



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2014**

***Cine, política y memoria en la Argentina
(1983-2010)***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/06
Tesi di Dottorato di Gloria Julieta Zarco, matricola 955828**

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa. Enrica Villari

Tutore del Dottorando

Prof. Enric Bou Maqueda

Tutore del Dottorando

Prof.ssa. Dora Barrancos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I.....	10
LA AUSENCIA DE IMÁGENES	10
1. INTRODUCCIÓN.....	10
2. MOMENTOS DE LA MEMORIA.....	18
2.1 Recordar para no repetir: 1983-1989.....	18
2.3 (Re)conciliación e indultos: 1989-1995	23
2.3 Reivindicación y crítica: 1996-2010	27
3. PRIMERAS PELÍCULAS SOBRE LA DICTADURA	31
CAPÍTULO II	39
EL HORROR ESTÁ DENTRO	39
1. LOS DEMONIOS	39
2. DEL PANÓPTICO AL GARAJE	45
3. UN TRABAJO BUROCRÁTICO	48
4. LA VOZ DEL VICTIMARIO	55
5. LO ABYECTO.....	58
6. EL ADENTRO Y EL AFUERA	69
CAPÍTULO III.....	91
LA MILITANCIA LLEVA FALDAS	91
1. EL SILENCIO	91
2. ROMPIENDO <i>UN MURO DE SILENCIO</i>	98
3. OTRO ACTOR SOCIAL: LA MIRADA DE LOS NIÑOS, HIJOS DE MILITANTES.....	111
4. EL SECRETO FAMILIAR COMO CENTRO DE CONFLICTO.....	117
CAPÍTULO IV	138
DE IDAS Y DE VUELTAS	138
1. LOS EXILIOS.....	138
2. LA <i>IDA</i> : EL EXILIO	146
3. EL NO REGRESO	154
4. EL OTRO EXILIO: EL INTERIOR	164
5. LA CENSURA Y EL EXILIO CULTURAL	168
6. LA <i>VUELTA</i> : REGRESOS Y REENCUENTROS	173
CONCLUSIONES.....	181
BIBLIOGRAFÍA.....	189

Introducción

Las experiencias traumáticas (bélicas, dictatoriales, *apartheid*) han dejado profundas huellas en el tejido social. Con el pasar del tiempo estas marcas se verán reflejadas en las diferentes formas de arte. De hecho, muchos autores desde diferentes áreas de investigación, han centrado sus análisis en el lugar que ocupa la memoria tanto individual como colectiva en las sociedades. A través de los diferentes modos de representación, la filosofía, la literatura, el cine, y el teatro, se han ocupado de la cuestión y de cómo la recuperación del pasado reciente condiciona las representaciones del presente. Así sucedió con el silencio imperante que caracterizó la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, en el que fue necesario un período para elaborar lo acaecido y en el que se forjara más historiografía que memoria (Barrancos 2013).

La Argentina representa un caso diferente, en el que a partir de la recuperación democrática, se instala en la escena nacional el imperativo *verdad y justicia*, con el que se abren espacios de reflexión acerca de temas relacionado con el último golpe militar, en particular aquellos que afectan a las violaciones a los Derechos Humanos. Este espacio otorgado a temas relacionados con la violencia estatal setentista ha sido denominada por algunos autores “ciclos de la memoria” (Da Silva Catela 2005); y por otros, “períodos de la memoria” (Vezzetti 2002). En esta tesis prefiero llamarlos “momentos de la memoria”, entendiendo por esto al espacio, puesta en agenda, visibilidad, límites y alcances que los diferentes gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente. Cada uno de ellos está relacionado con las políticas practicadas por cada gobierno, que de modo directo e indirecto afectarán a las producciones cinematográficas. Es decir que dependiendo de la estrategia memorística

que cada presidencia promueva y el interés por la recuperación del pasado reciente, el cine tendrá mayor o menor apoyo estatal, implicando ello una mayor o menor repercusión de público. En muchos casos se encuentran coincidencias entre las políticas estatales y las propuestas audiovisuales; en otros en cambio, distan de las figuras que se han convertido en modelos hegemónicos, como *La historia oficial* y *La noche de los lápices*, representando una suerte de excepción.

La noción de memoria tal como es entendida en la actualidad, y que es la que guía esta tesis, se desarrolló en los estudios históricos en los años 70 a partir de los trabajos sobre la construcción social de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs (1925, 1950). La memoria, en su sentido más amplio acompaña la formación de identidades sociales, culturales y políticas. Se puede pensar, pues, que no hay memoria colectiva única, sino más bien, memorias plurales que asentadas en experiencias particulares, individuales o grupales, están apoyadas en valores o ideologías (Vezzetti 2002). Estas postulaciones del sociólogo argentino me resultan útiles para introducir la cronología de lo que he llamado momentos de la memoria.

El primer momento de la memoria, “Recordar para no repetir: 1983-1989”, se enmarca durante el período de transición democrática y se concentra en la búsqueda de la verdad y justicia, la creación de la *Comisión Nacional sobre la desaparición de Personas* (CONADEP),¹ la publicación del informe *Nunca Más* y la posterior apertura del juicio a las Juntas militares. El segundo momento de la memoria, “(Re)conciliación e indultos: 1989-1995” está delineado por los indultos presidenciales y la decisión del

¹ La creación de la CONADEP se llevó a cabo el 15 de diciembre de 1983, pocos días después de que Alfonsín asumiera el gobierno democrático (10 de diciembre). Inmediatamente, sancionó las Leyes: 157 y 158: con la primera ordenaba enjuiciar a los dirigentes de las organizaciones guerrilleras: ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y Montoneros. Con la segunda ordenaba procesar a las tres Juntas militares que se mantuvieron en el gobierno desde el 24 de marzo de 1976 hasta la Guerra de Malvinas, junio de 1982.

gobierno menemista de llevar adelante una estrategia de “reconciliación nacional” en la que se “invita” a la población a perdonar y olvidar. En 1995 se produce la confesión mediática de Adolfo Scilingo, ex comandante de la Armada. Testimonio que produce un quiebre en relación a la afluencia de voces que hasta el momento habían estado silenciadas. El tercer momento de la memoria, “Reivindicación y crítica: 1996-2010”, inicia con la creación de la organización *Hijos por la Identidad y la justicia contra el olvido y el silencio* (H.I.J.O.S), que en 1996 se postula como un nuevo actor social, quienes intentan reconstruir una identidad propia, que en muchos casos se encuentra fragmentada. En este período se comienza a desarrollar un mayor interés por la reconstrucción del pasado reciente. Aun así será a partir de la llegada de Néstor Kirchner, en 2003, que las políticas públicas darán un espacio central a los temas relacionados con los derechos humanos en relación a la violencia cometida por el terrorismo de Estado.

Quiero indagar aquí acerca de la relación entre momentos de la memoria y producción cinematográfica argentina de la recomposición democrática. Lo que me interesa es introducir una cuestión decisiva: ¿cuáles han sido las estrategias cinematográficas propuestas en cada uno de estos “momentos”?

Algunos autores han fijado su atención en la ligazón entre *cine e historia*. Entre otros, Robert Rosenstone (1988, 1997) reflexiona sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla y comenta, “[i]nevitablemente, algo sucede en el tránsito del texto a la pantalla que cambia el significado del pasado como lo entendemos aquellos que trabajamos con palabras” (1988),² para más adelante avanzar en las posibilidades del poder del medio audiovisual ante la representación de la historia. Peter Burke (2005),

² En “La historia en imágenes/ la historia en palabras”. En este caso se hace referencia a la traducción de Leandro Sanz. Disponible en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf. Consultado el 03/08/2012.

por su parte, ahondará en los usos de la imagen como documento histórico. Su interés se centra en la significación de ésta para ofrecer “la organización y puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños” (177), rescatando la importancia del registro de las imágenes de archivo como “reproducciones de los acontecimientos del momento” (178), sosteniendo que este tipo de documento histórico tiene como fin último alcanzar una vinculación más exacta entre las imágenes y la realidad que las rodea. En una misma dirección se encuentran las aportaciones de los franceses Marc Ferró (1995) y Pierre Sorlin (1985) quienes comienzan a pensar el cine como documento, como herramienta de los estudios que luego involucrarán a las ciencias sociales. Para Ferró, las películas pueden constituirse como “agentes reveladores preciosos” (40); Sorlin, por su parte, recorre las especificidades acerca de la utilización de archivos históricos para dar cuenta de los acontecimientos acaecidos.

Otros autores se han dedicado a estudiar el nexo entre *cine* y *política* en la Argentina desde otras perspectivas. En su ineludible libro Ana Amado (2009) propone un agudo análisis sobre las implicancias entre *cine* y *política*; centrando su interés en las “transformaciones de la relación tendida entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural” (11). Por su parte, los investigadores, Claudio España (1993, 1994), David Oubiña (1999), Clara Kriger (1994, 2009) y Ana Laura Lusnich (1994, 2009) se detendrán en estudios críticos que toman como punto de referencia el cine posdictatorial, trazando un recorrido en el que ahondan sobre las diferentes representaciones cinematográficas en las que se pone en primer plano la violencia política setentista a partir de la transición democrática.

Al advertirse un desarrollo teórico considerablemente más limitado, pues no abundan quienes se especializan en el campo específico que estudia las relaciones entre *cine*, *política* y *memoria*, mi interés en esta tesis se centra en dicha articulación y se

propone indagar cómo se ha posicionado el cine argentino en relación a la construcción de la memoria social y colectiva, estableciendo un corpus de las producciones audiovisuales que han sido estrenadas en el período que va desde 1983 hasta 2010.

En el primer capítulo se propone un breve panorama por la historia política y social argentina a partir de la redemocratización, para ello se toma en cuenta cada uno de los momentos de la memoria y sus implicancias en las políticas estatales y cinematográficas. También se incluye un recorrido por los films producidos durante los primeros años del gobierno de Alfonsín. En el segundo capítulo reflexionaré acerca de las representaciones cinematográficas que están ligadas al secuestro, la tortura, la desaparición de la vida civil y la relación entre víctima y victimario, desde la perspectiva de sujetos que han atravesado la experiencia de la vida cotidiana dentro de un centro clandestino de detención. Para ello fijaré mi atención en un análisis que contemple la figura del testimonio. En esta dirección se destacan los aportes de Giorgio Agamben (2000) y de Pilar Calveiro (1998, 2002). Agamben retoma el concepto de *zona gris* (postulado por Primo Levi), en “donde el oprimido se hace opresor [...] una gris e incesante alquimia en que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión.” (2000: 11), pasaje que comporta una instancia en que se desvanece cualquier intento de determinar responsabilidades. En *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Calveiro realiza un agudo análisis en el que recorre las distintas etapas del secuestro, la tortura y la desaparición de los detenidos. También ahonda en la cotidianidad de los centros clandestinos de detención y en la complejidad de las relaciones entre víctimas y victimarios. A pesar de ser un relato testimonial, cabe recordar que durante un año y medio Calveiro pasó por diferentes campos de concentración, el ensayo está escrito en tercera persona, en el que ella se nombra sólo al pasar.

El tercer capítulo se organiza en torno al problema de la representación a partir de la militancia política y vida cotidiana, la transmisión de la experiencia vivida y la figura del desaparecido, es decir de “la presencia en imagen de lo ausente” (Ricoeur, 2000: 4). Para ello, me resultan útiles los estudios de Calveiro sobre *violencia armada y terrorismo de Estado* (1998, 2005, 2012); Oberti y Pittaluga (2012) y Kriger (2011) en relación a la *militancia en el cine*. Para el estudio de la transmisión de la experiencia fijaré mi atención en los aportes de Walter Benjamin (1989, 2004), Marianne Hirsch (1997) y Dominik LaCapra (2005). En sus ya conocidas postulaciones, Benjamin se sirve de un ejemplo para dar cuenta de la transmisión de la experiencia: el de los soldados que han vuelto “mudos” de la guerra, a partir de allí distinguirá entre experiencia vivida y experiencia transmitida; la estudiosa Hirsch, por su parte, es quien introduce el término *posmemoria*, para dar cuenta de las huellas que el trauma ha dejado en el tejido social a partir de las visiones de las nuevas generaciones. Si bien su estudio toma como punto de partida el Holocausto y sus repercusiones a lo largo de la historia, considera que el término *posmemoria* puede ser utilizado de modo general para explicar la experiencia de las segundas generaciones, quienes no han vivido el hecho en sí mismo, pero que aun así se encuentran atravesados por él. En sus estudios, LaCapra se interroga acerca de “¿cuál es, en general, el significado del trauma en la historia?” (15). Para ello, focaliza su atención en la relación entre *historia, memoria y transmisión de la experiencia*. Estos conceptos resultan pertinentes a la hora de abordar un grupo de largometrajes que muestran dichas experiencias centradas en tópicos específicos que hacen perceptible la imbricación y la tensa relación de lo personal con lo político.

El cuarto capítulo entra en las reflexiones acerca de la experiencia del exilio y la construcción de la figura y condición del exiliado. Para ello, tanto las consideraciones de Julio Cortázar (1976, 1984), como las de Claudio Guillén (1998) y Edward Said

(2005) me sirven para introducir la idea del sujeto obligado a una experiencia exiliar en algunos casos, y la de los que se fueron por libre elección, en otros. Se aborda el caso de cuatro películas realizadas durante los años de la recomposición democrática, films que como gran parte de la producción cinematográfica argentina propuesta a partir de la llamada transición democrática, centran su interés en la recuperación de la memoria – individual y colectiva– del pasado reciente.

En su conjunto, estos largometrajes, constituyen un campo de análisis con el que los momentos de la memoria guardan una estrecha relación con las políticas memorísticas, ya que se vinculan con los diferentes modos de representación de *esa* memoria. A partir de ello, pues, se avanza sobre la elección en el tratamiento del tema y sus representaciones, muchas de ellas en consonancia con la estrategia política de cada período –otras, en cambio, conforman una suerte de excepción–. Todas ellas me son útiles para avanzar sobre los objetivos de esta tesis, es decir los alcances y limitaciones de los vínculos entre *cine, política y memoria*.

Toda tesis es un largo proceso de elaboración. Muchos han participado, en mayor o en menor medida en este trabajo, entre ellos quiero agradecer a la Dra. Susanna Regazzoni por sus generosos consejos en las fases iniciales, a la Dra. Nora Catelli por sus sugerencias bibliográficas, al Dr. Fernando Reati y a su constante interés en mis avances, a la Dra. Antonella Cancellier por su disponibilidad. A mis amigos, el Dr. Martín Kohan, el Dr. Pablo Piedras y la Dra. Adriana Imperatore, quienes me han sostenido a lo largo de la investigación y la escritura de la tesis. Un agradecimiento especial a la Dra. Dora Barrancos, mi directora en la Argentina, con quien ha sido siempre un placer compartir ideas y espacios de crítica.

Mi más sincera gratitud y cariño a mi maestro, el Dr. Enric Bou, quien me ha acompañado con entusiasmo a lo largo de esta investigación; agradezco sus tempranas lecturas críticas que han aportado rigurosidad a este trabajo.

Capítulo I

La ausencia de imágenes

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita [...] no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido.

Declaración de Jorge Rafael Videla (1979)

1. Introducción

Como paso previo al análisis de las películas que me interesan conviene explicar el porqué de la ausencia de imágenes, tanto fotográficas como cinematográficas sobre la represión, ya que esta estrategia formó parte de la política explícita de los militares para esconder sus crímenes. De hecho, en la Argentina no se conservan imágenes fílmicas que retraten la violencia provocada por el terrorismo de Estado durante los años setenta y ochenta. En el caso de la fotografía, hay una excepción, el caso del fotógrafo Víctor Melchor Bastera, quien en 1979 fuera secuestrado y llevado a la Escuela Militar de la

Armada (ESMA).¹ Bastera fue obligado a trabajar en la *zona gris* del laboratorio fotográfico que funcionaba allí dentro. Poco a poco fue obteniendo permisos de salida y sacando copias de cada foto, escondiéndolas en el patio de su casa. El corpus de fotos² está compuesto por retratos de represores y detenidos, y fueron recogidas por Marcelo Brodsky en el libro *Memoria en construcción* (2005). A diferencia de ello, no hay representaciones fílmicas que figuren la experiencia límite por la que atravesó la sociedad durante la última dictadura militar.³ El motivo es claro y bien conocido: el objetivo de la Junta militar era hacer desaparecer todo tipo de *prueba* que pudiese comprometerlos, así lo evidencia la confesión del ex general Jorge Rafael Videla:

No, no se podían fusilar. [...] La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos. [...] Todos estuvimos de acuerdo en esto. Y el que no estuvo de acuerdo se fue. ¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el Río de La Plata, el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas que no se pueden responder: quién mató, dónde, cómo (Muleiro et Seoane, 2012: s. p.).

¹ La ESMA funcionó como centro clandestino de detención durante 1976 y 1982. El 24 de marzo de 2004 el presidente Kirchner la declaró Museo por la Memoria.

² Como bien señala Catela Da Silva, “el otro corpus fotográfico consta de unas 10.000 fotografías tomadas por la policía de Córdoba, dentro de las cuales hay imágenes de presos políticos. Estas fotos eran tomadas a modo de “fichar” a los presos, acción de rutina dentro de la policía. Lo que distingue a estas imágenes es que en muchas de ellas se puede ver la “venda” con la que eran tabicados los presos políticos desde el momento del secuestro y que al momento de ser fotografiados les era bajada hasta el cuello” (2009: 341). Cabe señalar que estas fotos no han sido publicadas y están en poder de la Justicia Federal.

³ Hay que decir que ante la visita de organismos internacionales como la Cruz Roja en 1978 o la Comisión de la OEA en 1979, todo desaparecía, es decir que los secuestrados eran trasladados y los centros clandestinos eran modificados, para luego ser cambiados de lugar. De este modo, se barraba toda huella que diera lugar a una investigación más profunda acerca de la existencia de los mismos.

Como hicieron los nazis y en general todos los procesos de exterminio masivo, el accionar de la Junta militar apuntaba a no revelar, o mejor a ocultar el destino final de los 30.000 secuestrados-desaparecidos (Duhalde 2009)⁴ para así cancelar cualquier tipo de evidencia con el objetivo de evitar posibles condenas, la voluntad de exterminio predominó entre los genocidas. La propia dictadura denominó Proceso de Reorganización Nacional a la manifiesta decisión de eliminar al adversario, y asume su máxima expresión en una de las frases más difundidas y sin duda una de las más recordadas, me refiero a la declaración que tiene como protagonista al general Ibérico Saint Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires, quien declarara en el periódico *International Herald Tribune*, en París, el 26 de mayo de 1977: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después a sus simpatizantes, enseguida a aquellos que permanecen indiferentes y, finalmente, mataremos a los tímidos”. Para hacer desaparecer a los civiles, la Junta militar utilizaba una modalidad unidireccional, que comienza con el secuestro, en el que ni el prisionero ni sus familiares saben dónde se encuentra el detenido; una vez llegados al centro clandestino de detención se los despoja de su identidad a partir de la eliminación de su nombre, y en su lugar al prisionero se le otorga un número;⁵ luego el despojo estaba relacionado con el cuerpo; al secuestrado se lo torturaba con el intento –a través del tormento– de construir un cuerpo “disciplinado” y “moldeable” para llevar adelante la

⁴ En relación al número de personas desaparecidas, por su parte el Informe de la CONADEP (1984) ha registrado 8.961 denuncias. Luego, con la Ley 24.043, la que prevé una reparación patrimonial para las personas que han sido víctimas del terrorismo de Estado, en la que se crea la figura de “ausente por desaparición forzada”, el número ascendió a 15.000. En una carta publicada en el periódico *Perfil*, Eduardo Duhalde interpela a Matilde Fernández Mejjide, integrante de la CONADEP y ex ministra de gobierno de De la Rúa, por las declaraciones hechas en relación a la cifra de *desaparecidos*. Allí Duhalde da cuenta de cómo las organizaciones de derechos humanos han llegado a la cifra de 30.000 desaparecidos-detenidos. De todos modos, cabe precisar que la cifra no es exacta, y al día de hoy se siguen recibiendo denuncias de personas desaparecidas en la Argentina.

⁵ Este “método”, con el que se intentaba el anulamiento de la persona a partir del despojo de su nombre, ya ha sido representado en un film clásico sobre la vida cotidiana en un campo de concentración, me refiero a *Kapò* (1959) de Gillo Pontecorvo.

estrategia de control militar, es decir, que el reprimido “cante” a sus compañeros de militancia (en el caso de quienes militaban) y de que pierda todo contacto con el afuera, o sea, la realidad. Por último, se hacía desaparecer a esos cuerpos, creando una ausencia no sólo de la identidad de la persona, sino y sobre todo de su destino final.

Las declaraciones de Videla y de Saint Jean reproducen el propósito de la Junta militar, exterminar al enemigo sin dejar “rastros” de lo acontecido, provocando esa ausencia de la que hablábamos al inicio. Es justamente por ello, que no se conservan imágenes que funcionen como “pruebas” de lo acaecido, es decir que no hay figuraciones y/o representaciones de cuerpos sin vida como tampoco las hay de los interiores de los centros clandestinos de detención.

Las producciones cinematográficas que abordan el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, que tuvo como consecuencia la desaparición forzada de decenas de miles de personas, ha sido un tema recurrente no sólo en la cinematografía nacional, sino también en la internacional. Si bien en la Argentina se han contado más de cien películas que retratan a través de diferentes poéticas los sucesos acaecidos durante el terrorismo de Estado⁶ y las secuelas que éste dejara; este argumento cobró importancia también en producciones extranjeras. Entre ellas destaco los documentales *La deuda de los dictadores* de Erling Borgen (Suecia, 2005) y *Looking for Victoria* de Tom Vriens (Holanda, 2004). En el caso de *La deuda de los dictadores* se trata de un film con un tinte colectivo en el que se relata cómo una quinta parte de toda la deuda de los países en vías de desarrollo (Argentina, Brasil, Chile, entre otros) es el resultado de préstamos otorgados para apoyar a dictadores y a sus regímenes en el pasado, también

⁶ Para una lista de las películas que abordan en todos sus modos el periodo dictatorial, véase el catálogo online de *Memoria abierta*, organización coordinada por las asambleas de derechos humanos en la Argentina. Disponible en www.memoriaabierta.com.ar

pone en cuestión si es justo que la población –a la que este dinero estaba destinado– en la actualidad tenga que reembolsar las deudas adquiridas por los gobiernos de *facto*.⁷ *Looking for Victoria*, en cambio, parte de una historia individual en la que su protagonista, Adriana Lewi, intenta conocer la verdad de lo ocurrido a sus padres, quienes en 1978 –cuando ella tenía dieciocho meses de edad– han sido secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura militar. El escenario es la Argentina actual, al borde del caos social y de la crisis económica de 2002. En ese contexto, la protagonista se planteará las mismas cuestiones que en los años setenta se habrían formulado sus padres, es decir, emigrar o quedarse y luchar por un cambio social.

