima inocente" y en su lugar se presentan dos tipos de compromiso social en el que participaban los jóvenes: la militancia de "base", es decir el trabajo comunitario en los barrios marginales (el caso de

⁴⁵ También Lucía Cedrón desde el registro ficcional da cuenta de la militancia de sus padres, en el cortometraje *En ausencia* (2002) y en el largometraje *Cordero de Dios* (2008). En palabras de Cedrón, "Todas las películas son autobiográficas. Yo hice una especie de Frankenstein, [...] y desde ahí construí una historia de ficción que yo llamo 'una metáfora literal', que es un contrasentido" (Muñiz, 2013: en línea).

⁴⁶ El guión de *Garage Olimpo* se basa en la experiencia de su director y en un arduo trabajo de investigación a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes. Por ejemplo, el número AO1 que se le otorga a María cuando llega al centro clandestino es el mismo que tuvo Bechis durante su secuestro en el Club Atlético. Es decir, Bechis propone esta historia a partir de su propia experiencia como ex detenido desaparecido.

María, la protagonista), y la militancia de "acción" (el caso de Ana, la coprotagonista a quien sólo vemos al inicio y al final). A pesar de la gran repercusión internacional que tuvo la película y los numerosos premios recibidos, en la Argentina "fue vista por 30.000 personas" (García, 2003: en línea), una cifra sumamente significativa en este contexto.

Garage Olimpo se construye a partir de dos ejes narrativos. El primero es la historia de Ana (interpretada por Chiara Caselli), una militante que logra entrar a la casa de un represor (gracias a la amistad que tiene con su hija) y coloca una bomba en su habitación. El segundo es la relación entre María (interpretada por Antonella Costa) y Félix (interpretado por Carlos Echevarría). María es una joven militante que alfabetiza en los barrios marginales del Gran Buenos Aires y vive con su madre (interpretada por Dominique Sanda) en una casona decadente donde por necesidad económica se alquilan habitaciones. Félix, uno de los inquilinos que está enamorado-obsesionado con María, es sin que lo sepan María o su madre uno de los interrogadores en un centro clandestino de detención. Una mañana, un grupo parapolicial irrumpe en la vieja casona buscando a la joven María, "la maestra de la villa", y ante la mirada incierta y desesperada de su madre la secuestran y la llevan al centro clandestino.

Así, *Garage Olimpo* aborda el tema aún no explorado en los relatos filmicos realizados hasta el momento de la militancia de sus jóvenes protagonistas. En el caso de Ana, su propósito es poner la bomba debajo de la cama de un represor, y sólo hacia el final del filme se descubre que el destinatario es el "Tigre" (encargado del centro clandestino donde se encuentra secuestrada María) y que el objetivo de matarlo se cumple. En el caso de María, se trata de seguir alfabetizando según la promesa que le hace a uno de los habitantes del barrio marginal al inicio del filme ("Yo voy a venir acá y te voy a enseñar"), promesa que al igual que la que le hace a su madre de volver a casa ("Stai tranquilla mamma, non mi può succedere niente"), queda trunca. En relación a estos diferentes tipos de militancia, una secuencia clave en el fin es aquella en que Félix le pregunta a otro torturador "¿quién sigue?" y ambos se dirigen a un corredor con pequeños cubículos donde hay secuestrados con los ojos vendados, de pie y sujetos a la pared con esposas. Uno a uno les alzan las vendas y describen su grado de compromiso: "profesor de letras, subversivo ideológico; a éste lo conocemos; Blanquita, militante, sabe; éste hace quilombo en la villa; estudiante de derecho, amigo de Blanquita, militante". Entre todos ellos

Félix elige al último y lo lleva al “quirófano” (la sala de torturas) diciéndole: “te voy a lavar esas ideas raras que tenés en la cabeza”. Esta escena da cuenta de uno de los mayores logros del filme al representar el compromiso político y social de los militantes. A pesar de ello, en *Garage Olimpo* no se nombra a ninguna organización revolucionaria como si la militancia pudiese ser representada pero todavía no puesta en palabras.