A diferencia de los documentales apenas citados, hay algunas producciones que con mayor o menor acierto abordan el período dictatorial argentino. Entre ellas menciono *Imagining Argentina* (2003) de Christopher Hampton y *Assassination tango* (2002) de Robert Duvall, ambas estadounidenses. Esta última se centra o, mejor pretende centrar su interés en las consecuencias del terrorismo de Estado en la Argentina. El film comienza con un tema preciso: el deseo de *vendetta* de una humilde pareja de argentinos, exiliados en los Estados Unidos, que decide contratar a un *killer* para matar al general que asesinó a su hijo durante la “guerra sucia” argentina. Su protagonista, un oficial que antes de jubilarse decide hacer su último trabajo viaja a Buenos Aires donde conoce y se enamora de Manuela, una bailarina de tango con quien comienza una relación que guiará el film. A partir de su encuentro con la joven bailarina y el suburbio porteño, el trabajo para el que había sido contratado deja de ser su prioridad –y con ello deja de ser la trama del film para convertirse en la subtrama–. Desde entonces, veremos los lugares más pintorescos de la tradición tanguera y por

⁷ En la Argentina se conoce como gobierno de *facto* al ‘de hecho’, esto es, ‘sin reconocimiento jurídico, por la sola fuerza de los hechos’. Consultado en *Diccionario Panhispánico de dudas*, Primera edición, 2005.

supuesto a Duvall bailando tango con Manuela durante todo lo que resta del film. Claro que llegado este punto ya se ha perdido el sentido de la trama, que prometía abordar un tema sumamente polémico en la Argentina, es decir, el de justicia por mano propia. El crítico Eduardo Rojas define al film de Duvall como “[un] tamaño disparate [que] excede todo probable verosímil y nos obliga a juzgar [...] con nuestra propia mirada, con nuestra piel sensible a una herida abierta” y agrega, “termina manipulando el dolor de tanta gente, usándolo como pretexto para mostrar su chiche nuevo” (20). Resulta evidente que el acercamiento al tema –que inicialmente era contar una parte oscura de la Historia Argentina– se convierte en un canto a la sensualidad que emana el tango al que según el film, es difícil –o casi imposible– resistir.

Imagining Argentina está situada en la Argentina del *proceso*. El film se abre con imágenes de archivo en las que las Madres de Plaza de Mayo reclaman por la desaparición de sus hijos secuestrados. Carlos (Antonio Banderas) es un escritor y director de teatro que a partir del secuestro de su mujer (Ema Thompson) comienza a tener visiones de lo que le sucede a quienes han sido secuestrados, pero está “sensibilidad” no funciona cuando Carlos intenta conocer el destino de su mujer. En el film se hace referencia a algunos hechos reales, como la inclusión de un joven bien parecido y con “cara de ángel” que con el fin de identificar a quienes promueven los encuentros, se infiltra en las reuniones de las Madres fingiendo ser el hermano de una estudiante desaparecida. Hay un pasaje que está basado en el accionar del teniente de navío Adolfo Astiz, en que se propone la reconstrucción de un hecho sucedido el 10 de diciembre de 1977. La escena se concentra en una reunión de las Madres en la iglesia católica de Santa Cruz, en la que irrumpe un grupo parapolicial y secuestra a cuatro Madres y a una monja francesa. Si bien, aquí se propone –muy libremente– reproducir la situación apenas descrita, son varias las cosas que atentan contra la verosimilitud de

la historia, además de los sueños y las “visiones” que tiene el protagonista, entre ellas no puede dejar de mencionarse la alusión a la complicidad entre nazis y dictadores, o la inclusión de dos sobrevivientes de Auschwitz quienes viven en una casona en La Pampa rodeados de aves. De esta pareja de alemanes, que entra de modo forzado en el relato, se rescatará la idea de libertad, de este modo el film se embandera en una intención aleccionadora. Si bien hacia el final los protagonistas se reencontrarán en un feliz abrazo, el destino de la hija de ambos será el de una desaparecida. Por lo que cabría preguntarse ¿qué sentido tiene entonces la escena en la que Carlos compra todas las aves que están en venta para dejarlas libres?, o dicho de otro modo, ¿a qué libertad alude Hampton, a la fuga de la mujer del centro clandestino o las “visiones” que dejan de aparecer y dejan libre a Carlos?

Si bien *La deuda de los dictadores* y *Looking for Victoria* se centran en la idea de documentar hechos acaecidos, la primera a partir de la denuncia de las deudas adquiridas durante los gobiernos de facto en América Latina; la segunda, en cambio, desde la búsqueda de verdad y justicia por parte de una hija de desaparecidos; por su parte, *Assassination tango* se aleja del registro testimonial y del material de archivo, concentrándose más bien en la historia de un sicario que llegando al final de su carrera profesional decide hacer su último trabajo. Pareciera que *Assassination tango* está más cerca de la historia de un *killer* que, al llegar a Buenos Aires, descubre en el tango un estilo de vida, que en la historia de un pedido de venganza por parte de los padres de un desaparecido. Cabe destacar la habilidad de Duvall, en utilizar para su promoción dos palabras internacionalmente muy conocidas y que forman parte de la identidad argentina, me refiero a *tango* y *desaparecidos*. Sin la pretensión de ahondar en las diferencias entre producciones extranjeras y producciones argentinas que abordan el tema del pasado reciente, hay puntos que resultan sumamente distantes y que radican

principalmente en la ligereza del abordaje en la relación entre “desaparecido-venganza”, que como se ha señalado más arriba si bien en principio pareciera el tema del film, rápidamente es desplazado hacia una relación “tango/pasión”, dejando de lado un asunto que aún suscita debates en la Argentina actual.⁸

Tomando como punto de partida la ausencia de imágenes fílmicas que retraten lo sucedido durante la última dictadura militar, y considerando que el componente central de la narración cinematográfica es la imagen, se advierte que “frente a esta ausencia, el cine ha creado los fotogramas inexistentes del mundo concentracionario” (Raggio, 2009: 49). Por ello, a la hora de representar no sólo el terror por el que atravesó la sociedad, sino también los llamados lugares del horror; la tarea que han emprendido los directores cinematográficos argentinos para plasmar en sus producciones el secuestro, la tortura y la desaparición de personas durante el período conocido como *proceso* (1976–1983), estuvo esencialmente basada en relatos testimoniales, es decir, de quien “vio y vivió” (50); creando de este modo, representaciones de lo que hasta el momento había sido irrepresentable, o sea: la vida cotidiana dentro de un centro clandestino de detención.

⁸ Muy diferente será lo planteado por Francisco D’Intino en el film *Bajo otro sol* (1988), en el que su protagonista, el abogado Manuel Ojeda luego haber trabajado durante diez años en la Patagonia como maestro rural, vuelve a su provincia natal Córdoba movido por el deseo de venganza causado por la desaparición forzada de un compañero de militancia. Allí se reencuentra con viejos amigos que le piden que reflexione acerca de la justicia por mano propia. Los diálogos entre Ojeda y sus amigos conforman el relato y reflejan su impotencia –y por extensión la de la sociedad– en relación a los crímenes cometidos durante la dictadura.

2. Momentos de la memoria

2.1 Recordar para no repetir: 1983-1989

El golpe militar del 24 de marzo de 1976 depuso al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón y supuso un corte radical en todos los niveles de la sociedad. Por un lado, se implementa un plan económico neoliberal que bajo la conducción del Ministro de Economía (1976-1981), José Martínez de Hoz, se propone detener la inflación y estimular la inversión de capitales extranjeros. Muy lejos de lograrlo, en pocos años, llevaría al país a multiplicar por siete la deuda externa.⁹ Por otro lado, se afincó en el aniquilamiento que trasciende lo meramente político, que coordinado con otras dictaduras instaladas en los países sudamericanos mediante el “Plan Cóndor”,¹⁰ la Junta Militar llevó a cabo una acción represiva en la línea del terrorismo de Estado conocida mundialmente como “guerra sucia”. Esta contó con el apoyo de los principales medios de comunicación privados e influyentes grupos de poder civil, la participación inicial del gobierno de los Estados Unidos y la pasividad de la comunidad internacional.

El gobierno de *facto* secuestró, torturó y ejecutó clandestinamente a miles de personas, que a partir de ese momento formarán parte de lo que en la Argentina se

⁹ Para ampliar véase: Lida, Clara; Crespo, Horacio et Yankelevich, Pablo. *Argentina, 1976: Estudios en torno al golpe de estado*. México D. F: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007; también Duhalde, Eduardo Luis. *El estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Argos Vergara, 1983.

¹⁰ El “Plan Cóndor” se constituyó en una organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado que instrumentó el asesinato y desaparición de decenas de miles de opositores a las mencionadas dictaduras, la mayoría de ellos pertenecientes a movimientos de la izquierda política. Para ampliar véase, Calloni, Stella. *Los años del lobo: Operación Cóndor*. Buenos Aires: Peña Lillo, Ediciones Continente, 1999.

conoce como *desaparecidos*.¹¹ Para lograr su objetivo la Junta militar construyó centros clandestinos de detención, ubicados a lo largo de todo el país, donde poder secuestrar, torturar y eliminar “al adversario”. La mayor parte de los secuestrados fueron asesinados y enterrados en fosas comunes, fusilados, cremados o arrojados vivos al mar desde aviones militares. Este método de desaparición fue conocido como “vuelos de la muerte”, una forma de exterminio en la que primero se anesthesiaba a las personas para luego y aún vivas lanzarlas al mar; práctica que toma repercusión en 1995 a partir de la confesión pública y mediática del ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo, en el que pedía perdón por su participación en los denominados “vuelos de la muerte”.¹² Algunos, muy pocos, luego de haber pasado por el secuestro y la tortura (tanto física como psicológica) fueron liberados, esto también formaba parte de la estrategia de la Junta militar, en realidad esta libertad tenía una función bien clara: multiplicar el terror en el conjunto de la sociedad (Duhalde, 2006: 333-360).

Desde un punto de vista cultural, el Proceso de Reorganización Nacional, instaura una férrea censura que limita numerosas manifestaciones artísticas, pero no sólo ya que también los libros escolares serán severamente controlados, ejemplo de ello es el material gráfico distribuido en las escuelas en 1977, éste estaba dirigido a los padres de los estudiantes y llevaba un sugerente título: “Cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas”, a ello siguió la censura de autores como Paulo Freire y Mario Vargas Llosa, entre otros. En el caso de las artes escénicas, cinematográficas y musicales, resulta ilustrativa la declaración del teniente general Roberto Viola: “El teatro, el cine y

¹¹ A partir del método forzado de desaparición de personas, implementado por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, la palabra *Desaparecidos* define a las personas que fueron víctimas del terrorismo de Estado argentino y de las cuales se perdió todo rastro.

¹² Declaraciones que fueron recogidas en Verbistky, Horacio. *El vuelo. 'Una forma cristiana de muerte'*. *Confesiones de un oficial de la Armada*. Buenos Aires: La Página, 1995.

la música se constituyeron en un arma temible del agresor subversivo”. Como consecuencia de la censura, el número de películas realizadas y estrenadas en la Argentina bajó notablemente. Lo que proponía el Proceso de Reorganización Nacional era “un modelo de representación que legitimara los límites de la libertad de expresión, pero, en realidad se orientó hacia la persecución de films que mostraran escenas violentas y de desnudez o que no se ajustaran al ‘buen gusto y al decoro de la institución de la familia’” (Zarco, 2012: 135). De Este modo, muchos de los films realizados quedarán sin estrenarse y otros para poder ser exhibidos tendrán que aceptar cambios o cortes en sus escenas. En relación a ello Octavio Getino comenta “los cortes y tijeretazos aplicados a una película, o inclusive su “desaparición” [...] remiten a las prácticas seguidas con los torturados y desaparecidos” (2005: 131), esta práctica ha llevado al cine argentino a atravesar uno de sus peores momentos. El cuadro se completa con un fuerte aumento del costo de las entradas y la presencia dominante de largometrajes estadounidenses. Lo apenas descrito hace que el cine nacional sea una propuesta poco atractiva para gran parte del público.

A partir de la asunción de Alfonsín al poder, uno de los primeros cambios propuestos por el gobierno –y uno de los puntos más fuertes de su campaña electoral– fue la creación de la CONADEP, integrada por “figuras públicas prestigiosas en una diversa gama de actividades” (Crenzel, 2008: 61). Entre ellos, 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 la Guerra de Malvinas –junio de 1982–. El tiempo estipulado para el informe final era de seis meses; su fuente principal fueron los testimonios de los sobrevivientes y las denuncias de los familiares de desaparecidos. Como resultado de la investigación se redactó el informe *Nunca Más*, que incluía un

discutido prólogo¹³ de Ernesto Sábato. Dicho informe abrió las puertas para el Juicio a las Juntas militares.¹⁴ Este prólogo instaura en la Argentina dos teorías que aún tienen vigencia, a saber: la “teoría de los dos demonios”¹⁵ y la “teoría de la víctimas inocentes”.¹⁶ Según Stanley Cohen “la sociedad, producto de un proceso de autojustificación, niega su responsabilidad en lo sucedido porque no puede percibirse a sí misma como perpetradora de injusticias ya que eso debilitaría la imagen que tiene de sí misma y la que proyecta al mundo” (2001: 25). En relación a ello, José Pablo Feinmann sostiene:

La Teoría de los dos demonios sirvió al gobierno de Raúl Alfonsín para implementar sus relaciones con los estamentos militares y los organismos de derechos humanos. Desde su horizonte conceptual se elaboró el *Nunca Más*. Centralmente decía que la sociedad argentina –inocente en sí misma– se había visto arrasada durante los años setenta por dos horrores: uno provenía de la extrema izquierda, el otro de la extrema derecha. Uno era la guerrilla, el otro la represión del Estado militar (1998: 17).

¹³ El prólogo escrito en 1984 fue modificado en 2006 por decisión del gobierno de Néstor Kirchner.

¹⁴ El juicio tuvo lugar entre el 22 de abril y 9 diciembre de 1985. Momento en el que el fiscal Strassera pronunció su –recordado– alegato: “Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: ‘Nunca más’”.

¹⁵ La “teoría de los dos demonios” fue sostenida por el gobierno de Alfonsín y plasmada por el escritor Ernesto Sábato en el prólogo del *Nunca Más* (1984), supone que durante la última dictadura militar en Argentina se dio un contexto de violencia generado por dos extremos: la extrema izquierda y la extrema derecha, es decir las organizaciones guerrilleras y las Fuerzas Armadas. Según esta “Teoría” la población civil quedó en medio de esta “guerra” siendo víctima de sus enfrentamientos.

¹⁶ La “teoría de las víctimas inocentes” también sustentada por el gobierno democrático y en consonancia con la apenas explicada, quitaba toda responsabilidad y culpabilidad a la sociedad civil.

La lectura del prólogo del *Nunca Más* conduce a una pregunta: ¿es posible hablar de una misma violencia, en relación a la actuación de las Fuerzas Armadas y las organizaciones revolucionarias? La respuesta surge espontánea, no es posible igualarlas, ante todo porque la violencia estatal es privativa del Estado y no puede ser comparada con otra violencia. Además porque el Estado tiene la obligación de hacer un uso legal de la violencia ligada a la justicia. A cambio de ello, la implementación de una guerra entre una fracción de la sociedad y el aparato militar del Estado resulta poco probable. La respuesta del Estado a lo que denominaron subversión, fue justamente la “desaparición” de sus adversarios.

Durante el período de transición democrática se produce una toma de conciencia por parte del pueblo argentino de lo acontecido entre 1976 y 1983; por otro lado, la necesidad de la sociedad de establecer culpables e inocentes para así abrir los ojos y “enterarse” de lo sucedido, respondiendo a una demanda identitaria que restablecería el orden en la sociedad. Crenzel señala que “en las cinco páginas que componen el prólogo del *Nunca más*, [...] se menciona, en seis ocasiones, dos palabras: culpable e inocente” (2010: 65). En esta dirección, no resulta casual, pues, que la “teoría de las víctimas inocentes” presente en la película *La historia oficial* a través de la no culpabilidad de la sociedad se representara de modo más evidente en *La noche de los lápices*, película que se estrenara –con oportunismo¹⁷ a diez años de la desaparición de los jóvenes estudiantes, septiembre de 1986, y muestra de modo abyecto, lo que antes no había sido

¹⁷ Ante la pregunta: –“¿creés que este es el momento oportuno para rodar ‘La noche de los lápices’?”–, Olivera responde: –“Si uno toma como base las experiencias recientes, tengo que decirte que no es oportuno, porque habría como una actitud del público por no querer ver esas contundentes realidades, de las que todos participamos por omisión o comisión. Pero yo creo que cuando la película se estrene, en septiembre, va a haber una juventud de que existe una película que está dirigida a ellos y que se hizo evocando a sus mártires. Porque los chicos del film fueron mártires de una lucha, quizá menos dentro de lo que ellos pretendían, que fue el boleto estudiantil secundario, que gracias a ellos, sigue vigente en La Plata. Fundamentalmente la película está dirigida a los espectadores de entre 16 y 30 años, que vivieron situaciones similares”–, en Martín, Jorge Abel. “Comenzó Olivera la filmación de *La noche de los lápices*. El relato ahondará en uno de los más horribles excesos de la represión: la desaparición de un grupo de estudiantes”–. *Tiempo Argentino*, 24/06/1986, p. 18.

mostrado, es decir la representación de la tortura y el interior de un centro clandestino de detención, que por primera vez llegan a la pantalla argentina.

2.3 (Re)conciliación e indultos: 1989-1995

Impulsado por la crisis socio-económica (la hiperinflación y los saqueos) el gobierno alfonsinista se ve obligado a dejar el poder antes de su término. De ese modo el Dr. Menem asume la presidencia cinco meses antes de lo previsto. Por ello, 1989 resulta un año bisagra para el ámbito político pero no sólo. Desde el 8 de julio de 1989, momento en que se produjera la asunción al poder del presidente Carlos Menem, se origina un cambio en la llamada política estatal de la memoria. Su llegada instala y forja la política de “perdón”. La línea neoliberal propuesta por el gobierno menemista se asentaba con fuerza en el discurso público en el que se apuntaba a “perdonar para mirar hacia adelante”. Si bien se han promovido manifestaciones multitudinarias en oposición a los decretos con los que se indultaría a las cúpulas militares y revolucionarias, es decir, a ambas partes, aun así el presidente Menem llevará adelante su estrategia.

No resulta casual, pues, que la película *La amiga* (1989) de Jeanine Meerapfe se estrenara en ese contexto. La coproducción argentino-alemana, relata la relación desde niñas de dos amigas inseparables. Luego de años en Alemania, Raquel (Cipe Lincovsky), una actriz consagrada, vuelve a la Argentina y se reencuentra con María (Liv Ullman), con quien antes de 1976 había compartido una misma pasión: ser actriz. El retorno de Raquel encuentra a María en un camino desesperado de búsqueda de verdad y justicia a causa de la desaparición de Carlos, uno de sus hijos. El dolor de María y de otras mujeres se ve reflejado 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 que la Argentina vuelva a vivir en dictadura, por ello, es mejor no “hablar demasiado fuerte”, por su parte, María, cree que lo mejor es no callar. Si la intención de la primera se concentra en que es mejor olvidar el pasado; el contraste se manifiesta a partir de la lucha de la segunda, quien asegura que recordar es la única forma de que los hechos no vuelvan a suceder. La escena final toma a las dos amigas conversando delante al 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. 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 modo indirecto– de la militancia de “base” su hijo. Lo interesante de esta escena es que con ella, el cine se permite –tímidamente– entrar en un terreno que aún no había explorado: el compromiso político de los desaparecidos. Anticipando, de algún modo, lo que comenzará a surgir a partir de 1996, momento en que los hijos de las víctimas de la violencia represiva del Estado tomarán la palabra. Desde allí esta nueva generación, dará cuenta, por un lado, de su propia identidad, y por otro, intentará reconstruir el pasado biográfico de sus progenitores, pero sobre darán espacio a su pasado y compromiso político. Por eso digo que no es casual que *La amiga* se ubique entre el gobierno alfonsinista que promovía una política de la memoria a partir de la búsqueda de la verdad y la justicia, pero que también habría impuesto dos leyes muy polémicas, me refiero a la de Punto Final y a la de Obediencia Debida,¹⁸ en la que comenzarían a clausurarse algunos de los puntos que habían dado origen al Juicio a las Juntas.

¹⁸ Ambas establecían que los subordinados no podían ser juzgados por las órdenes que cumplieran

Durante la primera parte de los años noventa las producciones cinematográficas que abordan el pasado inmediato como tema no fueron demasiadas. Esto se debe a que el gobierno justicialista de Carlos Menem manifestó un débil interés por el esclarecimiento de lo perpetrado durante el terrorismo de Estado (1976–1983), esto “implicó cambios muy profundos en todos los ámbitos pero quizás en ninguno tanto como en los modos de hacer política” (Aguilar, 2010: 138). Durante este período se mantiene una línea neoliberal propuesta por el gobierno menemista desde 1989 fijando su interés en la *reconciliación nacional* y los indultos. Se puede decir que si el gobierno de Alfonsín había implementado una política estatal que ponía en primer plano el tema de la memoria, el de Menem promovió una política de la “olvido”.

Como se anticipaba en la introducción, este momento de la memoria cubre parte de la presidencia de Carlos Menem (1989-1995). Durante estos años se estrenan películas que si bien abordan la misma temática: las consecuencias de la dictadura, lo harán desde visiones muy diferentes. Es ejemplo de ello la película *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain, coproducción entre España y Argentina se desarrolla a partir de la vuelta de un joven a un pequeño pueblo de la Argentina, en el que junto a sus padres vivió durante su infancia. Los recuerdos invaden el film, sus padres que habían estado exiliados por razones políticas, vuelven a la Argentina e inician junto a una monja un trabajo comunitario, oponiéndose a un terrateniente de la zona. Este film retratará la difícil adaptación y las fracturas familiares provocadas como secuelas de la dictadura. Dentro del conjunto de filmes que tienen un contexto desplazado se encuentra *Las veredas de Saturno*, un film realizado en 1985, pero estrenado en la Argentina en 1989. Allí un compositor de tangos exiliado en París

durante la dictadura, a pesar de lo aberrante que éstas fueran y se establecía una fecha límite para el juzgamiento de los casos de violaciones a los derechos humanos.

decide volver a su añorada Aquilea (la de *Invasión*), pero a raíz de la dictadura implementada se ve imposibilitado. Cuando más imposible ve su retorno más quiere “tocar el suelo de Aquilea”. La hermana del protagonista es una militante de la organización Montoneros, con ella y sus compañeros de lucha el protagonista elaborará un plan para llevar a cabo su ansiado regreso, pero el final “en el que nada será como antes” mostrará la clausura de una época. Otra película que se desarrolla a partir de la alusión es la coproducción franco-argentina *La peste* (1992, *The Plague*) de Luis Puenzo, adaptación de la obra homónima de Albert Camus. En ella puede hacerse, como en el caso de *Las veredas de Saturno*, una lectura alegórica de la llegada y del accionar del terrorismo de Estado en la Argentina. En *La peste* al igual que en *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, el contexto histórico y social no será el de la última dictadura, a pesar de ello las alusiones a la época resultan más que evidentes. En *La peste* se retrata a una sociedad invadida por una epidemia que contagia a miles de personas, mientras tanto los militares toman el poder y cierran las fronteras declarando el Estado de sitio. Un médico decide quedarse en esa ciudad latinoamericana para ayudar a los enfermos e intentar acabar con la enfermedad. Finalmente la peste es vencida y la voz en *off* con la que se cierra el film es más que sugerente: –“de repente la mano de hierro de la peste titubeó, en menos de dos semanas su poder se derrumbó. No podemos afirmar que hayamos derrotado a la peste. No ha sido batida en retirada, sino que se ha retirado tal vez porque por ahora ya ha logrado sus objetivos”–, afirma el doctor. Queda abierta, pues, la posibilidad de que en cualquier momento la peste vuelva a invadir la ciudad. En el mismo año, pero sin alusiones al período, sino con un lenguaje directo y sin metáforas, Lita Stantic, luego de su gran experiencia como productora (particularmente con los filmes de Bemberg), decide filmar su primera película, *Un muro de silencio*, que si bien no es autobiográfica relata algunos pasajes de su vida, como el secuestro y la

desaparición forzada de su marido, el cineasta Pablo Szir. Pero Stantic va más allá de las películas antes citadas y propone a lo largo de todo el film algunos puntos que aún no habían sido explorados por la cinematografía argentina, me refiero principalmente a la tensión entre recordar y olvidar, pero también discute acerca del compromiso político de los jóvenes durante los años setenta, y, por último, la trasmisión de los hechos a la nuevas generaciones. *Un muro de silencio*, ambientada en 1990 y estrenada en 1993, resulta otra de las películas bisagra, ya que es una de las pocas que durante la primera parte del gobierno de Menem, pone sobre el tapete la figura del desaparecido como militante político y con ello aborda las consecuencias en el presente de lo sucedido durante la dictadura. Como se comentaba en la introducción, a partir de 1995, se establece un punto de inflexión en la sociedad argentina, a partir de las confesiones del ex capitán Adolfo Scilingo¹⁹ provocando la autocrítica y el reconocimiento de su pasado represivo.²⁰ Esto propició la apertura de silencios que tendrán su mayor repercusión a partir del siguiente momento de la memoria.

2.3 Reivindicación y crítica: 1996-2010

El momento que se enmarca en “Reivindicación y crítica” surge a partir de una nueva generación conformada por la organización H.I.J.O.S, que manifiesta un creciente interés por la búsqueda de la verdad y justicia. En 1996, al conmemorarse el vigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976, comienza a asentarse “un nuevo

¹⁹ Scilingo pide perdón público manifestando que sólo había obedecido órdenes. El ex represor fue condenado en Madrid a 640 años de cárcel, por violaciones a los Derechos Humanos cometidos en la ESMA.

²⁰ Declaraciones que fueron recogidas en Verbistky, Horacio. *El vuelo. 'Una forma cristiana de muerte'*. *Confesiones de un oficial de la Armada*. Buenos Aires: La Página, 1995.

discurso sobre el pasado signado por la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos” (Born et al. 203), a partir los testimonios de los sobrevivientes, que en la década pasada habían sido regidos por un relato hegemónico, en el que se inscribía la figura del sujeto desaparecido sin compromiso político representado, generalmente, por la “inocencia” de su edad;²¹ las memorias que hasta el momento habían sido silenciadas emprenden la búsqueda del espacio público. Como se señalaba más arriba, en consonancia con el aniversario del 24 de marzo, en 1996 comienza a tomar fuerza la aceptación del compromiso político por parte de los sobrevivientes y por extensión de la sociedad, en el que por un lado, “el proceso social de elaboración del pasado movilizó una etapa de signo diferente [y] al mismo tiempo [...] confluyeron diversos sucesos que impactaron en el clima político de la sociedad” (Amado 15);²² todo ello propició la apertura de los silencios y la transmisión generacional de experiencias vividas (Hirsch 1997). Este proceso de transformación es el que les ha permitido a los militantes políticos de los años setenta salir de la figura de la “víctima”, “abriendo nuevas significaciones” (Oberti, 2004: 145-146), permitiéndoles dar voz al silencio. La llegada de este nuevo actor social, los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado, marca un punto de quiebre en relación a las producciones cinematográficas. Los “hijos” comienzan a utilizar los medios audiovisuales como instrumentos de una necesidad imperiosa de búsqueda identitaria.²³ Esto se verá reflejado a partir de las

²¹ Nofal señala “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).

²² Aquí Amado hace referencia, por un lado, a las confesiones, arrepentimientos y pedido de perdón por parte de ex militares; por otro, a la creación de la organización HIJOS, por último, a los cimientos del Nuevo Cine Argentino “a cargo de una joven generación de cineastas, 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/p regional y de dilemas que están también instalados en las sociedades globalizadas y masivas” (17).

²³ No me detendré en las producciones de hijos, sólo destacaré que éstas surgen a partir del llamado “estallido de la memoria colectiva” (Cerruti 2004).

producciones *Cazadores de utopías* (1996) de Blaustein y continuará con *Montoneros una historia* (1998) de Andrés Di Tella, documentales enmarcados por las voces de militantes que cuentan su experiencia setentista. De este modo se abandonan las “teorías” que habían sido cristalizadas durante el anterior gobierno.

Curiosamente, a pesar de la grave situación económica que atravesó la Argentina durante los años 2001 y 2002 –a veinte años de recobrada la democracia–, en 2003, se manifiesta la mayor producción audiovisual tanto ficcional como documental²⁴ que aborda el pasado reciente. Para Amado, esta proficua producción está relacionada “con el clima de revuelta popular durante las crisis económicas de 2001 y 2002, que encontraron lugar en el cine y otros lenguajes artísticos” (2009: 207). Esto pone de relieve que, a pesar de unas circunstancias económicas adversas, los cineastas argentinos sintieron la necesidad de continuar contando los desastres de la dictadura.

Con el cambio de milenio, se ha instaurado un mayor interés y difusión por la filmografía que tiene como eje principal la experiencia límite de las víctimas sobrevivientes del terrorismo de Estado. Este acercamiento, está intrínsecamente relacionado con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno (2003), y como se ha mencionado, uno de sus primeros propósitos fue la derogación de las Leyes de *Punto Final* y de *Obediencia Debida* (promulgadas durante el gobierno alfonsinista). Sin ahondar en un análisis del gobierno de Néstor Kirchner, es importante subrayar la revocación de las leyes de perdón y con ellos su interés por la reapertura de los Juicios a las Juntas y su posicionamiento como agente comprometido en el pasado y su

²⁴ En relación a las películas estrenadas durante el período que va de 1983 a 2003 tomo en consideración el catálogo online “La dictadura en el cine” a cargo de Marcela Visconti y Esteban Garelli. Consúltese <<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>>.

compromiso con los organismos de derechos humanos, cada vez más cercanos al gobierno.

Para retratar el clima vivido a partir de la llegada de éste último al poder, es ilustrativa la siguiente anécdota, que tuvo lugar en la ESMA el 24 de marzo de 2004 en la que se postula de modo explícito el interés de Kirchner en relación al lugar que “debe” ocupar en la sociedad argentina las consecuencias de la experiencia de violencia extrema durante los años setenta y ochenta. Durante la conmemoración de un nuevo aniversario del golpe de Estado de 1976, durante un acto oficial, el presidente Kirchner solicitó –con un gesto– el retiro de los retratos de dos dictadores que cumplieron funciones durante la última dictadura militar argentina: Jorge Rafael Videla y Roberto Bignone, quienes habían sido directores del Colegio Militar de la Escuela de Mecánica de la Armada. Luego de ello, el Jefe de Estado declaró: “[esto] marca un claro posicionamiento que tiene todo el país, de terminar con esa etapa lamentable de nuestro país y que definitivamente esté consolidada la democracia y desterrado el terrorismo de Estado” (Gallo, 2004: s. p.). Este hecho cobra importancia porque forja un momento que había comenzado en 1996 a través de demandas sociales, pero que ahora encontraba su mayor punto de apoyo, manteniéndose durante todo el mandato del presidente Kirchner (2003–2007). A este propósito, cabe recordar que Kirchner llegó al poder luego de diez años de gobierno menemista (1989–1999), momento en que se anulaba, de algún modo, la violencia política causada por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar. A pesar de sus diferencias, se puede decir que los gobiernos de Kirchner y Alfonsín mantienen una suerte de continuidad –pero también diferencias– en relación a la implementación de las políticas de la memoria.

3. Primeras películas sobre la dictadura

Si bien el 10 de diciembre de 1983 Raúl Alfonsín asume la presidencia, será a partir de febrero del año siguiente que en materia cinematográfica comenzarán los cambios. El primero está relacionado con la sanción de la Ley 23.052, en la que se abolía la censura que estaba instaurada desde 1974. La política propuesta por el gobierno alfonsinista estaría enmarcada por objetivos precisos relacionados con “los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia” (Getino, 2005: 41). De este modo se daba paso a una estrategia política que fijaría entre sus prioridades la inclusión de figuras representativas del campo de la cultura quienes se ocuparían de la dura tarea de llevar adelante el propósito presidencial. El cine argentino ha representado desde diferentes visiones lo sucedido durante la dictadura, y siendo tantas las producciones realizadas; al respecto algunos críticos hablan de haberse convertido “en una categoría en sí misma”. El primer estreno del llamado “cine de la democracia” (España, 1994: 23) es la película *Camila* con dirección de María Luisa Bemberg y producción de Lita Stantic. Esta película posicionada en el llamado “cine de calidad” fue vista por unos 2.300.000 espectadores y ha gozado de gran éxito internacional, entre ellos la nominación al Oscar (1985) y el galardón como mejor actriz en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1985) para Susú Pecoraro. *Camila*, basada en un hecho real, relata una historia de amor entre una joven Camila O’Gorman (Susú Pecoraro) perteneciente a la clase alta porteña y el sacerdote español Ladislao Gutiérrez (Imanol Arias). Ambientada en la primera mitad del siglo XIX, se desarrolla a partir del amor imposible entre sus protagonistas en una sociedad que no acepta “actos inmorales”. En la escena final, los amantes resistirán

las presiones de lo impuesto por el poder estatal, allí tabicados y sentados en una silla serán ejecutados. Esta película ha tenido una lectura política relacionada con lo sucedido durante el pasado reciente argentino, en el que gran parte de los jóvenes tuvieron un destino que no se aleja demasiado de la desventura de estos, convirtiéndose “en una alegoría de la represión y castigo de los que corrompen con el orden estatal” (Jakubowick et Radetich 158). Durante 1983 y 1989, la gestión del Instituto Nacional de Cine estuvo a cargo de los cineastas Manuel Antín y Ricardo Wullicher, quienes mantuvieron la línea propuesta por el gobierno en los que se daba prioridad a lo político y a lo cultural, por ello, no resulta casual que los primeros libros cinematográficos “a los cuales se les ha pre-adjudicado los primeros créditos [...] fuesen *La historia oficial*, *Los chicos de la guerra*, *Cuarteles de invierno* y *La Rosales*. Comenzaba una nueva etapa para el cine argentino” (Getino 42), que estaría marcada por la preocupación y legitimización de actores sociales que han sido víctimas de la guerra sucia. Durante los primeros años de la vuelta democrática hay una serie de filmes que dan cuenta del pasado reciente, la primera que remite a ello es *La historia oficial* (1985), que luego de haber recibido el premio Oscar ha sido vista por 1,900.000 espectadores, a ésta le seguirá *La noche de los lápices* (1986) que hasta hoy sigue siendo vista por gran cantidad de público, particularmente joven. Si la primera tiene un carácter de denuncia y se construye a partir de la mirada ingenua de una profesora de Historia que acaba de “enterarse” de lo que viene sucediendo en el país desde el golpe de Estado del ‘76; en la segunda a la denuncia se le suma un elevado valor testimonial,²⁵ que más allá del oportunismo del momento y la legitimación por el contexto social y político de su estreno, resulta un documento casi obligatorio, particularmente para la transmisión de lo sucedido a las nuevas generaciones. Cabe señalar, que dentro del mismo período hay un

²⁵ *La noche de los lápices* recibió el Premio “San Jorge de Oro” en el Festival Internacional de Cine de Moscú y el Grammy Latino a la Mejor Película.

grupo de películas que se estrenan en 1988 “momento en que empiezan a develarse pequeñas torsiones, sobre todo a la hora de representar a la sociedad postdictatorial” (Guastamacchia et Pérez Álvarez 87), en las que se aborda particularmente la experiencia del exilio. De ellas nos ocuparemos en el tercer capítulo.

En el caso de *La historia oficial*, para el crítico y cineasta Octavio Getino el motivo de su gran repercusión es claro: “[la película permite] acceder de pronto al ‘conocimiento’ de lo sucedido y también, a una serena redención [...] todos podían reencontrarse, mirándose sin culpas a los ojos” (2005: 92). En relación a *La noche de los lápices* señala “[es una producción] claramente legitimada en el momento político-cultural del ‘nunca más’ que vivía el país” (86), a partir de la construcción de la figura de la víctima inocente, otra de las teorías muy difundidas en la Argentina de la vuelta democrática. Dicha teoría cobra gran impacto en el imaginario colectivo, a partir del film de Olivera. Como se ha señalado, allí presentan a adolescentes no militantes políticos que son secuestrados y torturados, todo ello enmarcado por la historia de amor de sus protagonistas: Pablo y Claudia, dos jóvenes de dieciséis años que nada tenían que ver con la juventud revolucionaria setentista. En ambos casos, la posterior proyección televisiva tanto de *La historia oficial* como la mencionada *La noche de los lápices* han gozado de gran audiencia, ésta última es de uso frecuente en las escuelas, para dar cuenta de la represión durante la dictadura.

De aquí se desprende que si bien la política del radicalismo “no serviría para promover el desarrollo industrial del cine –como no lo haría tampoco con las restantes industrias– pero sería funcional desde su enfoque “culturalista” para promocionar la imagen de su gobierno a nivel internacional” (Getino 84), para comprobarlo basta detenerse por un momento en el gran número de coproducciones internacionales, a

partir de las cuales se hace posible llevar adelante un sin número de proyectos que de otro modo hubiesen sido difíciles de realizar o, incluso, hubiesen quedado estancados.

Desde el advenimiento de la democracia, el cine ha ocupado –y ocupa– un lugar privilegiado durante las diferentes etapas que conforman los momentos de la memoria a partir del cual y hasta la actualidad se manifiesta una vasta producción audiovisual que propone volver al pasado para entender el presente, ya que con el paso del tiempo se hace más fácil describir el horror sufrido. Es en este momento que cobra importancia la figura del testimonio, quien ocupara un lugar central en la conformación de la transición democrática, sin sus aportes no hubiese sido posible llevar a cabo el Juicio a las Juntas militares²⁶ y la posterior publicación del informe *Nunca Más* (1985).²⁷

La figura del testimonio es analizada por Giorgio Agamben en el ensayo *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (2000), en el que a partir de una distinción entre dos términos latinos, el primero, *testis* del que se desprende el término “testigo”; que etimológicamente alude a aquel que se sitúa como tercero en un proceso o un litigio entre dos contendientes; el segundo, *superstes*, hace referencia al que ha vivido un determinado acontecimiento y que como sobreviviente “está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (9). A partir de la definición postulada por Agamben en relación al *superstes*, me propongo analizar en un primer momento el vínculo entre testimonio y relato cinematográfico, para luego ahondar en los rastros epistemológicos en relación a la (im)posibilidad de transmitir la experiencia vivida. Lo silenciado y la transmisión de la experiencia en el sentido benjaminiano (1989), atraviesa estos films, y

²⁶ El Juicio se llevó a cabo entre el 22 de abril y el 14 de agosto de 1985 y constituyó la primera condena a las Juntas militares realizada por un tribunal civil. La sentencia fue dictada el 9 de diciembre de ese mismo año.

²⁷ El *Nunca más* es el informe realizado por la *Comisión Nacional sobre la desaparición de personas* (CONADEP), publicado en 1985, que da cuenta de algunas de las confesiones hechas por sobrevivientes de la última represión militar.

es por ello que “se hace necesario, [...] revisar estos silenciamientos y estos relatos” (Kaufman, 2006: 68). De este, se accede, *in primis*, a la experiencia vivida; en la que se toma como punto de partida la multiplicidad de estrategias discursivas con las que se representó la violencia del terrorismo de Estado en dos films realizados durante el periodo posdictatorial (1983–2006).

El primero de ellos es *La historia oficial*²⁸ de Luis Puenzo. Esta película, se estrenó el 3 de abril de 1985, momento en el que se ultimaban los detalles para la apertura del Juicio a las Juntas militares, y rápidamente se convirtió en una de las más vistas de la historia del cine argentino (España, 1994: 30-35.). *La historia oficial* afronta gran parte de los temas relacionados con el pasado inmediato argentino:²⁹ el exilio y el retorno, la toma de conciencia por parte de la protagonista de lo que había sucedido durante la llamada guerra sucia, el encuentro con las Abuelas de Plaza de Mayo y la aceptación de la existencia de un plan sistemático de apropiación ilegal de bebés,³⁰ entre otros. La película se conforma como una suerte de drama de reconocimiento, en la que se relatan los momentos previos a la caída de la dictadura, desplegando la participación de actores sociales e institucionales que sostuvieron el funcionamiento político, económico y social durante los años del terrorismo de Estado.

²⁸ *La historia oficial* fue premiada con el Oscar a la Mejor Película extranjera (1986), el Globo de Oro a la Mejor Película de habla no inglesa; el Premio del Jurado en el Festival de Cannes y 9 premios Cándor en la Argentina. También recibió premios importantes en el Festival Internacional de Cine de Toronto, en el New York Film Critics Circle Awards, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, y en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

²⁹ A excepción de la desaparición forzada de personas, que es nombrada *al pasar* durante una escena en la que una mujer alude al *misterioso* paradero de dos amigos.

³⁰ Cabe señalar que el 5 de julio de 2012 se dictó la sentencia por el Plan sistemático de robo de bebés. Se presentaron 35 casos de apropiación ilegal. Los condenados fueron Jorge Rafael Videla (50 años), Reynaldo Benito Bignone (15 años), Jorge “Tigre” Acosta (30 años), el ex general Santiago Omar Riveros (20 años); el ex prefecto naval Juan Antonio Azic (14 años) y el médico Jorge Magnacco (10 años). El ex capitán Víctor Gallo y su mujer Susana Colombo, apropiadores del hijo de una militante de izquierda, recibieron penas de quince y cinco años de cárcel, respectivamente. En este proceso, por primera vez la justicia consideró que la apropiación ilegal de menores no fue un hecho aislado sino una política elaborada y aplicada por la cúpula de las Fuerzas Armadas como parte de una estrategia más amplia de represión ilegal contra la subversión en la década de 1970.

En *La historia oficial* la acción se sitúa en marzo de 1983, momento en que las cúpulas militares habían perdido toda credibilidad, y en el que a partir de la derrota Argentina frente a Inglaterra, en la guerra que se tuviera a causa de la reivindicación de la soberanía de las Islas Malvinas, comienza un proceso de “lenta retirada” que culminará con el llamado a elecciones democráticas en octubre de ese mismo año. En este contexto, Alicia (Norma Aleandro), quien pareciera vivir fuera de la realidad, inicia un camino de “descubrimiento” en el que empieza a enterarse de lo acontecido en la Argentina durante los últimos siete años, para ello, resulta imprescindible el encuentro con Ana, una amiga de la juventud, (Chunchuna Villafañe) en el que esta última le confiesa que fue secuestrada y torturada en 1977 y que por eso decide exiliarse. Lo que resulta aún más revelador para Alicia es que Ana le cuenta que en el centro clandestino de detención en el que estuvo detenida, había mujeres embarazadas que luego de dar a luz les quitaban sus niños para ser entregados a familias de militares o cercanas a ellas, que no hicieran demasiadas preguntas.



La confesión de Ana. *La historia oficial* de Luis Puenzo

Como muestra esta escena, las confesiones de Ana y el abrazo entre ambas llevará a la protagonista a recorrer una suerte de “camino de revelación” que culminará con la toma de conciencia de lo sucedido durante los años de la dictadura. Para Cuarterolo “más allá de los posibles debates, no hay duda de que *La historia oficial* es un film que apela a la emoción, más que a la reflexión y en ese sentido cumple eficazmente con sus objetivos” (353), es decir los de la recuperación democrática, en los que se promovía su política estatal de la memoria. Si bien, hasta ese momento *La historia oficial* se posicionaba como el film más premiado del cine argentino, y resultaba ser el film paradigmático por excelencia del período de transición democrática, no todos los críticos están de acuerdo con el abordaje propuesto por Puenzo. De este modo, el crítico y cineasta Rafael Fillipelli la define como “tan exterior que modificándole dos o tres escenas del guión, se convertiría rápidamente en un film sobre las desventuras de una madre adoptiva” (1986: 59). Por su parte, Hugo Vezzetti sostiene que el relato dramático que daba forma a la película de Puenzo:

Era el drama privado y la sacralización de los sentimientos maternos lo que conducía a la protagonista a encontrarse con la acción de las Madres de Plaza de Mayo [...] el hecho que una película menor ganara el único Oscar obtenido por un film argentino, solamente por el tema que trataba, muestra que esa reducción de la política y la historia al lenguaje de las emociones familiares encontraba un público más allá de las fronteras (2002: 120).³¹

³¹ Posteriormente, en 2010, el cine argentino gana su segundo premio Oscar con la película *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella, que también será obtendrá el premio Goya de España, como Mejor película hispanoamericana. En la Argentina, obtuvo 11 premios Cóndor. Cabe destacar que entre las propuestas para concursar al Premio Oscar figuran *Camila* y *Kamchatka*. Todos estos filmes se encuentran enmarcados, de un modo u otro, por la represión estatal.