En 2003, la llegada de Néstor Kirchner al gobierno produjo un cambio en la agenda pública y puso en primer plano los temas relacionados con los derechos humanos. Dentro de un amplio corpus de películas que retratan el período dictatorial después de esa fecha, se encuentran algunas que dan cuenta de la militancia de los jóvenes setentistas como *Hermanas* (2005) de Julia Solomonoff, *Cordero de Dios* (2008) de Lucía Cedrón e *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Ávila. Otras como *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante y *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro conforman sus relatos a partir de una mirada infantil sobre el compromiso político y social de los padres (algo que también hace *Infancia clandestina*): narradas desde un presente dictatorial, comparten un relato que linda entre el mundo adulto y el infantil, entre la militancia política y la vida cotidiana de familias que atravesaron la fragmentación de los afectos e incluso la clandestinidad forzada, focalizándose en el punto de vista de un niño.

Hermanas se desarrolla a partir de la militancia política de Natalia, una de sus protagonistas. Ambientada en 1984, narra el reencuentro de dos hermanas que han pasado ocho años sin verse a causa de la dictadura militar: Elena (interpretada por Valeria Bertuccelli) y Natalia (interpretada por Ingrid Rubio). Elena, la mayor, vive con su marido y su hijo Tomás en Texas, lugar en el que acaban de establecerse. Natalia desde 1976 vive un exilio forzado en España luego de que Martín, su novio y compañero de militancia, fuera secuestrado y desaparecido a causa de la represión militar. A pesar del retorno de la democracia no se atreve a volver a la Argentina pero decide en cambio visitar a su hermana en los Estados Unidos. Durante ese reencuentro cargado de recuerdos en apariencia banales, las hermanas vuelven sobre lo sucedido en 1976 y afloran viejos interrogantes que habían quedado pendientes, como el secuestro y desaparición de Martín, novio de Natalia.

Por su parte *Cordero de Dios* relata desde el presente de 2001 la historia de Teresa, una ex militante setentista que está exiliada en París desde hace mu-

chos años. Guillermina, su hija, vive en Buenos Aires con su abuelo, quien es víctima de un secuestro extorsivo. Teresa llega a la Argentina para ayudar a Guillermina a negociar con los secuestradores. El regreso de Teresa trae a la memoria antiguas tensiones y el reclamo latente de un secreto que quebró la relación entre ella y su padre durante los 70. Si bien Teresa no le puede perdonar al padre haberle ocultado la verdad acerca de la muerte de su marido, Paco, ese mismo silencio también puede quebrar la relación entre Teresa y su hija Guillermina, quien en una escena cargada de nerviosismo y angustia le dice a su madre que necesita saber lo que pasó y los verdaderos motivos de su exilio.

Tanto *Hermanas* como *Cordero de Dios* centran sus relatos en la militancia de sus protagonistas. Si bien lo hacen desde perspectivas diferentes, pueden encontrarse puntos de contacto como la diegética presente-pasado para organizar el relato, el uso de *flashbacks* para reconstruir la militancia de sus protagonistas, el exilio forzado en Europa y por último la decisión tanto de Natalia como de Teresa de testimoniar acerca de lo sucedido en 1976. Ambas películas se rigen por la “colaboración” de un familiar a fin de salvar a las jóvenes protagonistas. En la película de Solomonoff, la colaboración de Elena evita el secuestro de Natalia; en la de Cedrón, la colaboración del padre de Teresa permite que su hija quede en libertad luego de ser secuestrada y torturada en un centro clandestino. Pero esas colaboraciones se traducen en desaparición y muerte: la desaparición de Martín, el novio de Natalia y militante de la organización Montoneros, en un caso; y la muerte en un confuso operativo policial de Paco, el marido y compañero de militancia de Teresa, en el otro.

Ni Solomonoff ni Cedrón revelan la biografía de los militantes y si bien *Hermanas* nombra la organización Montoneros, no se sabe el grado de compromiso de Martín en ella. De Paco se conoce todavía menos y la información a la que se accede no permite saber cuán implicado estaba en la transformación revolucionaria. A pesar de ello, ambas películas muestran a los militantes con armas de fuego. En *Hermanas*, en una escena un grupo de activistas ataca un destacamento policial y al verse frustrado el asalto uno de los jóvenes dispara e hiere al policía que custodia el ingreso; en otra escena, Elena, la hermana de Natalia, encuentra un bolso lleno de armas en la casa que usan los fines de semana. En *Cordero de Dios* se ven revólveres en una escena muy

fugaz en la que Paco y unos compañeros hablan en voz baja y mientras acomodan las armas son interrumpidos por sus hijos.