El crítico y cineasta Octavio Getino con una mirada más amplia, pero no menos aguda, señala:

La realización del film estuvo a la altura de los buenos antecedentes profesionales de Puenzo, destacándose su rigor expositivo, además de su honesto compromiso con la resistencia al olvido. Pueden objetársele limitaciones en cuanto a una profundización crítica del tema, pero cabría dudar sobre si ésta hubiera sido tan exitosamente recibida por el público, como lo fue la historia guionada por la Bortnik (92).

Cabría preguntarse, pues, si en el momento de su estreno, en 1985 ¿la sociedad argentina estaba preparada para ver una historia que denunciara la violencia extrema vivida durante los duros años del último gobierno de *facto*? o, si en realidad el guión de Puenzo-Bortnik permitía la identificación del espectador con la protagonista, en una suerte de toma de conciencia que se revelará como el punto de partida una historia individual que rápidamente tomará una dimensión colectiva. De este modo, Alicia no es la única que “se quita la venda de los ojos” y acepta la “verdad” que le es descubierta, es decir la que había negado durante todos esos años, pero que ahora tanto ella como la sociedad está/n dispuesta/s a admitir. A partir de allí la protagonista –y por extensión en la sociedad– comienza un proceso de restablecimiento no sólo del orden social sino también del identitario.

Capítulo II

El horror está dentro

No te vas a morir cuando vos quieras.

Nosotros decidimos cuando se muere.

¡Acá somos Dios!

Garage Olimpo, Marco Bechis

1. Los demonios

La historia oficial está ambientada en 1983, momento en el que la Junta militar inicia a sentir el peso de la derrota,¹ y en el que comienzan a vislumbrarse los primeros testimonios que relatan el horror de lo vivido. Por otro lado se encuentra la segunda película de ficción que cristalizara el relato hegemónico del primer período de la transición democrática, mostrando por primera vez el secuestro, la tortura y la

¹ No está de más recordar que en 1982 la Argentina pierde la guerra de las Islas Malvinas, esto cambia los planes de la Junta, la que pretendían presentarse a elecciones oficiales y continuar frente al gobierno.

desaparición de estudiantes secundarios, me refiero a *La noche los lápices* de Héctor Olivera.

La estructura de *La noche de los lápices* es lineal: siete estudiantes secundarios de la Ciudad de La Plata, en septiembre de 1975 habían participado a varias manifestaciones para reclamar la aprobación del boleto estudiantil, lo que les permitiría obtener descuentos para viajar en autobús. El conflicto se desarrolla un año después, a partir de la noche del 16 de septiembre de 1976,² cuando un grupo represor secuestra y tortura a seis de los jóvenes estudiantes, quienes se convertirán en *desaparecidos*. El séptimo estudiante, Pablo Díaz, será secuestrado cinco días más tarde y durante lo que resta del film su punto de vista guiará el relato. Una vez en el centro clandestino de detención Campo de Arana³ comenzará su tormento, lo que Calveiro denomina “ceremonia iniciática” (1998: 60), es decir, el rito a través del cual se da la *bienvenida* al secuestrado. Dicha “ceremonia” consistía en el inicio de la tortura “instrumento para ‘arrancar’ la confesión, método por excelencia para *producir la verdad* que se esperaba del prisionero, criterio de verdad para producir el *quiebre* del sujeto” (60), provocando el anulamiento de la persona con el intento de moldearlos pero sobre todo estableciendo un inicio y un fin: el primero relacionado con el *adentro* que se convierte en su nueva realidad; el segundo con el *afuera* que a partir de ese preciso momento deja de existir.

Para Sandra Raggio, quien en diferentes artículos se ha ocupado de analizar tanto el libro de Seoane y Nuñez como la adaptación cinematográfica de Olivera,⁴ “[*La noche*

² La Ley 355 de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, promulgada el 23 de marzo de 2000, declara el 24 de marzo como el “Día de la Memoria” en homenaje a las personas que sufrieron persecuciones, encarcelamientos, torturas, muerte o desaparición durante la represión llevada a cabo por el terrorismo de Estado. Esta Ley contempla la inclusión del 24 de marzo en el calendario escolar y el dictado de clases alusivas a los golpes de Estado y a la violación de los Derechos Humanos.

³ Situado en la calle 137, esquina 640 de la Ciudad de La Plata.

⁴ 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

de los lápices] es la primera película argentina que reconstruye desde la ficción cinematográfica un centro clandestino de detención, incluyendo escenas de tortura” (2009: 52), y, por tanto, cristalizara, de algún modo, la representación del horror a partir de la reconstrucción de un testigo: Pablo Díaz, quien estuvo allí y sobrevivió. En cierto modo, este testimonio bien puede adaptarse a la distinción benjaminiana en relación a la *experiencia transmitida* y la *experiencia vivida*, que como señala Traverso “la primera se perpetúa casi naturalmente de una generación a otra y va forjando las identidades de los grupos y las sociedades; la segunda es un rasgo típico de la modernidad, es una vivencia individual, frágil, volátil, efímera” (2007: 68), siendo esta última la que activa el vínculo entre memoria y experiencia.

Al igual que *La historia oficial*, *La noche de los lápices* se abre con el plano de un colegio secundario, “tópico en las películas argentinas que retratan la última dictadura militar”,⁵ esto puede estar relacionado con un intento de mostración, por un lado, de la inocencia de los niños que con guardapolvos blancos aparecen en escena; por otro, con la actividad de los adolescentes en una reunión que aúna a los delegados y “compañeros” del centro de estudiantes. En un plano general se verá el recorrido de dos alumnos que llegan al aula donde se lleva a cabo la reunión en la que discuten las medidas a tomar en relación al pedido del boleto estudiantil secundario. Desde el comienzo, se muestra a los adolescentes jugando, gastándose bromas e intentando conquistar a las chicas que les gustan, provocando una constante mostración que

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).

⁵ Según el crítico cinematográfico Luis Franc, en una conversación personal, este tópico está presente en gran parte de las películas que se ocupan de la última dictadura argentina y eso les da un matiz pedagógico. Entre otras, señalo *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante; *La mirada invisible* (2010) de Diego Lerman e *Infancia clandestina* (2001) de Benjamín Ávila.

enfatisa la “inocencia” de estos jóvenes. Para Cuarterolo “tal vez la película que mejor ilustra los intentos del cine de la época por despolitizar a los protagonistas de sus relatos sea *La noche de los lápices*” (2011: 355). El film se desarrolla en un *crescendo* en el que se muestra la vida cotidiana de sus protagonistas, permitiéndole al espectador identificarse paso a paso con la conformación de los personajes. De a poco los planos cambiarán y comenzará a establecerse un clima de terror, que se agudizará con las advertencias del mundo adulto: los padres de una de las protagonistas le pide más de una vez que tenga cuidado que “la cosa no está para seguir luchando”; el hermano mayor de la misma le pide prudencia; también el noticiero televisivo y los comentarios de los docentes en las escuelas apuntan hacia una suerte de consejo, de tener cuidado en las reuniones que los adolescentes realizan. Este mundo adulto intenta “advertir” a los jóvenes estudiantes de lo peligroso de sus “acciones”, que en realidad no van más allá de reuniones entre amigos que intentan obtener el “boletó estudiantil” o alfabetizar en los barrios pobres de la Ciudad de La Plata. Pero Olivera *nos* deja claro que los estudiantes no son militantes de ninguna organización política, sino simpáticos y alegres jóvenes que quieren sólo participar en el centro de estudiantes de su escuela.

La canción *Rasguña las piedras* del grupo *Sui Generis*, es el leitmotiv de la película, y se repite en tres momentos claves del film: durante una fiesta estudiantil, momento en que a través de bromas simples se retrata la ingenuidad e inocencia de los adolescentes; este clímax es interrumpido por la irrupción del grupo de inteligencia (GI)⁶ quienes maltratan a los jóvenes y los llevan a la comisaría; el segundo momento es justamente antes del secuestro de los estudiantes, en el que a través de un montaje paralelo se muestra a los jóvenes durmiendo en la tranquilidad de sus hogares, esa

⁶ Durante el Proceso de Reorganización Nacional se denominaba “grupo de inteligencia” a la cuadrilla de hombres que irrumpían, allanaban y secuestraban gente.

atmósfera es nuevamente interrumpida por la llegada del GI que secuestra a seis de los siete adolescentes; el último momento está dado en los tramos finales del film, pero esta vez no se mostrará a los jóvenes, tal vez porque no hay irrupción de la tranquilidad, sino que un travelling toma los candados de las celdas cerradas, la oscuridad de la escena y la canción de fondo funcionan de modo anticipatorio del final, como “un lazo de unión y una vía de fortalecimiento de la confianza, son prácticamente los únicos respiros que concede al espectador el tenso y vibrante clima dramático del film” (López, F. 1986: 31). Otra melodía que resulta una constante en el film pertenece también al compositor argentino Charly García, me refiero a *Canción para mi muerte*, ambas “cobran particular significación en dos momentos teñidos de áspera y conmovedora poesía” (30-31), en las que pareciera entrar un poco de luz en las oscuras celdas del centro clandestino. La película tuvo, desde el momento de su rodaje, una gran repercusión, y desde antes de su estreno, fueron muchos los periódicos que han seguido paso a paso la filmación dándole gran espacio en sus secciones de espectáculos.⁷

En un contexto en el que se elabora y publica el informe *Nunca más* y se da inicio al Juicio a las Juntas militares, resulta evidente, pues, que el público manifiesta gran apertura predisposición a ver películas como *La historia oficial* (1984) de Luis Puenzo o *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, films que establecían una continuidad con la política estatal de la memoria instaurada desde llegada de Alfonsín a la presidencia. En el caso de la película de Puenzo, nos encontramos frente a un film que sigue (como el gobierno democrático) el camino del descubrimiento, la búsqueda de verdad y justicia y la condena a los máximos responsables del terrorismo de Estado (estableciendo una prolongación con el *Nunca Más* y la “teoría de los dos demonios”),

⁷ Véase, por ejemplo, las notas publicadas el día del estreno del film: Shault, Pablo. “El cine enfrenta la realidad y narra la desaparición de varios adolescentes”. *Clarín*, 16/09/1986, p. 13; López, Diego. “Excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico”. *La Razón*, 16/09/1986, p. 45.

referentes que delinearon la transición democrática. Desde los primeros días de su rodaje *La noche de los lápices* atrajo la atención de la crítica, esto resulta evidente en las publicaciones propuestas en las secciones de espectáculos de los principales periódicos del país que con títulos como “Temática sociotestimonial en ‘La noche de los lápices’” (*Tiempo Argentino*, 21/08/86); “Comenzó Olivera la filmación de ‘La noche de los lápices’” (*Tiempo Argentino*, 24/06/86), “Héctor Olivera revela la génesis de su filme ‘La noche de los lápices’. A veces la ficción se queda corta frente a la realidad” (*Clarín*, 25/08/1986); “Héctor Olivera inicia su nuevo film” (*La Razón*, 22/06/1986); “El cine enfrenta la realidad y narra la desaparición de varios estudiantes. Héctor Olivera está filmando ‘La noche de los lápices’ en La Plata”; y en el mismo artículo se incluye un diálogo mano a mano con Olivera en el que define el film:

La noche de los lápices [...] es un triste, doloroso y dramático hecho que viene a dar testimonio de una de las muchas cosas que ocurrieron en nuestro país. Creo que nuestro cine debe servir para plasmar temas contemporáneos y definitivamente desterrados (*La Nación*, 23/07/1986).

En una crítica publicada en el periódico *Clarín* el 5 de septiembre de 1986, es decir al día siguiente del estreno comercial de *La noche de los lápices* se define al film como:

Un lacerante y desgarrador testimonio de hechos reales [...] un film de imprescindible visión y aleccionadores acentos humanos [...] encabezado por siete

jóvenes de más que promisorias aptitudes, avalan una muestra digna de figurar entre las mejores expresiones de la pantalla argentina (Rapallo, 1986: 6-8).

Más adelante el mismo crítico se encontrará ante la necesidad de comentar sus “sensaciones” al ver el film “es de cristianos o más bien de bien nacidos el perdonar. Pero al mismo tiempo todos los argentinos de bien tenemos la obligación categórica de no olvidar”. En relación al director comenta que realiza una película en la que sin caer jamás en el desborde o en golpes bajos en los que podía haberse incurrido con facilidad. Queda claro que en el momento de su estreno el apoyo dado al film por la mayor parte de la crítica especializada era de gran magnitud, en ella se fusionaban la necesidad de hablar de lo sucedido y la necesidad de la sociedad de encontrar “culpables” e “inocentes”. Este último configura la representación de los jóvenes estudiantes secuestrados, torturados y desaparecidos. No obstante ello, se encuentran algunas opiniones que van en contra de la propuesta mediática apenas mencionada, me refiero, por ejemplo, a la carta de un lector publicada en el periódico *Ámbito financiero*, para su sección “Gente enojada”, que comienza diciendo: “*La noche de los lápices* me pareció terrible. Mi mujer no la pudo soportar y me quedé solo”. Pero este resulta ser, al menos en el momento de su estreno, una opinión poco “influyente” para la recepción del film.

2. Del panóptico al garaje

Existen aspectos comunes entre los films que se analizan en este capítulo, tanto en *La noche de los lápices* como en *Garage Olimpo* y en *Crónica de una fuga* se refleja la

estrategia implementada por la extrema derecha en relación a la construcción de centros clandestinos de detención que permite establecer una analogía con los conceptos propuestos por Michel Foucault en el libro *Vigilar y castigar*, en el que el filósofo francés describe las prisiones y los manicomios como conglomerados de las sociedades disciplinarias. De hecho, la táctica llevada a cabo por la represión militar, se encontraría más cerca de la estructura del panóptico⁸ –que describiera Jeremy Bentham⁹ y analizara Foucault– entendiendo por este no sólo su función primordial: la de vigilar al *otro*, sino la cosificación del ser humano, es decir que la función del hombre–guardia no sería sólo la de vigilar a un *ser* sino a una *cosa* que debe ser vigilada. Así lo describe Foucault:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados [...] en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario (119).

Como apuntábamos más arriba, en la Argentina los centros clandestinos de detención coinciden con la perspectiva del panóptico foucaultiano, respondiendo a la vigilancia de los represores sobre los secuestrados. Aun así hay que señalar que el genocidio practicado en los centros clandestinos de detención excede la idea de

⁸ El panóptico es un punto clave en medio de una unidad carcelaria desde donde el hombre–guardia, puede verlo todo y no ser visto, teniendo así el control total de los movimientos de cada individuo.

⁹ En *Pannomial Fragments* (1831).

panóptico, es decir la de un complejo disciplinario que no lleva al exterminio del secuestrado. En la Argentina, existen varios ensayos que abordan el funcionamiento de los centros clandestinos de detención,¹⁰ entre ellos hay dos que resultan imprescindibles: el informe *Nunca Más* (1984) y *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (1998) de Pilar Calveiro. El primero describe la experiencia vivida por los detenidos–desaparecidos en los centros clandestinos de detención, focalizándose en el testimonio de los sobrevivientes; el segundo da cuenta del engranaje del aparato represor, desde los altos mandos militares, las tácticas de los diferentes grupos guerrilleros, particularmente ERP¹¹ y Montoneros,¹² hasta la vida cotidiana y las estrategias de supervivencia por parte de quienes se encontraban clandestinamente en un centro de detención. Ambos libros coinciden en que los centros fueron aproximadamente 340, las características de sus instalaciones. En el informe *Nunca Más* “[se] revela que han sido concebidos antes que para la lisa y llana supresión física de las víctimas para someterlas a un minucioso y planificado despojo de los atributos propios de cualquier ser humano” (206). Calveiro, por su parte, sostiene que “por ellos [los centros clandestinos de detención] pasaron entre 15 y 20 mil personas, de las cuales aproximadamente el 90 por ciento fueron asesinadas” (29).¹³ Lo que une al panóptico descrito por Foucault con los centros clandestinos de detención es que ambos surgen con el intento de disciplinar y constituyen un fenómeno racional y con pautas precisas;

¹⁰ Teniendo en cuenta que en el caso argentino los centros clandestinos de detención estaban ubicados, en su mayor parte, en el centro de las ciudades, y no en las afueras, utilizo el término centro clandestino de detención y no campo de concentración como Calveiro (1998, 2005).

¹¹ El *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) fue un grupo guerrillero. Su objetivo se concentró en la toma del poder a través de la lucha armada. Estuvo activo entre 1970 y 1976, momento en el que fue desarticulado por las Fuerzas Armadas a través del Operativo Independencia.

¹² *Montoneros* fue una organización guerrillera perteneciente a la izquierda peronista. Su objetivo fue la implantación de un sistema político denominado “Socialismo Nacional”, en el que se promovía la instauración de un gobierno socialista, que continuase la política propuesta por Juan Domingo Perón. Su período de mayor actividad se concentra entre 1970–1976.

¹³ También el historiador Eduardo Duhalde, apoyándose en una rigurosa investigación da cuenta del número de *desaparecidos*. Véase la carta dirigida a Matilde Fernández Mejjide.

ya que de modo contrario, es decir, sin un esquema racionalmente eficaz, no se hubiese podido hacer desaparecer a treinta mil personas. Lo que los separa es la voluntad de exterminio en la que el Proceso de Reorganización Nacional basara su estrategia de eliminación del adversario.

3. Un trabajo burocrático

En relación con las artes audiovisuales, las “nuevas significaciones” de las que se hablaba más arriba, dieron cuenta de ello a partir de la película *Garage Olimpo*¹⁴ de Marco Bechis,¹⁵ considerada “la película definitoria de las víctimas” (Noriega 11). Estrenada en 1999, plantea un nuevo enfoque respecto de los que caracterizaron el momento de transición democrática, marcando un corte en relación al cine que se venía desarrollando, en el que sin golpes bajos, toma una historia individual para mostrar el funcionamiento de un centro clandestino de detención y con ello el desmembramiento del mundo cotidiano. También tocará un punto poco explorado por el cine: el compromiso político setentista. De este modo, se deja de lado la idea de “víctima inocente” y en su lugar, se presentan los dos tipos de compromiso del que participaron los jóvenes de los años setenta: la militancia de “base”, es decir el trabajo comunitario en los barrios marginales (este es el caso de María, la protagonista) y la militancia de “acción”, el caso de la coprotagonista, a quien veremos al inicio y al final del film,

¹⁴ El libro cinematográfico de *Garage Olimpo* está basado en la experiencia de su director y en un arduo trabajo de investigación, a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes: Mario Villani, Ana María, Alejandra, y Héctor. Allí se encuentran correspondencias en la película con lo que le sucedió a algunos secuestrados.

¹⁵ Bechis propone esta historia a partir de su propia experiencia como detenido ex desaparecido.

momento en que pone una bomba en la casa de un represor. A pesar de la gran repercusión internacional que tuvo la película y los premios recibidos,¹⁶ en la Argentina “no superó los 30.000 espectadores” (Schwarzbock, 1999: 18) –cifra sumamente significativa en este contexto– pasando por las salas sin pena ni gloria.

Garage Olimpo está articulada por dos ejes narrativos, y se abre con la historia de Ana (Chiara Caselli), militante de una organización guerrillera, de quien sólo conoceremos su presente, en el que se propone –y logra– poner una bomba en la casa de una amiga, con la finalidad de matar a su padre. Sólo cerca de finalizar el film, se conocerá que el destinatario de esa bomba es el “Tigre”. El otro eje narrativo es la relación de amor–odio entre María (Antonella Costa) una joven militante que alfabetiza en los barrios marginales del conurbano bonaerense que vive con su madre (Dominique Sanda) en una casona decadente y que las dificultades económicas las llevan a alquilar las habitaciones que tienen libres. Félix (Carlos Echevarría) de quien no conoceremos más que su presente, es su inquilino y está enamorado–obsesionado con la joven. Una mañana como tantas, un grupo parapolicial allana la casa de María, la secuestra y la lleva al centro clandestino de detención *El Olimpo*, situado en la capital porteña.

El guión de *Garage Olimpo* está basado en la experiencia de su director y en un arduo trabajo de investigación, a partir de cuatro testimonios de sobrevivientes, por lo que se encuentran correspondencias en la película con lo que le sucedió a algunos secuestrados. Es ejemplo de ello el pasaje en que María llega al centro clandestino y se le otorga un número: A01, el mismo que tuvo Bechis durante su detención. Otra

¹⁶ Entre otros, Premio Sergio Amidei –XIX Edizione – Gorizia. Italia, al Mejor guión (2000); Globo de Oro, por Mejor film, mejor guión, Mejor actriz (Antonella Costa), Associazione della Stampa Estera in Italia (1999-2000); Mejor film en el Festival de Fortaleza, Brasil (2000); Cóndor al Mejor director y al mejor montajista por la Asociación cronistas cinematográficos (2000); Selección oficial para la sección “Un Certain Regard”, del Festival de Cannes, Francia; Mención del jurado joven.

correspondencia se encuentra en una escena basada en el testimonio de Mario Villani.¹⁷ En la que el Nene –uno de los secuestrados que se ocupa de reparar los coches, las luces y los demás aparatos dentro del centro clandestino– se niega a arreglar la picana eléctrica por ser este un instrumento de martirio con el cual el recién llegado será torturado. Ante su negación Félix le muestra dos cables de electricidad y le dice –“con esto hablan hasta los muertos”–, el Nene responde: –“Para. Para Félix, damelá que yo la arreglo. Dos minutos”–. En este momento el rol del Nene, de algún modo cambia y se acerca a lo definido por Agamben, en la que “el oprimido se hace opresor” (2000: 20), entrando en una *zona gris*, que resulta extrapolable hacia otros contextos para el que había sido pensada, en el que los confines entre el bien y el mal se confunden incesantemente. La colaboración en los campos de concentración es un tema que ha ocupado las reflexiones de Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*, relato testimonial publicado en 1986. En él, el químico y escritor italiano, refiere que el caso de cooperación límite es el de los *Sonderkommander (Escuadra Especial)*, nombre con el que se conocía al grupo de prisioneros que colaboraba con la máquina de exterminio de la SS, obteniendo con ello un único privilegio: comer y tomar cuanto quisieran durante algunos meses. La *Escuadra Especial* se ocupaba principalmente de llevar a los deportados a la cámara de gas, sacar los cadáveres, quitarles los dientes de oro, cortarles el pelo y clasificar las ropas y los zapatos, entre otras cosas.

La situación planteada más arriba en la película *Garage Olimpo* puede ser iluminada por el trabajo de Hannah Arendt. En 1961 ella asistió como espectadora del juicio que tuvo como protagonista, entre otros, a Adolf Eichmann, teniente coronel de la

¹⁷ Mario Villani fue secuestrado el 18 de noviembre de 1977. Estuvo en cinco centros clandestinos de detención: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, la ESMA y Automotores Orletti. Desapareció de la vida civil hasta el 18 de agosto de 1981. Físico de profesión, ha logrado sobrevivir porque resultaba útil para la reparación de objetos robados por los militares.