Infancia clandestina, cuyo director es hijo de una desaparecida, es el filme que hasta el momento mejor retrata el compromiso militante.⁴⁷ Su argumento se centra en la historia de un niño de doce años, Juan (interpretado por Teo Gutiérrez Moreno), su madre Cristina (interpretada por Natalia Oreiro), su padre Horacio (interpretado por César Troncoso) y una pequeña hermana de apenas un año de edad. La película narra la cotidianidad de Juan cuya infancia está determinada por la vida clandestina de sus padres, integrantes de la organización Montoneros. El relato comienza en 1975 y culmina en 1979, año en que algunos dirigentes de Montoneros vuelven del exilio en Cuba para llevar adelante la "Contraofensiva".⁴⁸

La película se abre con un primer plano de Juan llegando a una casa con sus padres en 1975. Cuando bajan del coche, Daniel (nombre de combate de Horacio) se da cuenta de que hay un auto con las luces apagadas esperándolos y advierte a Charo (nombre de combate de Cristina), quien empuja al piso a Juan, saca un arma de su bolso y en medio de la noche se tirotea con el grupo parapolicial. Este pasaje cargado de tensión cobra una fuerza inusitada a través de potentes viñetas animadas en que la profundidad de los colores da fuerza a las imágenes. Ávila elige el rojo para el fuego de los disparos y la sangre, el amarillo para el miedo, y toda la escena se condensa en la oscuridad del negro que

⁴⁷ Si bien se trata de una coproducción entre Italia, Argentina y Brasil, no quisiéramos dejar de mencionar *Complici del silenzio* (2008) de Stefano Incerti, una película con varias escenas en que militantes y represores combaten con armas de fuego. Entre otras se destaca el intento de allanamiento de un departamento en el que se produce un enfrentamiento armado entre el grupo parapolicial y los militantes.

⁴⁸ Horacio y Cristina están decididos a regresar a la Argentina y por ello graban en un casete instrucciones para que Juan entre al país bajo el nombre falso de Ernesto (en homenaje al Che Guevara). Antes de despedirse, Cristina justifica su decisión: "Esto lo estamos haciendo porque entendemos que, bueno, es el momento para continuar con nuestra lucha". Sin entender demasiado, Juan/Ernesto hace lo que le piden sus padres, entra al país con una familia que no es la suya, se encuentra con su tío Beto (interpretado por Ernesto Alterio) y finalmente llega a una casa donde se reencuentra con sus padres. Sobre el tema de la Contraofensiva véase *La Voluntad* (1997) de Eduardo Anguita y Martín Caparrós; *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla setentista* (2005) de Pilar Calveiro; *Fuimos soldados. Historia secreta de la Contraofensiva montonera* (2006) de Marcelo Larraquy; y los trabajos de Carlos Altamirano y Hugo Vezzetti.

quizás simbolice el porvenir.⁴⁹ Otra escena sumamente significativa en relación al uso de armas es cuando en 1979 y ya de regreso de Cuba, un grupo de compañeros entran en la casa clandestina de Daniel y Charo para recibir "los elementos de defensa" (un arma para cada compañero) e instrucciones sobre "la conformación de las tropas de gestación número 2, pelotón 1 y 2". Una tercera escena se desarrolla en la misma casa cuando los padres de Juan y el tío Beto escuchan una sirena, creen que vienen a buscarlos, toman pistolas y escopetas y se preparan para un enfrentamiento que no se produce porque el auto policial toma otro camino.

Con gran lucidez, Ávila propone pasajes que dan cuenta de los ideales del grupo revolucionario, por ejemplo cuando los compañeros llegan vendidos a casa de Daniel y Charo para recibir instrucciones acerca de cómo continuar la Contraofensiva. Una vez bajadas las persianas, los compañeros reciben la orden de quitarse las vendas, se alinean y bajo las órdenes de mando "¡firmes!" y luego "¡descanso!" se preparan para recibir directivas. Acto seguido, afirman los ideales de la organización con el grito de "¡Presente!" cuando se leen los nombres de los militantes caídos en combate. A esta larga secuencia le sigue un ejemplo de la cotidianidad en la vida militante allí mientras Daniel prepara un asado y Charo junto a los compañeros canta *Sueños de juventud*.

Una breve pero intensa participación de María, la abuela del niño (interpretada por Cristina Benegas), también pone de relieve la tensión entre vida cotidiana y militancia. María representa la voz de la razón ya como madre y abuela les ruega que se vayan del país porque "Acá están matando gente". Con preocupación les propone que la dejen a ella criar a los niños lejos del peligro pero la respuesta de Charo es contundente: "si me pasa algo prefiero que los crien los compañeros antes que entregártelos a vos". Madre e hija son mujeres que desde perspectivas diferentes luchan por cuidar a su familia. Entre gritos y reproches la tensión del diálogo representa uno de los mejores logros del filme y el director, con agudeza e inteligencia, no toma partido sino

⁴⁹ Cabe señalar que hay otras dos escenas en las que Ávila emplea la estrategia discursiva de las imágenes animadas para representar escenas de violencia y cargar de intensidad el relato: una narra en trazos infantiles las estrategias del Che Guevara para pasar de incógnito a otro país; la otra, de naturaleza onírica, es aquella en que el protagonista sueña con los momentos previos a la muerte del tío Beto.

que invita a la reflexión en un pasaje que muestra los dos puntos de vista encontrados. “¿Vos querés que tus hijos sean guerrilleros?”, pregunta la madre, a lo que la hija responde: “¿Cuál es el problema de ser guerrillero?”. “Sí, que te maten”, responde la madre, tras lo cual la escena concluye con el abrazo desesperado entre madre e hija y la promesa de que “va a estar todo bien”. *Infancia clandestina* se basa en hechos reales, como se lee durante los créditos iniciales de la película, pero según el director “no es autobiográfica” (Ranzani, 2012: s. p.). Lo que se propone el joven director es narrar desde otro punto de vista la vida cotidiana de los militantes en la clandestinidad y dar cuenta de que no sólo existió el horror permanente sino que era “una de las tantas cosas de esta historia, pero no es eso solamente” (Ranzani, 2012: s. p.). Es claro que Ávila no busca ajustar su relato a las memorias públicas o a lo políticamente correcto sino ofrecer un nuevo testimonio acerca de la militancia, utilizando el cine como vehículo contra el olvido. Al respecto Ávila comenta: “las historias que se habían contado en relación a la dictadura olvidaron dar cuenta del costado más humano: la cotidianidad de esos militantes [...] que tenían una vida detrás de esa lucha”.⁵⁰ Pero sobre todo, la película de Ávila cuestiona los discursos cristalizados respecto al accionar de los militantes montoneros que hasta el momento no se ponían en tela de juicio: no propone una crítica directa a la militancia setentista pero sí abre espacio a nuevas lecturas y elaboraciones del pasado.

De no sabe nada, nada o casi nada a lo sabe todo, todo o casi todo (1983-2013)

Valiéndonos del cine como vehículo de transmisión cultural se intentó trazar un recorrido que contempla las producciones cinematográficas que abordan la (re)presentación de la militancia setentista. Se puede decir que los apartados que se proponen en este artículo dan cuenta de treinta años en que la producción audiovisual argentina, como la sociedad, pasó de un primer

⁵⁰ “Entrevista a Benjamín Ávila, director de ‘Infancia clandestina’”. En *Revista Digital Cabal*. <<http://www.revistacabal.coop/entrevista-benjamin-avila-director-de-‘infancia-clandestina’>>. Consultado el 04/04/2015.

período caracterizado por la búsqueda de verdad y justicia en el que la militancia estaba absolutamente negada (1983-1989), al (re)conocimiento de su existencia pero no de su representación (1989-1996), para finalmente comenzar a representársela como compromiso social (1996-2013).

Dicho de otro modo, los primeros años de democracia están marcados por las dos películas que plasman las estrategias del período alfonsinista: *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. En la primera, Ana asegura que no tiene idea por qué la secuestraron y torturaron ya que ella no tenía ninguna relación con la militancia. En la segunda, se deja en claro que los estudiantes secuestrados no son militantes de una organización política sino simpáticos y alegres jóvenes que participan en el centro de estudiantes de su escuela.

Más tarde, en una Argentina marcada por las leyes de “Obediencia debida” y “Punto final” *La amiga* muestra la lucha de una madre por conocer el paradero de su hijo desaparecido. Y en un ambiente social signado por los indultos decretados por el presidente Menem, *Un muro de silencio* plantea por primera vez los límites de la representación en tres puntos centrales del relato: la construcción de la figura del militante político y del desaparecido; las tensiones entre memoria y olvido; y las dificultades de una extranjera para comprender un pasado al que le resulta casi imposible acceder. Tanto en *La amiga* como en *Un muro de silencio* no hay escenas de violencia estatal explícita sino más bien secuelas de dicha violencia bajo la mirada incierta de familiares que conviven con la incógnita de no saber cuál ha sido el destino de sus seres queridos. En ambas películas comienza a vislumbrarse una crítica a la pasividad de la sociedad civil ante lo sucedido y si bien la militancia no se niega como en el caso del primer “momento de la memoria”, aún no nos encontramos frente a una representación que dé cuenta del compromiso social setentista: habrá que esperar el siguiente “momento de la memoria” para comenzar a ver a los desaparecidos en la pantalla grande.