SS nazi. Luego publica un largo texto con el título *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, allí la autora alemana fija su atención en el papel que asume el verdugo y no la víctima. Su trabajo crítico consistió en intentar ahondar en el *modus operandum* de un represor, de un torturador que se vale de la *obediencia debida* para justificar los actos cometidos, desacreditando la idea de que los criminales eran psicópatas, de hecho el informe realizado por seis psiquiatras “habían certificado que Eichmann era un hombre normal. Más “normal” que yo, tras pasar por el trance de examinarle” (58) comenta uno de los médicos. Desde allí, Arendt desarrolla el concepto de ‘mal racional’ y postula un nuevo tipo de criminal que actúa bajo circunstancias que le hacen casi imposible saber que está obrando mal, cometiendo crímenes bajo órdenes, lo cual no lo libera de culpa pero sí lo hace sujeto de una nueva forma de juicio. Retomando el subtítulo del ensayo: *Un estudio acerca de la banalidad del mal*, Arendt alude a un *mal burocrático*; idea que ya había sido postulada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo* (1947), con la denominación ‘razón instrumental’ o ‘mal racional’, en la que *la razón* es utilizada como instrumento del que se sirve el hombre para dominar al hombre.

En el caso de Eichmann “su admisión fácil y natural de cómo participó en el exterminio de los judíos es muestra de la sistematización de la que fue presa, pues para él no había nada que confesar; sus actos habían sido órdenes cumplidas” (Délano 2000). El planteamiento de Arendt es, de algún modo, lo que ya había sido postulado por Primo Levi en *Si esto es un hombre* (1946) y que más adelante retomará Pilar Calveiro (1998), en su ensayo *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, en el que analiza la experiencia límite en los centros clandestinos de detención en la Argentina. Primo Levi propone su relato desde la primera persona, como lo exige el testimonio; Calveiro lo hace desde la tercera “la persona otra, para hablar de lo vivido”

(1998: 5). Esta diferencia nos permite acercarnos a dos postulaciones que si bien se enmarcan desde experiencias límites, ambas son abordadas con gran rigurosidad desde diferentes perspectivas y elecciones de narración de lo vivido.

Dentro de la cinematografía argentina que aborda el pasado reciente, hay ejemplos de *obediencia debida* y de *mal racional*. La primera por ejemplo, se condensa en uno de los momentos finales del film *La noche de los lápices*, y describe como el carcelero (Lorenzo Quinteros) con tono amigable le quita la venda a Pablo Díaz, le pide que lo mire y replica: –“recordame bien. Yo no te torturé ni te hice nada. Es mi laburo. Pero te traté como a un ser humano, ¿no?”–, de este modo el guardia le explicaba a Pablo –y por extensión al espectador– el principio de *obediencia debida*. De igual modo, *Garage Olimpo* resulta un claro ejemplo que pone de manifiesto la llamada *banalidad del mal*. En la película se muestra a través de un plano secuencia como los represores, me refiero a los subalternos, al comienzo y al final de su jornada laboral fichan sus horarios de entrada y salida, del mismo modo que lo hace un empleado público, valiéndose del denominado ‘mal burocrático’. Ejemplo de ello es la escena en la que “Tigre” (Enrique Piñeyro), un militar represor que está a cargo del centro clandestino *El Olimpo*,¹⁸ mantiene el siguiente diálogo con uno de los torturadores: Tigre: –“en cuanto se desocupe el quirófano¹⁹ lo interrogás, después llenás la ficha, ¿ok?”– y Félix responde: –“sí señor”–. Este pasaje cobra importancia a partir de la burocratización del trabajo, es allí donde se pone de manifiesto la cotidianidad de sus “tareas”, las que se componen a

¹⁸ El *Olimpo* es un garaje que entre el 1978 y el 1979 funcionó como centros clandestinos de detención. Situado en la oeste de la provincia de Buenos Aires, se considera que por allí pasaron unos seiscientos detenidos y que han sobrevivido unos cincuenta (Calveiro, 1998: 21). El predio pertenecía a la División de Automotores de la Policía Federal. El lugar había sido originalmente una terminal de tranvías, luego una estación de autobuses, y en el año 1976 pasó a manos de la Policía Federal Argentina. Aunque resulte irrisorio el *Olimpo* llevaba este nombre porque según el personal que lo manejaba, era el “lugar de los dioses” (53), allí los “técnicos/dioses” decidían quienes continuaban con vida y quiénes no.

¹⁹ Quirófano es el nombre con el que se conoce la sala de torturas. Esta denominación cobra sentido para los militares a partir de su propia idea de que la sociedad argentina estaba enferma y había que “curarla”.

partir de la llegada del secuestrado, el número que se le otorga y el comienzo de la tortura. Allí los represores no son mostrados como monstruos ni como sádicos, sino como hombres normales, padres de familias que entre tortura y salida, juegan al ping-pong, escuchan música, miran la tv, etc. Calveiro considera que los torturadores “fueron parte de una maquinaria, construida por ellos mismos, cuyo mecanismo los llevó a una dinámica de burocratización, rutinización y naturalización de la muerte” (34). Esto se pone de manifiesto en diferentes pasajes de las películas analizadas. Sobre ello retomaremos más adelante.

Del mismo modo que en los films propuestos, la idea de subalterno estará presente en la novela *Dos veces junio* (2002)²⁰ de Martín Kohan. En la que se narra la cotidianidad de un subordinado, un joven que está cumpliendo con el servicio militar obligatorio y que como sabe conducir le han encargado ser chofer del Dr. Mesiano, un médico que se ocupa de “visitar” a los torturados en un centro clandestino de detención, cuando a los torturadores “se les va la mano”. El joven conscripto de *Dos veces junio* es un *nadie*, pero es un *nadie* necesario para el engranaje de una maquinaria mayor inventada, dirigida y orquestada por el *Proceso* “en esa máquina, al igual que en cualquier motor, hay piezas más importantes y piezas menos importantes” (79). El conscripto no siente culpas ni remordimientos por lo que ve, por lo que hace e incluso por lo que no hace, en relación al pasaje en el que podría ayudar a una mujer que está en cautiverio y prefiere no hacerlo.

En *Los hundidos y los salvados* Primo Levi acuñó el término “zona gris” en la que existen “contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patrones y de siervos” y que Giorgio Agamben define como “una gris e incesante

²⁰ No es mi intención analizar la obra de Kohan. Sin embargo, cabe destacar que su protagonista, el joven conscripto, es un ejemplo perfecto de subalternidad.

alquimia donde el bien y el mal, y todos los metales de la ética alcanzan su punto de fusión” (2000: 20). Por su parte, Calveiro apunta que “el campo es una infinita gama no del gris, que supone combinación de blanco y negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones” (1998: 128). En estos films, se manifiestan distintos tipos de “colaboración”. Caetano, por ejemplo, presenta a Guillermo –uno de los secuestrados–, quien finge cooperar para con ello recibir menos tormentos; Bechis, en cambio, nos muestra a María a quien no le cabe otra que reprimir el horror y el terror que vive dentro del centro clandestino y simular ante Félix “felicidad” al verlo e incluso placer mientras mantienen una relación sexual. Aquí estaríamos frente a la “zona gris” de la que hablara Primo Levi y retomara Giorgio Agamben, en la que las fronteras entre el bien y el mal se confunden, se diluyen y los propios presos que son víctimas, participan y/o colaboran con los represores, convirtiéndose en instrumentos de engranaje de un sistema diabólico. Otra forma de colaboración es la relatada por Jorge Semprún en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001). Allí la cooperación está dada a través de la suplantación de persona en un campo de concentración. En la que el protagonista al saber que va a ser enviado al horno crematorio construye una estrategia para hacer que otro recluso ya agonizante muera en su lugar y él viva con la identidad de otro.

4. La voz del victimario

El cine ha explorado a partir de diferentes relatos la relación entre víctima-victimario. Entre ellos se toma como ejemplo *La muerte y la doncella*²¹ (1994) de Roman Polanski. En ella Paulina Sala al igual que María, la protagonista del *Garage Olimpo*, cree reconocer la voz de su torturador, el médico Roberto Miranda. Pero la diferencia está dada en que María, –con la inocencia de su edad– al reconocer la voz de Félix cree que él está allí por el mismo motivo que ella, es decir que ha sido secuestrado por su compromiso político. Rápidamente se da cuenta que allí ella ocupará el lugar de la víctima y él será su victimario; esta relación contradictoria y desigual guiará la película.

En estos dos ejemplos, la voz vehiculiza el reconocimiento por parte de las víctimas; resulta muy diferente, pues, el reencuentro entre víctima y victimario propuesto en un film sumamente controvertido que se estrenara en 1974, me refiero a *Il portiere di notte* de Liliana Cavani. Allí se relata el reencuentro casual entre una sobreviviente de un campo de concentración (Lucia) y su verdugo (Aldorfer), un ex oficial de la SS nazi, quien bajo una falsa identidad trabaja como portero nocturno en un hotel de Viena al que Lucia llega con su marido. A diferencia de la escena en que tanto María, la protagonista de *Garage Olimpo*, como Paulina, la de *La muerte y la doncella* reconocen a sus victimarios a través del tono de su voz; Lucia se encuentra cara a cara con su victimario en la recepción del hotel. El impacto producido por el choque de miradas entre el ex oficial y la ex víctima se convertirá rápidamente en un retorno al

²¹ Sobre la novela homónima (1990) de Ariel Dorfman.

pasado que los llevará a revivir la relación sadomasoquista y contradictoria que trece años atrás los había vinculado.

Los tres filmes comparten el extrañamiento de sus protagonistas al encontrarse en el día y el lugar menos pensado con sus verdugos. Pero la reacción y como consecuencia la acción de cada una de ellas será diferente. A partir del reconocimiento de la voz de su torturador, el objetivo de Paulina es claro: llegar a la confesión de quien la había torturado y violado durante los años de la dictadura, y para ello utilizará todo lo que está a su alcance para lograr el ansiado testimonio; por su parte María, una vez superada el asombro del “encuentro” y motivada por un instinto de supervivencia tratará de sacar “ventaja” de la situación, pero no obtendrá más que una cierta “sensibilidad” por parte de Félix, para así sufrir menos durante la tortura, esto se traduce en que tanto Félix como los otros torturadores no superen los voltios indicados en la pequeña tabla que colgada en la pared indica cuántos deben ser aplicados en relación a la edad y el peso de la víctima, en este sentido “contrariamente a lo que podría pensarse, *Garage Olimpo* no especula con la relación víctima-victimario [...] sino que la utiliza para dar cuenta del grado de abyección y de absurdo al que llegó el terrorismo de Estado en la Argentina” (Monteagudo, 1999: 7). Lucía, en cambio, será la única que volverá al pasado y revivirá sus días en el campo de concentración. Allí los *flashbacks* invadirán los recuerdos de ambos protagonistas, provocando un juego perverso –que caracterizara desde el inicio la relación entre el ex oficial y su víctima–. Pero a diferencia de María y de Paulina, Lucía decidirá terminar sus días junto a su verdugo; y tal vez sea este el motivo por el cual el film dividió tanto a la crítica especializada. Lo que une a *Il portiere di notte*, *La muerte y la doncella* y *Garage Olimpo*, es que sus narraciones se articulan alrededor de la relación sórdida y ambigua entre víctima y torturador. Más allá de esta similitud en la trama, el tratamiento que cada director propone se configurará de

manera diferente, particularmente en el desenlace de cada historia; mientras las películas de Bechis y de Polanski a pesar de lo vivido por las protagonistas éstas deciden optar por la vida, la propuesta de Cavani se acerca más al Síndrome de Estocolmo, en el que el deseo de supervivencia de la protagonista está determinado por la relación con su victimario.

Garage Olimpo aborda cuestiones que hasta el momento no habían estado presentes en la cinematografía argentina, es el caso de los “vuelos de la muerte”, la relación entre víctima–victimario, la apropiación ilegal de bienes de las víctimas por parte de los represores, (la escena en que uno de los captores primero le pide información a María en relación a su situación familiar, luego logra un acuerdo con su madre a partir del cual “entregándole” su casa, el torturador le “entregaría” a María. Esto no sucede, ya que el represor no cumple con su parte del pacto, e incluso una vez realizada la “compra” de la casa ante un escribano, éste asesina a la mujer y la abandona en un descampado). Otro tema, que antes no había sido tratado por el cine argentino es la presencia de niños dentro de un centro clandestino de detención; y de modo transversal, también se alude al robo de bebés (en la escena en que un miembro de la patota –el que se ha quedado con la casa de María–, ante el llanto de un bebé, le dice a su mujer: –“¿qué le pasa? ¿comió?, ella responde: –“Sí, le debe doler la panza”–; –“mirá que si llora mucho lo devolvemos”–). También se muestra las disputas internas entre grupos parapoliciales, mostrando las rivalidades entre los que “trabajan” afuera y los que “trabajan” adentro, es decir de la patota,²² –quienes se encargan de allanar las casas y secuestran a la gente– y los torturadores, o sea, quienes se encargan de “hacer hablar” a los secuestrados. En ambos casos responden al imaginario de empleados

²² Se conocía popularmente con el nombre de *patota* al grupo parapolicial que se encargaba de seguir, secuestrar y trasladar a desaparecidos.

burocráticos que marcan su ingreso y egreso del centro clandestino de detención. A este tipo de comportamiento –como se ha mencionado más arriba– Adorno y Horkheimer llamaron *el mal racional* y Arendt *la banalidad del mal*.

5. Lo abyecto

Un antecedente, en relación a la representación de la tortura, se encuentra en la obra dramática *El señor Galíndez* (1973). Con dirección de Jaime Kogan y Eduardo “Tato” Pavlosky como actor, ésta se estrena en el Teatro Payró de Buenos Aires. *El señor Galíndez* recrea la vida ordinaria de dos torturadores que realizan su trabajo cotidiano del mismo modo que lo hace el empleado de una oficina. En una entrevista Pavlosky reflexiona acerca de la complejidad de la trama y de la composición de los personajes:

Lo que nos interesaba señalar era la institucionalización de la tortura, mucho más que la patología individual de los torturadores, quienes a su vez eran víctimas de la institución. Si insistimos en los cuadros psiquiátricos individuales de los torturadores perdemos de vista el eje central de la problemática: la tortura o el rapto como institución. Y este punto de vista es importante para el desarrollo de la estética de los personajes (Dubatti et Landini s. p.).

Siguiendo esta dirección, en 1983 y desde su exilio en España Rodolfo Khun realiza el film *Torturador. El señor Galíndez*, sobre la obra de teatro homónima de Pavlosky. Khun cuenta con un elenco de actores de primer nivel: Héctor Alterio, Joaquín Hinojosa, Antonio Banderas y Cecilia Roth. En el que se propone la vida gris de dos personajes de clase media –Pepe y Beto– que trabajan como torturadores. Ambos siguen las instrucciones –a partir de un contacto sólo telefónico– del Galíndez del título. El relato gira alrededor de los diálogos entre Pepe (Hinojosa) y Beto (Alterio) en un alejado sótano al que llegan secuestrados y a los que estos se ocuparán de torturar. Uno de ellos –Beto– es un ejemplar padre de familia, sensible y portavoz de valores morales y católicos, el otro –Pepe– se define a sí mismo como “un profesional en lo suyo”. Sin hacer referencia al tiempo ni al espacio en el que transcurre la acción, el film de Khun presenta al torturador como a un empleado que cumple con sus obligaciones, es decir que respeta su horario de trabajo y una vez terminado éste vuelve a la normalidad de su hogar, de hecho, “Los desaparecedores solían ser hombres comunes y corrientes que también podían ir a misa los domingos” (Calveiro 143).

El filósofo italiano Giorgio apunta que “una de las lecciones de Auschwitz es, precisamente, que entender la mente de un hombre común es infinitamente más arduo que comprender la mente de Spinoza o Dante” (2000: 6), esta frase, resume de algún modo el tratamiento que en *Garage Olimpo* se da a los torturadores, en el que no son monstruos, sino seres normales quienes se definen como “profesionales” ante su trabajo. Diferente será lo propuesto en *La noche de los lápices* y en *Crónica de una fuga* en donde la caracterización de los militares, policías y torturadores es la de hombres crueles, casi no humanos, quienes gozan provocando dolor. En el film de Olivera, por ejemplo, no hay un gran uso del fuera de campo y los espectadores, entre otras cosas, presencian la “ceremonia iniciática” de Pablo Díaz, actos de violencia gratuita (como el

recordado pasaje en el que uno de los carceleros –antes de la simulación de fusilamiento– apunta con un arma a un hombre judío y lo obliga a maldecir sus orígenes); también es significativa la escena en la que una de las jóvenes dándose la cabeza contra la pared de la celda pide que la maten porque ya no puede soportar los abusos sexuales a los que es sometida dentro del centro clandestino de detención.

Una de las películas que retrata la tortura es *Los traidores* (1972-73) de Raymundo Gleyzer, en la que se narra la historia ficcional de Roberto Barrera, un dirigente gremial del peronismo de los '60 que si bien comienza su carrera con grandes ideales; a partir de un ansia de poder se corrompe; traicionando sus ideales y también a su clase. Esto lo lleva a fingir su propio secuestro con el objetivo de que este engaño le permita ganar las inminentes elecciones del sindicato al que pertenece. *Los traidores*, único film ficcional de Gleyzer, se abre con una escena de tortura, pasaje que se repetirá más adelante en el film. En ella, se muestra como secuestran a tres hombres por ser opositores a la política de Barrera. Veremos como torturan a uno de ellos con la picana eléctrica, mientras a unos metros se encuentra el médico que asistirá al secuestrado, cuando éste tenga un paro cardíaco. En *La noche de los lápices* existe una escena semejante en la que su protagonista, Pablo Díaz, es torturado y nada queda fuera de campo, es decir que veremos los preparativos antes de la tortura, luego se mostrará la picana sobre el cuerpo de Pablo y en un juego de plano y contraplano se tomarán los rostros de los victimarios a lo largo de la tortura. Ambos pasajes cobran importancia porque se convierten en un acto de denuncia a la violencia.

En el film de Caetano los secuestradores están representados también como sádicos que disfrutan al observar el acto de tortura y alientan para que éste continúe, pero Khun más allá, y propone una escena de violencia gratuita en la que Pepe, el más

joven de los torturadores, decide tormentar a una de las chicas que Galíndez les “ha enviado” para que con ellas hagan lo que quieran. Mientras el victimario prepara a su víctima en una camilla –le ata de cuello, las caderas y los pies– mientras le explica a su nuevo compañero cómo se debe hacer este “trabajo”, para de este modo iniciarlo en la “profesión”. La tensión de la escena, en la que se sube el volumen de la música clásica, se mezcla con los gritos de las jóvenes que acaban de enterarse de lo que está por suceder. En ese contexto y como si ellas nos existiesen los torturados hablan entre ellos y se dan consejos de cómo llevar adelante su “labor”:

Pepe: (a Coca) –“Venga vamos a subir a las nubes, ¿eh?”

Coca: –“Depende quien sea el piloto”–

Pepe: –“Chico, ven. Sujétale la cabeza”–

La negra: –“¿Qué pasa Coca?”–

Coca: –“No sé”–

Eduardo: –“¿Está bien así, señor?”–

Coca: –“Pero me estás haciendo daño”–

Pepe: –“Perfecto. Tienes buen cuerpo, eh”–

Pepe: –“¿Sabes cuáles son los puntos neurálgicos?”–

Eduardo: –“Algo leí en el libro de Galíndez”–

Coca: –“¡Pero soltadme por favor! ¡Basta de bromas, joder!”

La Negra: –“Suéltala”–

Pepe: –“¿Por dónde te gustaría empezar?”–

Coca: –“¿Empezar qué?”

Eduardo: –“¿Con ella, señor?”–

Pepe: –“Vamos a volar los tres juntitos”–

Coca: –“Dile que me suelte. Dile que me suelte”–

Eduardo: –“¿Qué tengo que hacer?”–

Beto: –“¿Por dónde te gustaría empezar?”–

Eduardo: –“Por los pezones”–

Beto: –“Muy bien. Pero a trabajar, eh. En este oficio no se habla. Los que hablan son los otros”–.

En ese momento Pepe abre un pequeño armario del que toma una caja y la enchufa a la toma de corriente, sosteniendo entre sus manos tiene una especie de pinza que descarga electricidad. Cuando Coca la ve, entiende lo que está a punto de suceder y entre los gritos de las dos mujeres un plano contrapicado toma a Beto sujetando a la Negra, a Eduardo que se está preparado para comenzar a “trabajar” y a Pepe con un sifón en las manos con el que moja el cuerpo de Coca. El final de la secuencia, por cierto la más abyecta del film, llega a partir de un primerísimo primer plano de un teléfono sonando, que anuncia la llamada del señor Galíndez, con el que termina la tensión de la escena. Diferente será lo propuesto en *Garage Olimpo*, en el que si bien se muestra a los torturadores como empleados subordinados y obedientes, la tortura no se concibe a partir de un goce sádico, sino del cumplimiento de sus tareas, lo que no les

traería aparejados –como en el caso de Eichmann– ningún tipo de culpas ni de remordimientos.

Del mismo modo que la inclusión de lo abyecto, la participación de la iglesia católica durante la dictadura ha sido un aspecto poco explorado por la cinematografía argentina. No obstante ello, cabe destacar que aparece en dos de los tres filmes que nos ocupan en este capítulo. En ellos se asiste, de modo bien diverso, a la presencia de la iglesia católica. En *Garage Olimpo* esta presencia se pone en evidencia en una escena en que un grupo de madres va a confesarse con la intención de obtener información sobre sus familiares detenidos-desaparecidos; pero contrariamente a lo esperado, se encuentran con un cura que les pide “colaboración”, solicitándoles nombres de los amigos que sus parientes han visto antes de su captura. En *La noche de los lápices*, en cambio, la participación de la iglesia católica está negada, tanto desde afuera como desde adentro. El afuera está dado por la escena en que las madres piden audiencia con un cardenal –que nunca las recibirá–; desde adentro, se construye una suerte de puesta en escena casi teatral en la que uno de los secuestradores se disfraza de sacerdote para ganar la confianza de los secuestrados y, así pues, llevarlos a la confesión. Luego de algunos minutos sabremos que se trata de una simulación. A este impostor, en los créditos finales de la película se lo llamará *falso cura*.

La dualidad apenas expuesta, ha formado –y forma– parte de la filmografía que representa el terrorismo de Estado en la Argentina, en la que gran parte de los directores ha incluido a integrantes de la iglesia católica en sus films. Si bien en ninguno de ellos el papel de la iglesia es tomado como argumento principal, es innegable que dependiendo del corte del film, ocupan un papel que los definirá como “culpables” o “inocentes”. En *Garage Olimpo* se presentan dos escenas en contraste, una muestra

como familiares de desaparecidos –en este caso una madre y una esposa– recurren a la iglesia católica para pedir ayuda en relación al paradero de sus familiares. Una mujer, logra hablar con el sacerdote, que es capellán de ejército, durante la confesión éste le dice: –“[tendría que] armar una listita con los nombres de los amigos de su marido, así sabemos quién lo vio por última vez y nos ayuda a localizarlo. En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo. Amén”–. Luego de esas palabras, un plano cenital toma a la mujer en la que queda evidente “la ausencia de Dios” allí dentro. En otra escena del film, el jefe del “grupo de inteligencia”, reunido con su “grupo de trabajo” comienza a dar indicaciones en relación al destino de los secuestrados y dice: –“M21, este es el cura ¿no? Traslado. Y saben qué, el cuerpo déjenlo en la villa” –; aquí no sólo queda de manifiesto que la palabra “traslado” es sinónimo de muerte-desaparición, sino que, incluso, con ese cuerpo se manifiesta también otra intención, la de provocar terror entre los habitantes del lugar.



Escena en que el falso cura “confiesa” a Pablo Díaz. *La noche de los lápices*.

La escena arriba descrita, en la que se presenta al “falso cura”,²³ es uno de los ejemplos en el que no podría delimitarse la “culpabilidad” o “inocencia” del sacerdote, ya que claramente se trata de un impostor. Este personaje le dice a Pablo Díaz: –“hijo, soy un sacerdote vengo a confesarte, [...] vamos hijo, confiesa tus pecados, va a haber más fusilamientos, [...] vamos confiesa tu vida depende ahora de Dios y de tu colaboración, dime hijo quién es tu responsable”–. Al no obtener la información requerida, los llevan a un patio trasero y allí se simula una terrible ejecución –escena altamente abyecta dentro del film– que sirve como disparador de terror entre los detenidos.

Lo abyecto de esta escena puede compararse con lo propuesto en un texto ya clásico, sobre el largometraje *Kapò* (1959) de Gillo Pontecorvo, en el que Jacques Rivette (1961) propone una lectura en la que no discute el film de Pontecorvo, sino una escena de unos treinta y dos segundos de duración. En ella, se muestra la mano de una prisionera que al no poder soportar los abusos cometidos en el campo de concentración, decide suicidarse lanzándose sobre un alambrado eléctrico. La crítica de Rivette está dirigida a lo “abyecto” de esa escena, y apunta:

El hombre que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, procurando inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio (s. p.).

²³ Resulta interesante destacar que en los créditos finales de *La noche de los lápices*, Alfonso de Gracia, quien interpretara el papel del sacerdote, es presentado con las palabras “falso cura”.

Más adelante, en 1992, y en referencia al mismo film, Serge Daney decide recuperar la polémica en un artículo con el significativo título “El travelling de Kapò”. Si Rivette proponía una discusión acerca de los límites morales de ese *travelling*, Daney revisa la función de la crítica, concentrándose en la “moralidad cinematográfica”, la que considera parte constitutiva del buen uso de la forma y de los recursos en la puesta en escena y señala: “tener en cuenta que la esfera de lo visible ha dejado de estar enteramente disponible, que hay ausencias y huecos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes” (11). Estas afirmaciones resultan pertinentes en el caso de *Crónica de una fuga*, que en correspondencia con *Garage Olimpo* y a diferencia de *La noche de los lápices*, la tortura está eludida y la estrategia elegida para lograrlo es el fuera de campo. Santiago Fillol en su investigación define al fuera de campo como “[a]quello que [...] revela en sus despliegues figurativos, [...] las tensiones entre lo visible e invisible, entre aparición y desaparición: en esas tensiones se bate la Historia en la que fueron obrados” (2010: 20). Estas tensiones están presentes a lo largo del film de Bechis y el de Caetano, se trata pues de “imágenes no vistas, aunque presenciadas” (Fillol 2). De hecho, en una entrevista para el periódico *Clarín* en relación al hecho de no mostrar la tortura, Bechis comenta: “no quise caer en lo morboso, lo cual no significa que no sea dura la película, pero no se ve la tortura” (Scholz, 1999: 7). Por su parte, en una declaración para *La Nación* antes del estreno del film, Héctor Olivera comenta que ha descartado totalmente los golpes bajos, que la emoción de la propuesta surge nítida de los crueles episodios, y que lo más importante del film es que “será un testimonio” para las nuevas generaciones.

Sin embargo, la escena en que comienza la “ceremonia iniciática” de Pablo Díaz, no da cuenta de ello, sino que más bien se acerca a la abyección de la que hablan Rivette y Daney, respectivamente. La secuencia se articula a partir del traslado del

protagonista al cuarto de torturas, en donde lo desnudan y atan, por corte, veremos un primer plano de la radio –con música de tango de fondo–. La escena continúa con el plano de una pinza junto a una botella de alcohol etílico, mientras uno de los torturadores prepara la “parrilla”²⁴ en la que Pablo será “interrogado”. Luego se muestra cómo los perpetradores comienzan a preparar sus “herramientas de trabajo” y por corte se verá nuevamente un plano de la radio –en la que se muestra la subida del volumen– pero esta vez el plano detalle corresponderá a la picana eléctrica, que primero estará en manos de uno de los victimarios, para luego ser utilizada sobre el cuerpo de Pablo. Un plano cerrado de la mano de Pablo que se contrae a causa de las descargas eléctricas es la toma que se repite una y otra vez durante el “interrogatorio” en el que participaran, los “técnicos” (Calveiro, 1998: 64) junto a una especie de “juez” que coordina la operación. La escena final estará condensada –al igual que *Kapò*– en el plano detalle de la mano de Pablo, a quien los “técnicos” le piden que abra cuando decida “confesar”. Allí el “juez” le dice: –“Pablito, si vas a hablar abrí las manos y te sacamos el almohadón [con el que cubrían su rostro]. Decinos un nombre, dale. Abrí la mano. No seas gil. El nombre de tu responsable y paramos. ¡Abrí las manos!”–. Finalmente Pablo abre la mano y repite una y otra vez: –“No tengo responsable”–. Esta escena con el plano detalle de la mano cerrada de Pablo, no está reñida con la idea de los “golpes bajos” a los que aludiera Olivera en su diálogo con *La Nación* antes del estreno del film, por el contrario, la toma enfatiza la mostración de imágenes abyectas que llegarán a su máxima expresión sobre el final de la escena. De hecho, en un diálogo con el periódico *Clarín*, Olivera comenta: “tuvimos que “aderezar situaciones, dulcificarlas o bajarles el grado de tensión que la historia contenía. Por ejemplo, todo lo concerniente a los centros de detención es de un tremendismo tal que no podrá ser mostrado en esa dimensión

²⁴ Se entiende por “parrilla” a la camilla en la que los detenidos eran torturados.

espeluznante” (Pinto, 1986: 3). Lejos de ello, aunque para el director de *La noche de los lápices* no hay abyección en las escenas de su film, resulta incontestable la escenificación directa de circunstancias ignominiosas.

El uso del fuera de campo para las escenas de torturas en *Garage Olimpo*, cubre gran parte del film, y se hace presente de modo indirecto a partir del sonido, en el que al escuchar la radio, se entiende que lo que está sucediendo en realidad es que se está torturando a las víctimas. La tortura está presente a partir de los gritos de los torturados, que no veremos directamente pero sí escucharemos junto al ruido de la picana eléctrica²⁵ y del llanto de los niños. Otra de las estrategias que Bechis utiliza es el plano detalle de los tubos de luz que debido al uso constante de la picana provocan un sube y baja de tensión.

En *Crónica de una fuga* nunca se ve la picana. Para los momentos de tortura siempre “se recurre al fuera de campo y a la subjetividad sonora” (2007: 35), si bien es acertado la postulado por Schwarzbock, cabe destacar que Caetano no utiliza el fuera de campo sonoro para dar cuenta de la tortura con la picana eléctrica, estrategia recurrente en los filmes propuestos hasta el momento.

En una entrevista realizada por Luciano Monteagudo a Marco Bechis el día anterior al estreno comercial de su tercer largometraje el director ítalo-argentino comenta que “en realidad, *Garage Olimpo* es más un documental de la experiencia vivida en un campo de concentración reconstruido que la puesta en escena de un texto, que sería el camino clásico” (1999), aquí Bechis pareciera invocar el famoso concepto de Godard en el que “El travelling es una cuestión moral”, y que más adelante retomara

²⁵ La picana eléctrica es un instrumento a través del cual se torturaba a los secuestrados. Es considerado un –nefasto– invento argentino, y su inventor sería Polo Lugones, hijo del poeta Leopoldo Lugones, quien durante el gobierno de Uriburu la habría introducido como instrumento de tortura.

Rivette en un texto publicado en *Cahiers du Cinéma* en el que escribe “Hay cosas que sólo deben abordarse desde el temor y el estremecimiento. Sin duda, la muerte es una de ellas. ¿Cómo no sentirse un impostor al filmar algo tan misterioso?” (1961: 58), en este pasaje se condensa la idea de que habría que oponerse a la aberración de jugar gratuitamente con el sentimiento humano. Allí linda el límite entre lo decible y lo indecible, entre lo que puede ser mostrado y lo que no.

6. El adentro y el afuera

En *Garage Olimpo* hay un pasaje en el que María, aprovechando el descuido de Texas –uno de los miembros de la patota– intenta fugarse del centro clandestino de detención. Este configura un momento en que la acción se detiene y en la que, en primera instancia, pareciera que la joven logra su objetivo: escapar del lugar del horror; pero luego de pocos segundos la veremos entrar, apresada por Texas, quien la apunta con una pistola, la obliga a entrar y a ponerse de rodillas; allí la música alcanza un *crescendo* que resalta la tensión de la escena y un plano cenital la encuadra mirando hacia arriba, como quien sabe que está a punto de morir e invoca a Dios.



Escena que sigue al intento frustrado de fuga de la protagonista. *Garage Olimpo*

Por su parte, en *Crónica de una fuga* el día 120, es decir, un día antes de la fuga, Huguito acompañado por la patota entra en la habitación de los cuatro secuestrados. Esta escena es presentada a través de una sombra de su silueta con un fusil en la mano, un plano cenital seguirá sus pasos con gritos de fondo que le exigen a los secuestrados ponerse de pie. Huguito le pide a la patota que coloque a los cuatro delante de él, trazando una división entre los que están de un lado y los que están de otro. Huguito, por primera vez desalineado y alcoholizado, instiga a Claudio a partir de una serie de preguntas con el intento de provocarlo. Luego replica: –“a todos ustedes les gustaría escaparse de acá, [...] ustedes son culpables porque es así, porque yo sé que es así. El que se quiere fugar lo matamos. Alguno puede ir pensando un último deseo, ¿no?”–. Allí ante el pedido del Gallego, de llamar a su casa, los integrantes de la patota comienzan a reírse y burlarse de él. Cuando le toca el turno a Guillermo, éste pregunta: –“¿me lo van a conceder?”, a lo que Huguito responde: –“somos gente de palabra, no somos basura que miente como ustedes”–. Guillermo responde: –“si me van a matar, les

quiere ver la cara a todos ustedes”–, esta secuencia se conforma en un juego de plano y contraplano en el que predomina el uso de la cámara en mano se muestra a Huguito que comienza a disparar hacia arriba, sin matar a ninguno de los cuatro.

En todas estas escenas se manifiesta una misma voluntad por parte de los represores: la de seguir creando un clima de tensión en y entre los detenidos. Aquí también se pone de manifiesto la tirantez entre represores. Para Huguito hay que maltratarlos, torturarlos y hacerlos sufrir; para Lucas, en cambio, hay que darles una utilidad. El conflicto entre represores ya había estado presente en *Garage Olimpo*, a partir de las rivalidades entre los que “trabajan” afuera y los que torturan adentro. Para Félix, el tratamiento “especial” lo merece sólo María, y esto nada tiene que ver con su edad o su sexo, sino con el amor que él siente por ella. De hecho, no serán pocas las situaciones en las que se remarquen rivalidades entre los que la patota y los torturadores. En *La noche de los lápices* se expondrán las dos caras de la moneda, mientras durante el secuestro, la tortura y la cotidianidad del centro clandestino de detención los represores son presentados como monstruos, esto resulta evidente desde sus gestos y sus ropas, sobre el final, el represor encargado de sacar de la celda a Pablo Díaz, le pide que se quite la venda, lo mire y lo recuerde, señalando que nunca lo había tratado mal, que él nunca lo había torturado. Todas estas escenas plantean una idea bien clara: la omnipotencia, la actuación de lo omnímodo. Ésta será una constante en los relatos testimoniales de los sobrevivientes y se verán reflejados en los fílmicos. Un claro ejemplo de ello es el nombre del centro clandestino el *Olimpo*, al que llamaban así por ser el “lugar de los dioses” (Calveiro 53).

En 1956 Julio Cortázar escribe el cuento breve “Continuidad de los parques”, en el que describe la sensación de plenitud de la que goza el protagonista, dada por el

trayecto del viaje hacia su casa de fin de semana, los árboles que la rodean y el sillón de terciopelo verde en el que plácidamente está leyendo una novela. También *Garage Olimpo* conforma su inicio desde la –aparente– calma y tranquilidad de las aguas del Río de la Plata, pero sobre el final sabremos que en realidad esas aguas aluden al llamado “traslado” de los secuestrados que serán arrojados *ni vivos ni muertos* desde los aviones militares, práctica que se conoció como “vuelos de la muerte”. De este modo se establece una simetría con el inicio y el final del largometraje, puesto que la primera imagen del film es un plano panorámico que muestra las turbias aguas del Río de la Plata, de a poco el plano se va abriendo y a través de un ángulo aberrante se muestra la ciudad de Buenos Aires desde lo alto. El final se conforma desde un plano que toma a un avión sobrevolando el río (con un primer plano del modelo TC-64), y se vuelve sobre la escena inicial en clara alusión al destino final de los “trasladados”, a quienes se les aplicaba una “vacuna” para adormecerlos y luego arrojarlos al Río de La Plata. Esta última escena acompañada por la *Canción a la bandera*, delinea otro de los tópicos de las películas argentinas que retratan la experiencia del terrorismo de Estado, es decir, el uso de la música patria para denotar un momento trágico.

Luego de la escena inicial, se muestra a una joven que viaja en autobús, a quien un desconocido le entrega una mochila. Rápidamente veremos que se trata de Ana, y que la casa a la que se dirige es la de su amiga, la hija de un represor. Si bien no es el argumento principal del film, durante los créditos iniciales de *Garage Olimpo*, se aborda un tema que en *La noche de los lápices* está negado, es decir la militancia política de los jóvenes. Es posible a través de esta escena establecer los alcances y limitaciones de este tipo de abordaje, en que se dará cuenta de intenciones bien diferentes. El único pasaje en *La noche de los lápices* en el que se alude al compromiso político, no está

relacionado con los jóvenes secuestrados, sino con un militante del ERP. El siguiente diálogo del film de Olivera, así lo describe:

Pablo: –“Osvaldo, ¿a nosotros nos van a largar?”–

Osvaldo: –“Claro Pablito, si ustedes son unos “perejiles”²⁶ en serio, nos los engancharon en nada pesado”–

Pablo: –“¿Entonces por qué estamos acá?”–

Osvaldo: –“Esto es un depósito. Los tienen acá hasta que tomen una decisión. Pero a ustedes los van a largar, si no les sirven para nada”–

Pablo: –“¿Y a vos?”–

Osvaldo: –“¿Y a mí qué?”–

Pablo: –“¿Te van a largar?”–

Osvaldo: –“Por ahora soy un rehén, puedo resultarles útil. Pero oficialmente me mataron en un enfrentamiento. ¿Por qué te creés que me dejan verles la cara? Eh, eh, eh, vamos che, vamos”–

Pablo: –“Hasta luego Osvaldo”–

Osvaldo: –“Vení acá, acordate los protagonistas de las revoluciones son los pueblos no los hombres”–

Pablo: –“De acuerdo”–

²⁶ Durante el Proceso de Reorganización Nacional se acuñaron diferentes términos para denominar tanto actores sociales como a situaciones, así por ejemplo, la palabra “perejil” denota a una persona que si bien puede o no ser militante, no pertenece a las cúpulas de los movimientos, por lo que no dará información útil.

La palabra “perejil” será una constante en *La noche de los lápices*, de hecho, aparece en varias oportunidades, a mi entender esta insistencia se debe a que debía quedar claro que los jóvenes eran inocentes y no militantes de alguna agrupación política. Este concepto, también aparecerá en *Crónica de una fuga*, pero Caetano lo hará de un modo completamente diferente. Si bien al espectador le queda claro que Claudio es un “perejil”, y que quien lo delató –el Tano– lo hizo porque no podía más con los tormentos recibidos y además porque necesitaba ganar tiempo para que sus compañeros de militancia concluyan lo planeado; la diferencia radica justamente en esto último. En *Crónica de una fuga*, no sólo el compromiso político no está negado –el Tano es un militante que se asume como tal– sino que militantes y “perejiles” se encuentran bajo las mismas condiciones de clandestinidad, incluso los tres secuestrados que logran fugarse con Claudio no son “perejiles”, sino militantes.

El diálogo entre Pablo y Osvaldo retrata el lugar que las víctimas del terrorismo de Estado ocupaban en la sociedad durante el período de transición democrática (1983–1989), momento en el que se construyen figuras que fundan un modelo de pensamiento colectivo: la “teoría de los dos demonios” y la “teoría de las víctimas inocentes”. Ambas ideas, junto con la recuperación institucional de la democracia, trajeron aparejados temas a resolver; entre ellos, la construcción de un relato en el cual la toma de conciencia por parte de la sociedad argentina cristalizara el pasado reciente a través de la construcción de una “historia oficial”. La gran difusión del film de Olivera y sus repeticiones televisivas,²⁷ contribuyeron a que este quede plasmado en el imaginario

²⁷ En la entrevista que acompaña el DVD, realizada con motivo de los veinte años del estreno de la película, Héctor Olivera comenta que durante su primera proyección televisiva *La noche de los lápices* registró el 51% de audiencia. Es decir una de las más espectaculares de la historia de la televisión argentina.

colectivo como uno de los films emblemáticos del período posdictatorial, el otro es *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo.

Como comentábamos más arriba, Bechis presentará a la no protagonista, una joven militante que movida por sus ideales revolucionarios pondrá una bomba en la casa de su amiga, con el intento de matar al padre es ésta. A diferencia de *La noche de los lápices* que corresponde al cine de género (es un clásico melodrama) en *Garage Olimpo* la historia de María se nos presenta desde un registro casi documental, en el que los contextos asumen un protagonismo conformado por la fusión de actores profesionales con los no profesionales en escenarios naturales y con sonido ambiente. En este, aparece un plano panorámico de un barrio pobre del conurbano bonaerense, en contraposición con tomas de altos edificios de una zona burguesa de la ciudad, estableciendo una dicotomía entre barrio–margen/ciudad–centralidad que nos ubica en un contexto, en el que se pone por delante al margen–barrio, a partir de la cercanía a la naturaleza es representada por la toma del árbol que desemboca en el barrio–margen, allí finalmente veremos a María, que si bien ya fue presentada a través de una voz en *off* y fuera de campo; sólo en ese momento se conocerá su rostro y comenzará su historia.

La dicotomía entre el margen y el centro, que si bien resulta secundaria en el film, estará presente incluso como metáfora a partir de la entrada de María en el centro clandestino de detención. De modo que si bien su madre que está libre, se sentirá presa, es decir encerrada en un país, o mejor en una sociedad que no quiere ver, tal como la venda que publicitara el film. Es ejemplo de ello, la secuencia en la casa de María cuando la joven es secuestrada, un plano –desde la perspectiva de la madre– mostrará a María encerrada a través de la ventana de su casa, dando cuenta de no tener escape, en ese momento se establece un diálogo entre la madre y el “oficial” que coordina el

secuestro: –“¿A dónde la lleva?, ¿señor, a dónde la lleva? La respuesta no tardará en llegar: –“Señora, si le importa tanto su hija se hubiera preocupado antes”–. En la escena siguiente un plano tomará a su madre encerrada desde la misma ventana, disolviendo las diferencias entre el adentro y el afuera y estableciendo un clima asfixiante que guiará el relato. Desde entonces, y a pesar de sus luchas, ninguna de las dos podrá escapar a su trágico destino.

La historia de Ana, presentada durante los créditos iniciales de la película, será retomada hacia el final del film, momento en el que explota la bomba en la casa de un represor. Por el contrario, los objetivos que se plantea María desde el comienzo del film, quedarán trancos. Por un lado, María (la protagonista) no podrá cumplir con su promesa de continuar alfabetizando en los barrios pobres de Buenos Aires, y si bien al irse de la villa²⁸ le dice a una de sus alumnas: –“Yo voy a venir acá y te voy a enseñar”, la villa será, pues, un lugar al que nunca regresará; otro momento está enmarcado por el secuestro en el que María le asegura a su madre: –“mamma non ti preoccupare, non mi può succedere niente”–, su casa será el otro lugar al que María tampoco regresará.

Como contraste a la inmovilidad forzada que vive María dentro del centro clandestino, en la que realiza dos intentos de fuga. El primero aprovechando que la puerta del garaje/centro clandestino está abierta, el otro durante la salida con Félix. Ante el tentativo fallido de evasión la frustración de María llega a su nivel más alto, en ese momento la asalta la desesperación y en última instancia la toma de conciencia de preferir la muerte al horror cotidiano. Esto la lleva a pedirle a Félix que la mate para así terminar con la violencia y el abuso sufrido, pero esta opción no sólo es descartada inmediatamente por Félix, sino que lo enoja furiosamente hasta el punto en que acusa a

²⁸ Se conoce con el nombre de *villa* a los barrios marginales en la Argentina.

María de querer dejarlo: ¿Por qué te quisiste ir? ¿Por qué te quisiste escapar [...]?. ¿Por qué, por qué? ¡Me querías dejar! ¿Por qué me querías dejar? [...]. Estoy haciendo de todo para salvarte y vos me querés dejar [...]. Por qué me querías dejar”. La escena se alterna entre abrazos y empujones, y concluye con una sentencia de Félix: –“De acá no te vas a ir nunca. Nunca”–, a la que María responde: –“¿qué te puede costar hijo de puta?, ¿qué te puede costar pegarme un tiro?”–. Luego de un momento de silencio, Félix le dice: –“esta noche te voy a invitar a salir”–. En esa salida María intentará una segunda fuga, que también se verá frustrada y el regreso al centro clandestino marcará el destino de ambos.