En el tercer grupo de largometrajes comienza a evidenciarse la presencia del compromiso social a través de la militancia de base y la militancia de acción. En este “momento de la memoria” el militante ocupa un espacio en la (re)presentación cinematográfica y el desaparecido comienza a “aparecer” en la pantalla, con *Garage Olimpo* como primera película que se encarga de representar a los militantes setentistas seguida luego por *Hermanas y Cordero de Dios* donde la militancia también está representada y aceptada, si bien nos

encontramos frente a una ausencia de identidades políticas definidas (Hancovich y Soler, 2010: 103) ya que todavía no se da a conocer la organización revolucionaria a la que pertenecen los protagonistas. Pero *Infancia clandestina* muestra ya la vida en clandestinidad de una familia integrada por miembros de Montoneros, organización revolucionaria que se enuncia desde los créditos mismos del filme.

En resumidas cuentas, dependiendo de la estrategia memorialista que cada etapa promueva y el interés por la recuperación del pasado reciente, se encontrarán coincidencias entre las políticas estatales y las propuestas audiovisuales o, por el contrario, estas últimas distarán de las figuras que se han convertido en modelos hegemónicos después de la vuelta al estado de Derecho. Por ello no llama la atención la falta de homogeneidad en las diferentes representaciones de la militancia de los 70 a lo largo de los últimos treinta años, pasando de la no representación y negación (primer momento de la memoria en 1983-1989), a la aceptación pero no la representación directa (segundo momento de la memoria en 1989-1996), y por último a la aceptación y representación del accionar revolucionario (tercer momento de la memoria en 1996-2013). Dicho brevemente, con similitudes y diferencias las películas aquí analizadas no son sólo representativas de los cambios producidos a partir de la redemocratización sino de cada "momento de la memoria" que delinea una construcción propia del militante setentista, trazando una suerte de evolución histórica en su representación y construyendo un paradigma que confina a veces entre la cercanía emocional y la distancia emotiva de sus protagonistas.

Bibliografía

- AMADO, ANA (2009). *La imagen justa. Cine y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- APREA, GUSTAVO (2007). *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de Democracia*. Buenos Aires: UNGS y Biblioteca Nacional.
- BORN, DIEGO, MARTÍN MORGAVI y HERNÁN VON TSCHIRNHAUS (2010). "De cómo los desaparecidos se hacen presentes en el colegio. Los textos escolares de historia de nivel medio en la ciudad de Buenos Aires (1982-2001)". *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 189-210.
- CALVEIRO, PILAR (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- . (2005). *Familia y Poder*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- CONADEP (1984) (prólogo reedición 2006). *Nunca más. Informe Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- CRENZEL, EMILIO (ed.) (2010). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos.
- . (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CUARTEROLO, ANDREA (2011). "La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia". *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 339-364.
- DA SILVA CATELA, LUDMILA (2005). "Desaparición, violencia política y dictadura en Argentina. Mapas de la violencia, políticas y ciclos de las memorias". Ponencia presentada en el Seminario Internacional sobre Memoria e Historia, Guatemala (septiembre).
- ESPAÑA, CLAUDIO (ed.) (1994). *Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional.
- GARCÍA, LORENA (2003). "Albertina Carri: La ausencia es un agujero negro". *La Nación*. <<http://www.lanacion.com.ar/490828-albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro>>. Consultado 1/04/2015.

GIONCO, PAMELA (2011). "Gritando el silencio. Representaciones ficcionales de la última dictadura militar argentina". *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 507-527.

HANCEVICH, MALKÁ y LORENA SOLER (2010). "Sobre lo (im)posible de recordar. La representación de los desaparecidos en el cine (1995-2003)". *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 99-114.

HIRSCH, MARIANNE (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

JALUKOWICH, EDUARDO y LAURA RADETICH (eds.) (2006). *La historia argentina a través del cine. Las 'visiones del pasado' (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía.