La relación entre el afuera y el adentro, en *La noche de los lápices* se propone de modo inverso, ya que si bien las escenas de extrema violencia dentro del centro clandestino de detención son mostradas, a la vez son interrumpidas por una escena que relata la continuidad en el afuera, en la que se muestra a las madres de los jóvenes recorriendo diferentes lugares en busca de información sobre el paradero de sus hijos. A excepción de las dos escenas en que el *grupo de inteligencia* o la *patota* saca a los detenidos para llevarlos a las casas de posibles militantes, *Crónica de una fuga* no tiene afuera, es decir que el exterior está dado sólo a través de la ventana de la cocina por la que los detenidos ven, por ejemplo, a los perros comiendo de las mismas ollas que usan ellos. Cabe destacar que en este caso no se trata de un afuera “real” sino de la ventana que da al jardín del centro clandestino. Como se señalaba, en *La noche de los lápices* y en *Garage Olimpo* hay un gran uso del contraste entre el adentro y el afuera, en el caso de Olivera el afuera está insistentemente marcado por la búsqueda que emprenden las madres de Pablo y Claudia en busca de sus hijos desaparecidos. Bechis, por su parte, se concentrará más bien en la indiferencia de la sociedad y en las salidas que algunos

secuestrados eran obligados a hacer –como han testimoniado varios sobrevivientes–,²⁹ claramente la finalidad de las mismas era realizar trabajos que beneficiara a los represores. Diferente será lo propuesto en *Crónica de una fuga*, en la que sólo veremos el afuera una vez que los secuestrados lograrán la fuga, es decir, en la parte final del film.

La representación cinematográfica de la dictadura propuesta en el primer periodo se caracteriza por la lucha de las madres en la que se ponía en primer plano la búsqueda de verdad y justicia en relación a sus hijos desaparecidos y/o apropiados; el desaparecido es re-presentado desde sus familiares y no desde sí mismo. Contrariamente, en el momento de la memoria comenzarán a vislumbrarse algunos cambios en las propuestas cinematográficas que dan cuenta de la represión estatal. La sociedad argentina ya no es una “víctima inocente”, sino que es representada a partir de su complicidad o de su legitimización de la dictadura, en las que el silencio y/o la cooperación juegan un papel fundamental. Este se debe, como ya se mencionado a los cambios que se dieron a partir de 1995. Bechis, por su parte propone al desaparecido representado por sí mismo y de la militancia tanto de “base” como de “acción”, de sus protagonistas. Si bien, el cine ha abordado el tema desde mucho antes de esta “renovación”, es significativo el cambio en la dirección de las representaciones de los sujetos involucrados en aquellos años, como también la aparición de un actor que cobrará protagonismo: los hijos de militantes. Podemos considerar que dentro del heterogéneo grupo del Nuevo Cine Argentino,³⁰ algunos realizadores han dedicado

²⁹ Es el caso del fotógrafo Víctor Bastera y del periodista Raúl Cubas, entre otros.

³⁰ Algunos autores concuerdan que el Nuevo Cine Argentino da sus primeros pasos con el film *Rapado* (1992) de Martín Rejman, al que seguirá *Picado fino* (1994) de Estaban Sapir. Aun así, la repercusión de este nuevo movimiento llega a partir de 1998 con el largometraje *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. En el que se presenta la vida marginal de un grupo de jóvenes que tratan de sobrevivir –cometiendo pequeños robos– en una ciudad que nada les ofrece. El lema del protagonista y sus amigos se resume en una frase: “mientras haya pizza, birra y faso todo se puede sobrellevar”.

algunas de sus obras a revisar la historia reciente, más como un ejercicio de memoria que como un intento de reconstrucción del pasado. Dicho ejercicio antepone el presente del enunciador, al pasado heroico del familiar.

El cine argentino ha propuesto y lo sigue haciendo diferentes perspectivas para representar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad durante la última dictadura militar. En esta dirección, un conjunto de films organiza su relato en base a metáforas, elipsis y alegorías, que otorgan al diseño del espacio y a la puesta en escena la capacidad de representar y expresar los conflictos vigentes en los planos narrativo y semántico. Al respecto, en un estudio sobre las producciones cinematográficas del primer momento de la memoria, Claudio España y Ricardo Manetti denominan a estas películas “recreación de hechos de un período anterior” (1999: 305), incluyendo tanto las películas que refieren directamente a la dictadura, como a las que metafóricamente aluden a ella, en las que las referencias explícitas están eludidas; es el caso de *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, el primer film histórico estrenado durante el retorno a la democracia en el que se establece una clara alusión a la dictadura, pero en un contexto social y político diferente; *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela relata la vida de un hombre que está encerrado en un manicomio y dice ser un mensajero de otro planeta que viene a investigar la estupidez humana. Otra de ellas es *Las veredas de Saturno* (1985) continuación de *Invasión* (1969), ambas de Hugo Santiago. *Las veredas de Saturno* resulta más bien una metáfora del exilio, de la lucha armada y la desaparición forzada de personas. Una película que resume el intento del director Alejandro Agresti de hablar de la desaparición de personas es *El acto en cuestión* (1994), en la que su protagonista es un hombre que encuentra y roba un libro en el que existe una fórmula para hacer desaparecer objetos, pero que rápidamente utilizará para hacer desaparecer personas, resultando ser “una

película compleja de aprehender que cuenta de manera elíptica la historia de un país” (Gamberini s. p.). Para el crítico Tracón *El acto en cuestión* trata de “gente a la que borraron de la historia, o que decidió borrarse por propia iniciativa, estos hombres del subsuelo saben que su lugar está entre los olvidados, los desplazados, los humillados y ofendidos” (56) y agrego, quizá el mayor acierto de *El acto en cuestión* –aun no estrenada comercialmente en la Argentina– es no ser una película *sobre* desaparecidos, sino *con* desaparecidos.

Ya en 1987, Agresti aborda el tema de la última represión militar y lo plasma en el film *El amor es una mujer gorda*,³¹ en el que un grupo de jóvenes sobrevivientes a la dictadura, busca un lugar en la sociedad argentina actual. Filmada en blanco y negro presenta las diferentes situaciones a partir de la vida de un periodista a quien su novia lo abandonara durante los años de plomo y no pudiendo soportar la pérdida se deja caer en desgracia y marcha hacia la locura; el film muestra con desencanto una Buenos Aires vacía de ideales. Más adelante Agresti estrenará *Buenos Aires viceversa* (1996) un film que se construye desde varias historias –que se condensarán en una sola– y denuncia la crisis social y las consecuencias del neoliberalismo implementado en los noventa a partir de la política menemista, y que mostrará sus mayores efectos negativos durante la crisis económica de 2001-2002. También se hace eco de la soledad de las personas que prefieren no salir de su propia casa por el temor que les ha dejado la dictadura, hasta la búsqueda identitaria de una hija de desaparecidos y su pequeño amigo, un chico de la calle, quien también rastrea sus orígenes; estos se volverán compañeros inseparables y un final de “gatillo fácil” separará para siempre a este dúo, pero también dará inicio a otro. En una crítica publicada en la revista *El Amante*, se define al cine de Agresti como “un cine de culto, excesivo y desmesurado, huérfano de filiaciones, que trabaja a

³¹ El film en 1988 ha ganado el premio al mejor *operaprimista* en el Festival de San Sebastián.

contrapelo de lo convencionalmente establecido” (Gamberini s. p.). Es bien sabido que las realizaciones de Agresti han sido calificadas como anticipatorias, por ello no es equivocado decir que *El acto en cuestión* y *Buenos Aires viceversa* ahondan, de modo más o menos explícito, en las causas (el primero) y las consecuencias (el segundo) del orden represivo impuesto en 1976. En ambos se da espacio a actores sociales que hasta el momento estaban silenciados, reconstruyendo de alguna manera, las marcas que quedaron en el tejido social argentino.

A treinta años del golpe militar se estrena *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano (2006), adaptación cinematográfica del libro *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré* (2002). *Crónica de una fuga*,³² al igual que el libro testimonial, relata la experiencia límite vivida por Claudio Tamburrini a partir de su detención–desaparición de la vida civil, hasta el momento en que junto con otros tres secuestrados logran evadirse del centro clandestino de detención.

La película de Caetano está situada en 1977, relata la historia de cuatro jóvenes detenidos y conducidos al centro clandestino de detención *Mansión Seré*.³³ La película se abre con un plano subjetivo del Tano, uno de los secuestrados que desde hace un tiempo está incomunicado en el centro clandestino de detención. Ese día durante los tormentos recibidos da el nombre de Claudio Tamburrini, para asegurarse de que lo dicho por el Tano es un dato cierto, el grupo de inteligencia decide sacarlo del centro

³² *Crónica de una fuga* recibió el Premio Cóndor de Plata a la Mejor Película de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina.

³³ El ex centro clandestino de detención conocido como *Mansión Seré* o *Atila*, funcionó entre 1977 y 1978 y estaba ubicado en el Partido de Morón, provincia de Buenos Aires. A pesar de los estrictos controles a los que estaban sometidos los prisioneros, el 24 de marzo de 1978, en coincidencia con el segundo aniversario del golpe militar, cuatro secuestrados ex desaparecidos (Claudio Tamburrini, Daniel Rusomano, Guillermo Fernández y Carlos García) lograron fugarse de la *Mansión Seré*. Una semana más tarde, se ordenó el traslado de los secuestrados a la Comisaría de Castelar y la *Mansión Seré* fue dinamitada.

clandestino y llevarlo hasta la casa de los padres de Claudio para así hacer su reconocimiento. En la escena siguiente se ve a Claudio jugando el final de un partido de fútbol en el que su equipo pierde porque él, que es el portero, no logra atajar un penal, allí se muestra a Claudio en posición fetal llorando por la pérdida del campeonato; en una puesta en serie veremos la imagen de su madre en la misma posición, en la que una cámara baja y circular la tomará llorando debido a que la patota ha irrumpido y allanado su casa en busca de Claudio. En la escena siguiente ambos perderán: Claudio su libertad y la madre a su hijo. Como la protagonista de la película *Sophie's choice* de Alan Pakula, la madre de Claudio se verá obligada a tomar una decisión ante la sentencia hecha por Huguito, el jefe de la patota: –“Usted decide señora, o sacrifica a su hija o al terrorista de su hijo”–. A diferencia del film de Pakula, en el que al llegar al campo de concentración, en una escena sumamente cargada de tensión, un oficial de la SS le impone a Sophie que decida a cuál de sus dos hijos quiere sacrificar, la escena cargada de tensión se desarrolla a partir del siguiente diálogo:

Oficial SS: –“You may keep one of your children. The other one must go”–

Sophie: –“You mean, I have to choose?”–

Oficial SS: –“Yes. You're a Polack no a Yid. That give you a privilege, a choice”–

Sophie: –“I can't choice. I can't choice”–

Oficial SS: –“Be quiet”–

Oficial SS: –“Choose! Or I'll send them both over there! [...], Make a choose!”–

Sophie: –“I can't. I can't”–

Oficial SS: –“Take both children away! Move!”–

Sophie: –“Take my little girl. Take my baby”–

Lo que sucede en esta escena es semejante a lo que se propone en *Crónica de una fuga*. Solo que en ésta última, la decisión de la madre de Claudio estará fuera de campo. En efecto, la conoceremos en la escena siguiente en la que se verá a la patota allanando la casa del joven portero. Esta descripción–presentación de los personajes está condensada durante los créditos iniciales de la película y se desarrolla durante la captura y la llegada de Claudio al centro clandestino de detención. En los planos que retratan la mansión predomina el ángulo aberrante, que además de provocar inestabilidad conduce la presentación de la mansión; este tipo de toma será interrumpida sólo por la llegada de la patota al centro clandestino, en la que predominan los planos generales y/o enteros. A pesar de ello, el ángulo aberrante, los picados y contrapicados serán una constante a lo largo del film, con los que se busca, particularmente, un acercamiento al cine de terror. Se puede decir que existe una suerte de oxímoron entre los créditos y el título de la película.

En el film los primerísimos primeros planos cumplen la función de retratar la progresiva decadencia de los secuestrados, de esta manera lo demuestra la escena en que Claudio es llevado a la “habitación de los veteranos”, en la que se encuentran los secuestrados que llevan allí más tiempo. En ese momento Lucas (uno de los jefes) le pide a Claudio que se quite la venda y lo presenta a sus nuevos compañeros, la escena es retratada a través de una cámara circular caracterizada por los primeros planos de los rostros de los detenidos; mientras Lucas propone un brindis por la navidades, recurso con el que se pretende crear un efecto de identificación con el espectador. Un pasaje

similar ya había sido propuesto en *La noche de los lápices*, pero en este caso no estaba a cargo de un represor sino de Osvaldo, un militante del ERP, quien sabía que sus días de vida estaban contados. Una vez que los secuestrados se encuentran solos, se provoca un conflicto entre Claudio y el Tano, en el que este último confiesa el motivo por el que dio su nombre.

Tano: –“Claudio, encontraron tu número en mi agenda”–

Claudio: –“¿Por qué inventaste la historia del mimeógrafo?”–

Tano: –“Me reventaron, me hicieron de todo. Claudio, no me quedó otra”–

Claudio: –“¿Y por qué me elegiste a mí?”–

Tano: –“Necesitaba tiempo. ¿Entendés? Necesitaba estirar la cosa, para que los compañeros con los que milito pudieran zafar”–

Claudio: –“¿Así piensan hacer la revolución ustedes, mandando en cana a personas que no tienen nada que ver?”–

Tano: –“Claudio, cuando se den cuenta de que no tenés nada que ver seguro te liberan. Es así, tenés que aguantar es un tiempo nada más”–

Claudio: –“Tano, a mí no me largan más, me mataste Tano”–.

Esta escena resulta explicativa de las diferentes estrategias que utilizan los detenidos, con las que se proponen “mejorar” su supervivencia dentro del centro clandestino y con ello disminuir, de algún modo, el maltrato cotidiano. En el diálogo propuesto, el Tano es quien confiesa haber “cantado” a Claudio, pero más adelante

sabremos que el Vasco habría “cantado” a Guillermo. A pesar de los intentos de cada uno por lograr una mejor permanencia dentro del centro clandestino, ninguno de ellos logra escapar al rapado de sus cabellos, a las vendas, las esposas y a las sesiones de tortura; a través de las cuales se muestra un día a día que resulta cada vez más asfixiante. En el film, la tortura –a excepción del conocido ‘método submarino’³⁴– está siempre fuera de campo, esta elección tiene que ver con la no utilización de un recurso que había marcado el cine nacional de la década de los años ochenta, me refiero a la emblemática *La noche de los lápices*, en la que las sesiones de tortura son mostradas durante todo el largometraje. Caetano propone un salto de eje, y en la mayoría de las tomas se concentra en planos detalles de las caras de los torturadores o de la patota, quienes de forma evidente disfrutaban con lo que están viendo. Las tomas se concentran particularmente en la sensación de opresión de las víctimas y la opacidad de los torturadores, como público dispuesto a alentar y gozar de la tortura.

Uno de los pasajes más tensos de *Crónica de una fuga* se presenta a partir una escena que toma al Tano, un joven secuestrado, que luego de haber sido torturado “canta” el nombre de otro militante: Claudio Tamburrini. En la escena siguiente veremos la captura de Claudio, quien una vez en la Mansión Seré, será torturado en forma alternada junto al Tano, para ello los represores utilizarán el método “submarino”. Desde allí en adelante el film retratará la adaptación al centro clandestino de detención que tiene un objetivo preciso: desmembrar en los secuestrados el orden del mundo cotidiano. A través del recurso de cámara en mano y de los constantes picados y contrapicados Caetano mantiene la tensión durante todo el film, utilizando las técnicas del cine de género: del terror al *suspense* y de este a la acción.

³⁴ Método a través del cual se introducía al secuestrado en una bañera llena de agua y se lo mantenía allí hasta que decidiese “colaborar”.

La película de Caetano se narra a través de la secuencia de los días: 1, 3, 31, 45, 61, 72, 118, 120, 121: día en el que la fuga se concreta; de este modo la velocidad de la película se establece a partir del momento en que Guillermo y Claudio toman conciencia de que –sólo– les queda un día de vida, o tal vez unas horas. No tienen ningún plan. Sólo una posibilidad, que es tan simple como compleja: tienen que esperar el cambio de guardias, tomar un tornillo, intentar abrir la ventana y bajar desde allí con sábanas atadas y de ese modo evadir las guardias y conseguir la libertad. Sólo Guillermo y Claudio están convencidos de que vale la pena arriesgarlo todo, por su parte, el Vasco y el Gallego ya estaban quebrados, porque como postula Calveiro “el campo logró la sumisión” (1998: 73).

El plano de la ventana –símbolo de la libertad– va desde un travelling al plano detalle, concentrándose en las ranuras de la ventana y luego en los primerísimos primeros planos de los rostros de los secuestrados. A partir de ese momento los colores comienzan a cambiar, la oscuridad comienza a matizarse con colores más neutros, yendo desde el verde –presente a partir de la mitad del film– hasta el color natural. Un plano cenital tomará a Guillermo en el momento previo a abrir la ventana.



La ventana que da acceso a la libertad. *Crónica de una fuga*

Se abandona, si bien no completamente, el recurso que domina casi toda la película –el de la cámara en mano– y se eligen planos abiertos con respecto a los espacios, y primerísimos primeros planos que toman las caras de los prófugos. A pesar de ello, aún no han atravesado el umbral. El acercamiento de Guillermo a la ventana con un tornillo en la boca –instrumento que no dejará hasta el final del film–, el plano detalle de la apertura de la misma, y un travelling que muestra a los secuestrados ante la posibilidad concreta de la fuga acompañado por la música, instaura un momento de tensión–acción de la escena en la que como en *Garage Olimpo* (cuando vemos la puerta del garaje abierta y al parecer nadie que la custodia) el espectador siente que la fuga es posible. Finalmente, los cuatro jóvenes atraviesan el umbral y, afuera, en la terraza bajo una lluvia torrencial, desnudos y esposados en plena noche un plano general los muestra descolgándose desde una ventana del tercer piso de la *Mansión Seré*.



El inicio del escape. *Crónica de una fuga.*

Una vez en el exterior, la lluvia cae intermitentemente y los prófugos intentan hacer el menor ruido posible. En una puesta en escena con muy poca luz y en la que predomina el color marrón, Caetano elige una posición casi fetal para los secuestrados, en la que los muestra caminando detrás de pequeñas rejas, esta preferencia hace que la imagen siga siendo la de hombres encerrados. La fuga se concreta, los jóvenes corren desnudos por la calle y se cruzan con una persona que baja de su coche, sin saber bien cómo reaccionar, ambas partes deciden saludarse. Ellos saben que los están buscando, entonces por primera vez se separan y se esconden en dos casas diferentes, también éstas con rejas, aún no advierten completamente la libertad. Sólo después de sentirse un poco más seguros se quitan primero las esposas y luego las vendas. Allí se separan y cada uno toma su camino. Claudio comienza a caminar y se encuentra con la misma joven embarazada –que ahora está con un niño en brazos– a la que le había cedido el asiento en el autobús al comienzo del relato. A través de la música y la cámara lenta, se

produce en él un proceso de reconocimiento, no sólo en relación a la mujer sino y particularmente comprende que la vida –allí afuera– había continuado, que mientras él estuvo en cautiverio, durante ciento veintiún días, el afuera seguía su curso. Su mirada extrañada, se acerca a la descrita por Borges en el cuento *Aleph* (1945), o a la propuesta por Cortázar en su cuento *Circe* (1951), en que del mismo modo que a Claudio, los autores manifiestan que a pesar de haber sucedido algo que consideran trágico, vivencian la magnitud y la perciben como esa tragedia les ha sucedido a ellos, y no al resto de la gente que los rodea.

En los films que se ocupan de la representación de la violencia extrema dentro de un centro clandestino de detención la noción de vigilancia y castigo constantes están postuladas a través de las diferentes poéticas de cada director; Olivera propone a un grupo de adolescentes y se concentra en la figura de uno de los sobrevivientes, un inocente y/o “perejil”, al que dejan en libertad. Bechis retrata a dos jóvenes militantes, por un lado María, la protagonista principal del film, quien será secuestrada y torturada en un centro clandestino de detención y que encontrará su fin en las turbias aguas del Río de la Plata. Por otro lado Ana, quien está libre, logra poner la bomba y matar al responsable de ese centro clandestino el *Olimpo*. Caetano, en cambio, relata la historia de cuatro jóvenes que logran fugarse de la *Mansión Seré*, y que una vez fuera ven como nada ha cambiado y todo sigue su curso, de modo que la mujer embarazada a la que Claudio, al inicio del film le cede el asiento en el autobús, vuelve a aparecer, pero al hacerlo con un niño en brazos, denotan que la vida, que en el adentro se había detenido, en el afuera continuaba su rumbo. Durante este periodo, en algunas producciones de los años noventa comienza a asomarse tímidamente la figura de un militante que está convencido de su lucha por un cambio social, aunque con ello se le vaya la vida. En las películas analizadas este individuo subjetivado se compone desde lo positivo de sus

actuaciones y convicciones, en las que predomina un interés por las acciones sociales que llevarían a la liberación de la opresión impuesta.

Consecuentemente con este idea no habrá –hasta el momento– una crítica al compromiso político setentista, ya sea en relación a la militancia de base como a la de acción, ejemplo de ellos son los pocos films en que los militantes usan armas. Aun así, cabe destacar un grupo de ellos en que los militantes hacen uso de ellas, es el caso de *Hermanas*,³⁵ *Complici del silenzio*³⁶ e *Infancia clandestina*, en esta última hay una escena al comienzo del film en la que los padres de Juan/Ernesto usarán las armas en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo.³⁷

³⁵ En *Hermanas* son dos las escenas en que se muestran armas. La primera es cuando un grupo de jóvenes activistas deciden irrumpir en un destacamento policial. Como el asalto se ve frustrado se provoca una situación tensa en la que uno de los jóvenes hiere con una bala al policía que custodia el ingreso. La otra escena se concentra en el momento en que Elena (la hermana que no es militante) encuentra un bolso con armas en la casa que sus padres tienen en el Tigre.

³⁶ En *Complici del silenzio*, serán varias las secuencias en que los militantes se enfrentarán con los represores. Entre ellas destaco, el intento de allanamiento de un piso en el que se encuentran los activistas. Allí se produce un combate armado entre la “patota” y los militantes.

³⁷ Otro pasaje se desarrollará a partir de la entrega de armas por parte de Cristina (Oreiro) a los compañeros de lucha. Otra será en el momento en que los protagonistas al escuchar una sirena creen que vienen a buscarlos, allí toman pistolas y escopetas y se preparan para el enfrentamiento.