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

KOHAN, MARTÍN (2014). "Cosa de niños". *Revista de Estudios de Teoría Literaria* 3.6: 17-21.

MUNIZ, ERNESTO (2009). "Entrevista a Lucía Cedrón: Danos la Paz". <http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_81544_1.html>. Consultado 1/04/2015.

NOFAL, ROSSANA (2010). "Desaparecidos, militantes y soldados". *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 161-188.

NORIEGA, GUSTAVO (2009). *Estudio crítico sobre Los rubios*. Buenos Aires: Pic-Nic.

OBERTI, ALEJANDRA (2004). "La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente". *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, eds. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 125-150.

OBERTI, ALEJANDRA y ROBERTO PITTALUGA (2012). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. La Plata: El Cielo por Asalto.

PITTALUGA, ROBERTO (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, eds. Marina Franco y Florencia Levín. Buenos Aires: Paidós, 125-154.

RAGGIO, SANDRA (2010). "La construcción de un relato emblemático de la represión: la 'noche de los lápices'". *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias,*

representaciones e ideas (1983-2008), ed. Emilio Crenzel. Buenos Aires: Biblos, 137-160.

RANCIÈRE, JACQUES (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.

RANZANI, OSCAR (2012). "Militancia no es sinónimo de muerte, sino de crecer". *Página/12*. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html>>. Consultado 04/04/2015.

VEZZETTI, HUGO (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

———. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ZARCO, JULIETA. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*. Buenos Aires: Biblos.

Filmografía

-*Cordero de Dios* (2008). Dir. Lucía Cedrón. Prod. Lita Stantic Producciones, Les film d'ici, Serge Lalou, Taeda S.A., Bárbara Sampietro. Argentina, Francia, min. 91.

-*En ausencia* (2002). Dir. Lucía Cedrón. Prod. MPR Producciones, Argentina, min. 15.

-*Garage Olimpo* (1999). Dir. Marco Bechis. Prod. Rai Cinemafiction, Classic, Tele+. Argentina, Francia, Italia, min. 98.

-*Hermanas* (2005). Dir. Julia Solomonoff. Prod. Patagonik Film Group, Tornasol Films, VideoFilmes, Cruzdel Sur Zona Audiovisual. Argentina, Brasil, España, min. 100.

-*Infancia clandestina* (2012). Dir. Benjamín Ávila. Prod. Historias Cinematográficas— Habitación 1520 Producciones, Antártida Producciones, Academia de Filmes, RTA Radio y Televisión Argentina. Argentina, min. 112.

-*La historia oficial* (1985). Dir. Luis Puenzo. Prod. Historias Cinematográficas— Cinemanía, Progress Communications, Argentina, min. 109.

Julieta Zarco

-*La noche de los lápices* (1986). Dir. Héctor Olivera. Prod. Aries Cinematográfica Argentina. Argentina, min. 95.

-*La amiga* (1989). Dir. Jeanine Meerapfe. Prod. Alma Film, Journal Filmproduktion, Jorge Estrada Mora Producciones. Argentina, Alemania, min. 108.

-*Un muro de silencio* (1993). Dir. Lita Stantic. Prod. Lita Stantic, Aleph Producciones S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía, Channel 4. Argentina, Gran Bretaña, México, min. 105.

Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina⁵¹

Karina Elizabeth Vázquez
Universidad de Alabama (EE.UU.)

La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar...

Julio Cortázar, "Las babas del diablo" (2003: 305)

The relation of photography and language is a principal site of struggle for value and power in contemporary representation of reality; it is the place where images and words find and lose their conscience, their aesthetic and ethical identity.

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (1994: 281)

Las reflexiones de Marianne Hirsch (1997) sobre la función de las imágenes fotográficas en los procesos individuales y colectivos de indagación sobre el pasado han ocupado un papel destacado en estudios recientes sobre la experiencia dictatorial en la Argentina (Fortuny y Blejmar, 2011). Para la estudiosa, las imágenes indiciales⁵² no son medios para evocar ese tiempo pretérito, sino para poner en evidencia su carácter fragmentario e inabordable (1992-1993:

⁵¹ Gran parte de este ensayo formó parte de mi presentación en Dartmouth College en marzo de 2015. Agradezco profundamente el atento intercambio y los comentarios de Txetxu Aguado, Raúl Bueno y Sebastián Díaz.

⁵² Entiendo aquí las fotografías como imágenes indiciales que atestiguan un momento, situación o experiencia (Traversa, 1997).