Capítulo III

La militancia lleva faldas

¿La gente sabía lo que estaba pasando por aquí?

Un muro de silencio, Lita Stantic

1. El silencio

Se podría comparar la composición de John Cage 4'33'' con la situación de la sociedad argentina de los primeros años de la década del noventa. Ambas están compuestas por un gran silencio, pero a su vez cargadas de ruidos. En la presentación de 4'33'', su autor dice: “No existe eso llamado silencio. [...] estaba lleno de sonidos accidentales. Podías oír el viento golpeando fuera [...] la propia gente hacía todo tipo de sonidos interesantes a medida que hablaban o salían” (Kostelanetz, 2003: 69). De este modo manifiesta, por un lado, la inexistencia de un silencio completo y por el otro, que el ruido –parte seminal de ese silencio– cobra mayor importancia a partir del tiempo. De modo semejante en la sociedad argentina de los primeros años de la década de los noventa, esos ruidos se traducían en marchas multitudinarias en las que se reclamaba

justicia en relación a los indultos otorgados por el presidente Menem durante 1989 y 1990.

Desde un contexto cinematográfico, esos ruidos se traducen en al menos dos construcciones, por una parte, el escollo a la hora de representar las consecuencias del terrorismo de Estado (1976-1983) a partir de la figura del militante político y del desaparecido y, por otra parte, en las tensiones entre memoria(s) y olvido(s) a partir de los relatos de sobrevivientes, que se relacionan con la transmisión de la experiencia vivida y la experiencia transmitida (Benjamin 1989). Me interesa aquí introducir una reflexión sobre la construcción de la figura del militante político y del desaparecido en el cine posdictatorial y la dificultad a la hora de representarlo. Cabe destacar que durante el período de la transición democrática (1983-1989), la figura del sujeto militante y la del desaparecido, salvo excepciones,¹ en la que su aparición no es explícita, no había conformado parte de las producciones artísticas. De hecho, la representación del sujeto militante y del desaparecido es un aspecto que resulta poco explorado por los análisis sobre *cine y política* relacionados con los estudios sobre la *memoria* del pasado reciente argentino. Lo haré, a partir de dos filmes singulares y complementarios: *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic –que será el eje central de mi análisis– y *Cordero de Dios* (2008) de Lucía Cedrón. Estas producciones, de estéticas y poéticas bien diversas, ofrecen un paradigma de la construcción del desaparecido y del sujeto comprometido políticamente.

En el caso de *Cordero de Dios*, se trata de militantes que han logrado sobrevivir a la violencia estatal del último gobierno de *facto*. Mi interés está puesto en dos posibilidades: la tensión entre no recordar para seguir adelante, es decir un “silenciar” lo

¹ Cabe destacar, entre otras, películas como *El amor es una mujer gorda* (1988) y *La amiga* (1988).

vivido, y la de recordar para no repetir, o sea la transmisión de dicha experiencia a las nuevas generaciones –a los hijos– ya que “cuando una era se derrumba la historia se descompone en imágenes y no en historias” (Benjamin, 2004: 478). Tanto *Un muro de silencio*, como *Cordero de Dios* parten de una experiencia privada –memoria individual– para luego pasar al ámbito público –memoria colectiva– (Halbwachs 1950). La diferencia entre ellas está en que la película de Stantic toma una posición crítica acerca del contexto político que la provoca o la hizo posible, en cambio, en el film de Cedrón no hay una crítica, ni explícita ni alegórica del accionar del Estado. *Cordero de Dios* propone una historia en dos tiempos: en la que el pasado vuelve sobre el presente para dar cuenta de que las decisiones tomadas en los años setenta tienen consecuencias en el presente. La historia escrita, sostiene, mira y describe el grupo desde afuera, la memoria colectiva lo hace desde adentro permitiendo incorporar el tiempo de los otros y no solo el tiempo del reloj. Para que haya memoria debe existir una dependencia del contexto social que permita el pasaje del “yo” al “nosotros” como dador de identidad. Esto es expuesto por Todorov cuando sostiene “la combinación de las dos condiciones – necesidad de una identidad colectiva, destrucción de identidades tradicionales– es responsable del nuevo culto a la memoria” (2000: 52). Sin embargo, el crítico búlgaro va a señalar las limitaciones para el uso de la memoria en términos de verdad, ya que, si se fijan las miradas en las “víctimas” y sus pesares, se pierde de vista la idea de superación de ese pasado. Resulta necesario, pues, conocer la verdad del pasado. Pero, muchas veces no son coincidentes los objetivos a los que se intenta servir con ayuda del pasado, que deriva de una selección de valores (47).

Otro film que concentra su relato a partir de la militancia política de una de sus protagonistas es *Hermanas* (2004) de Julia Solomonoff. Ambientada en 1984, *Hermanas* es una coproducción entre Argentina, España y Brasil en la que el nudo del

relato se concentra en el reencuentro de Elena (Valeria Bertuccelli) y Natalia (Ingrid Rubio, con un impecable acento porteño), dos hermanas argentinas, que han pasado ocho años sin verse a causa de la represión militar de los años setenta. Elena, la mayor de ellas, vive con su marido y su hijo Tomás en Texas, lugar en el que acaban de establecerse con un sueño de familia feliz. Natalia, la menor, desde 1976 vive un exilio forzado en España luego de que Martín, su novio y compañero de militancia, fuera víctima de la represión militar. Natalia decide no volver a la Argentina a pesar del retorno a la democracia, sin embargo sí decide ir a visitar a su hermana a los Estados Unidos y a partir de recuerdos –en apariencia banales–, las hermanas del título, volverán sobre lo sucedido durante aquella época; allí aflorarán viejos interrogantes y, hacia el cierre del film, la mayor de ellas develará un secreto que prefería, no sólo ocultar sino, olvidar.

Por su parte, en *Cordero de Dios* se relata la historia de Teresa, una ex militante, que luego de varios años de exilio en París se ve obligada a volver a la Argentina para ayudar a su hija a negociar con quienes han secuestrado a su padre. Su regreso provocará un retorno al pasado –el de los años setenta–, trayendo a la memoria antiguas tensiones y el reclamo latente de un secreto que apartó la vida de padre e hija.

Tal vez el mayor logro de *Un muro de silencio* es el de ser el film que plantea por primera vez los límites de representación en tres puntos centrales del relato, me refiero en primer lugar a la construcción de la figura del militante político y del desaparecido; en segundo a las tensiones entre memoria y olvido; y por último a las dificultades de una extranjera que intenta comprender el pasado reciente argentino, al que –a pesar de intentarlo una y otra vez– le resulta casi imposible acceder.

En todas estas producciones “independientemente del relato, se repite una modalidad narrativa que consiste en resaltar el secreto como estructurante de las relaciones familiares” (Oberti, 2004: 132). Desde allí parte el análisis que me interesa abordar, en las que se pone el acento entre lo dicho y lo no dicho. Me concentraré en los vínculos que se establecen, por un lado, entre militancia política y vida cotidiana, por otro, en la transmisión de la memoria entre generaciones, entre “lo legado y lo propio” (Kaufman, 2006: 48), que muy bien se relaciona con lo que Hirsch (1997) ha denominado posmemoria, es decir, “la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento” (22), pero que tarde o temprano esas historias intersubjetivas serán reconstruidas y resignificadas por las nuevas generaciones.

Un sector de la crítica sostiene que la utilización del término posmemoria está asociado a sus características específicas, es decir, “a la experiencia de las generaciones marcadas por un trauma que no vivieron”, en este sentido consideran “que no puede ser explicada exitosamente con el término memoria” (Szurmuk, 2009: 224). En su ensayo sobre la cultura de la memoria y el *giro subjetivo*, Beatriz Sarlo examina la actual y difundida noción de posmemoria propuesta por Hirsch y discute las especificidades del concepto, sosteniendo que su uso “parece más amplio que necesario” (152), insistiendo en que no urge la creación de un nuevo término (posmemoria) para dar cuenta de una definición que bien puede comprenderse con los términos *recuerdo y/o memoria*. Considero que resulta apropiado el uso de la expresión posmemoria, ya que con ésta se define un recuerdo del no recuerdo, es decir de lo no vivido, término que no podría ser definido con otro vocablo.

Siguiendo a Hirsch en sus estudios sobre la posmemoria, me son útiles sus postulaciones acerca de la experiencia intersubjetiva de “lo social como proceso”, para introducir una cuestión bien puntual que se presenta en los largometrajes escogidos: el de la perdurabilidad de la experiencia de acontecimientos traumáticos intergeneracionales, principalmente abocado al estudio de producciones culturales de corte memorístico. Como bien señala Hirsch, estos nacen a partir de los estudios relacionados con el Holocausto, no obstante ello, “[el término] puede ser útil para describir otras experiencias de segunda generación de eventos y experiencias culturales o colectivas traumáticas” (22). Para su abordaje entiendo establecer, por una parte, comparaciones entre las distintas producciones audiovisuales, tomando como punto de partida la presencia femenina, marcada desde la dirección y el guión de cada film,² que en las ficciones se traduce con los roles principales encarados por mujeres, tal vez porque como señala Amado “[en la historia argentina] el protagonismo femenino fue decisivo a través de las Madres de Plaza de Mayo, y luego de la Abuelas, en la resistencia a la dictadura” (2009: 118). Por ello, no resulta casual que las tres directoras concentren sus historias en mujeres que intentan, como las *Madres* y las *Abuelas*, sobrevivir al horror vivido. Es cierto que el activismo social de las Madres comienza en plena dictadura, diciembre de 1977 y se continúa hasta nuestros días. Claro que a partir de la redemocratización, resultará más fácil seguir recorriendo el camino de pedido de verdad y justicia y de aparición con vida de sus familiares.

En su discurso de asunción al poder, el presidente Alfonsín remarcó los objetivos principales de su gobierno, en el que su mayor interés sería para “los ámbitos cultural,

² *Un Muro de silencio*: guioó de Lita Stantic y Graciela Maglie en colaboración con Massuh sobre idea original y dirección de Stantic. *Hermanas*: guión y dirección de Julia Solomonoff. *Cordero de Dios*: idea original y dirección de Lucía Cedrón, producción de Lita Stantic, guión de Cedrón y Santiago Giralt con la colaboración de Thomas Philippon.

social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia” (Getino 82). En relación a la política alfonsinista, el cumplimiento de todos estos objetivos señalan que “[su] voluntad por ‘hacer justicia’ se afirmaba con claridad” (Lefranc, 2005: 39).

Ahora bien, como hemos visto, si el primer gobierno de la reconstrucción democrática centra su interés en el esclarecimiento de lo sucedido durante 1976-1983 (a través de objetivos bien claros); el segundo gobierno democrático, el de Carlos Menem (1989-1999), se concentra en “el perdón” siendo su objetivo “la pacificación del país: La reconciliación permanente de todos los argentinos [...], que consideraba [...] la única solución para curar las heridas que aún no han cicatrizado” (46). En su intento por “curar las heridas del pasado”, a pocos meses de su asunción al poder, el presidente Menem, propone el “perdón” como acto reparatorio. No cabe duda que esta decisión iba en contra de “las promesas de la reparación ética y jurídica que estuvieron en el nuevo origen de la democracia y parecían reinstalar la impunidad de los poderosos” (Vezzetti 143), de este modo se instala un período de impunidad en relación a los crímenes cometidos durante el último golpe de Estado.

Entre los estudios que se ocupan de revisar la historia argentina a través del cine, resulta interesante el abordaje de Eduardo Jakubowick y Laura Radetich (2006), en el que recorren la filmografía a partir de sus “visiones del pasado”, y destacan tres períodos de expansión: el primero que va de 1933 a 1967, en el que se manifiesta una preocupación por la formación de la Patria/Nación, a través de una visión tradicional de la historiografía liberal; el segundo que se sitúa entre 1968 y 1975, con el auge del cine documental y testimonial, además del militante;³ y el tercer período,⁴ que inicia con la

³ Durante los últimos años de la década de los años sesenta se crean dos grupos que fijan su atención en el cine social y político, estos son los movimientos Cine de la Base y Cine Liberación. Ambos promovían un

recuperación democrática, en 1983, en el que se distingue un gran desarrollo del cine documental–testimonial y ficcional. Estas producciones ensayan diferentes poéticas para dar cuenta del pasado reciente. Es justamente el tercer período en el que concentraremos nuestro interés.

2. Rompiendo *Un muro de silencio*

Tras diez años del retorno a la democracia, la película *Un muro de silencio* rompe con lo propuesto por la cinematografía argentina hasta ese momento, probablemente porque como señala Calveiro “debe haber una distancia espacial, temporal, simbólica de la situación” (2005: 114), para que se produzca una reelaboración de lo vivido. Esto es justamente lo que sucede con *Stantic*, quien sufrió la desaparición de su ex marido, el

debate entre sus propios protagonistas: desposeídos, obreros, indios y campesinos. Una de las principales características de estas agrupaciones fue la de abandonar la idea de autor único e instalar la idea de colectivo, en la que desaparece toda huella individual para dar paso a lo comunal, tendencia que ha marcado profundamente el modo en que el cine se ha asentado como portavoz de la política. Con realizaciones independientes y proyecciones fuera del circuito comercial, se promovía al cine como “espacio de resistencia, contrainformación, crítica y, en mayor o menor medida acción política” (Lusnich, 2009: 26). La obra emblemática del período es *La hora de los hornos* (1968-1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino, fundadores del movimiento *Cine Liberación*, con el que se inaugura un nuevo modo de dar información, a partir de la contrainformación, en la que se busca la (re)acción del espectador ante el visionado del film, impulsándolo a proponer y/o cambiar partes del documental. Siguiendo este concepto, *La hora de los hornos* llegó a tener unas diez versiones y “tuvo una gran trascendencia local pero también internacional. Fue muy bien recibida en Pésaro, Italia, en junio de 1968, en Mérida, en Venezuela en Septiembre del mismo año y en París, Francia en junio de 1969” (Jakubowick et Radetich 115). Se destacan también producciones como *Operación Masacre* (1972) de Jorge Cedrón; *México. La revolución Congelada* (1970) de Raymundo Gleyzer y *Los Velázquez* (1971-72) de Pablo Szir, este último es un documental inconcluso del que ha perdido todo el material.

⁴ Aquí se aborda sólo tangencialmente el período que va desde 1976 a 1983, que abarca la última dictadura militar. Es comprensible esta postura a partir de la poca producción del llamado cine comprometido o de autor en el que, salvo excepciones como las llamadas “películas alusivas o de metáforas”, como *El poder de las tinieblas* (1979) de Mario Sábato, sobre un capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato; *La isla* (1979) y *Los miedos* (1980) de Alejandro Doria y *Tiempo de revancha* (1980) de Adolfo Aristarain. Las que ocupaban los carteles eran las de corte cómico y satírico.

cineasta Pablo Szir,⁵ quien fue secuestrado en 1976 y nunca más se supo de él. En una entrevista realizada antes del estreno del film, la directora decía: “me costó mucho tiempo poder abordar el tema porque me siento muy directamente implicada. Pertenezco a la generación que sufrió en carne propia esos hechos” (Schettini, 1993: 19). A pesar de ello, su aporte sigue siendo el de un film comprometido que no da respuestas, como la misma directora dice no tener, sino que abre interrogantes con la intención de llegar a las generaciones futuras, de modo que, el final del film da cuenta de ello.

Para Octavio Getino el libro cinematográfico de *Un muro de silencio* resulta “uno de los estudios más auténticos y rigurosos –experiencias personales mediante– sobre el tema de los desaparecidos” (2005: 127). El tema principal del film es la memoria y sus exploraciones a partir de una: sobreviviente que en la década del noventa busca la felicidad levantado una cortina de humo para olvidar lo sucedido durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional. *Un muro de silencio* es una coproducción entre Argentina, México e Inglaterra y los roles principales están a cargo de actrices extranjeras, a este propósito y en relación con el papel de Vanessa Redgrave, Stantic comenta: “el tema de que fuera extranjera a mí me pareció fundamental para buscar distanciamiento y una cierta ingenuidad” (Marchetti, 1993: 45-46), esto está claramente expuesto en las preguntas que Kate le hace a Bruno, que resultan absolutamente necesarias para establecer un contacto con el espectador y de este modo explicarle al público –particularmente joven– qué sucedió antes y durante la última dictadura militar. La elección de la actriz mexicana Ofelia Medina –con perfecto acento porteño– según la directora del film está dada “fundamentalmente porque me gusta la intensidad de su rostro y su imagen [...] es una actriz magnífica y con una gran formación profesional” (Giménez, 1992: 58-60); la tercera actriz, esta vez argentina, es la joven Soledad

⁵ Cineasta del grupo Cine Liberación, fue secuestrado y desaparecido el 30 de octubre de 1976.

Villamil (*El mismo sol, la misma lluvia; El secreto de sus ojos*), quien interpreta a Silvia, la protagonista de la película de Kate.

Como se apuntaba más arriba, *Un muro de silencio* se sitúa en 1990, año en el que se decretan los indultos a las Juntas militares y a las cúpulas guerrilleras;⁶ y narra la experiencia de Kate Benson, una directora de cine inglesa (Vanessa Redgrave) que llega a la Argentina para filmar un largometraje sobre los desaparecidos, esta ficción es la adaptación de un libro escrito por Bruno Tealdi (Lautaro Murúa), un exiliado argentino, a quien la directora había conocido en Europa. La historia está contada desde una perspectiva femenina, en la que los distintos planos del relato mezclan la historia real con su representación en el film. La técnica de Stantic es una *mise en abîme*, en la que a través del film dentro del film, intenta plasmar la experiencia de la protagonista de los hechos. El guión recrea en dos tiempos alternados, la historia del mismo personaje que sin cruzarse entrelaza el pasado con el presente. En el primer eje se encuentra Silvia Cassini, la protagonista “real” de la historia ficcional, es decir quien viviera los hechos relatados en el libro de Bruno. En el segundo eje se ubica la actriz que interpreta a Ana en la película de Kate y se desarrolla sobre tres planos que funcionan como falsos *flashbacks*, en primer lugar, las secuencias de la historia de Julio y Ana, un desaparecido y su mujer, quienes, por primera vez en el cine argentino se cuestionan cómo representar a un desaparecido y a la angustia de su mujer al ver que éste no vuelve, estas escenas son filmadas por Kate, una directora de cine inglesa que a partir de objeciones y dudas, intenta comprender la historia, no sólo de Ana y Julio, ya que esto le impide, por un lado la dirección de los actores, pero por otro –al igual que la sociedad–, convive con la dificultad a la hora de “comprender” lo vivido.

⁶ El 10 de octubre de 1989, a pocos meses de su asunción, el presidente Menem firma los decretos 1002; 1003 y 1005. Con ellos indulta a las Juntas militares y a las cúpulas guerrilleras.

Una inesperada ruptura de la rutina “involucra al sujeto de manera diferente. Allí se juegan los afectos y sentimientos, que pueden empujar a la reflexión y a la búsqueda de sentido” (Jelin, 2002: 9), este el caso de las protagonistas, para quienes “el acontecimiento rememorado o ‘memorable’ será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (30-31). Es lo que sucede con los recuerdos que vuelven a Silvia, provocándole conflictos con su pasado que sofocan su presente. Para Bal (1999) “las memorias narrativas son construcciones sociales comunicables a otros” (cit. en Jelin, 2002: 29), en efecto, estos planos confluyen y se integran a la vez que potencian mutuamente el recorrido del relato, en el que se pueden encontrar o construir los sentidos del pasado. Según Hirsch, estas memorias están ligadas a procesos sociales de manera vicaria, en la que las nuevas generaciones se preocupan por crear una distancia bien definida entre la experiencia de sus padres y la propia.

La película de Stantic está construida desde dos niveles narrativos, por un lado, la historia de Silvia y, por otro, los escollos que le provoca a Kate la representación de esa historia; a este propósito Burucúa señala que “lo que media entre ambos niveles no es solamente el deseo más o menos voluntario de comprender un pasado traumático, sino el personaje de Bruno, guionista del film y antiguo profesor de Silvia y su pretendiente” (98). *Un muro de silencio* es un film dotado de silencios –por momentos exasperantes– y escasez de diálogos, en los que la lentitud del accionar de sus protagonistas subraya la dificultad de hablar de lo que quieren olvidar.

Mientras los planos secuencias largos y lentos funcionan como espacios de reflexión para los espectadores, hay una escena que se desarrolla casi a oscuras: la del

secuestro, que dura sólo siete segundos. En este sentido, resulta clara la intención de Stantic, la de no mostrar violencia física explícita, sino a través del sonido y del fuera de campo, por ello no hay escenas que muestren cuerpos torturados, maltratados, persecuciones ni muertes, la violencia está delineada desde las consecuencias psicológicas que sufren los personajes. De este modo, y a diferencia de Alicia, la protagonista de *La historia oficial*, quien “no sabía” lo que estaba sucediendo en el país durante el denominado Proceso y se muestra completamente asombrada y ajena ante el relato conmovedor de su amiga Ana, quien vuelve de un exilio forzado y le cuenta el motivo que la llevó a irse del país; el mensaje de *Un muro de silencio* es claro: la sociedad “sabía” lo que estaba pasando en los tiempos de la dictadura y Silvia, su protagonista, ha vivido en carne propia la militancia, la clandestinidad, la represión, el secuestro y la desaparición de su marido.

Las imágenes documentales propuestas cobran especial importancia con respecto al contexto social y político en el que se realiza *Un muro de silencio*, me refiero a un discurso del ex presidente Menem “esta mañana en horas muy bien, muy tempranas he firmado los decretos que llevan los números 1002, 1004 y 1005 donde indulto a muchos militares y muchos civiles para que empecemos a reconstruir la Patria en Paz, en Libertad y en Justicia”. En esta línea, se encuentra el documental, *Botín de guerra* (2003) de David Blaustein, basado en los testimonios de las Abuelas de Plaza de Mayo y de los nietos restituidos a sus familias biológicas luego de ser secuestrados por la Fuerzas Armadas. El film de Blaustein cobra fuerza a partir un recorrido histórico en el que las imágenes de archivo cumplen un rol fundamental, el de explicarle al público el clima político de los setenta.

En esta atmósfera se filma y estrena el primer largometraje de Stantic,⁷ un momento en el que políticamente se había dejado de lado lo logrado durante los primeros dos años por gobierno de Alfonsín, es decir la investigación de los sucedido durante el último gobierno militar y el Juicio a las Juntas; contrariamente en 1989-90 se otorgaba el “perdón”, produciendo un silenciamiento en relación a las consecuencias del terrorismo de Estado. Así el segundo gobierno democrático se concentra en los indultos, el olvido y el plan neoliberal, siendo su objetivo “la pacificación del país: La reconciliación permanente de todos los argentinos [...], que consideraba [...] la única solución para curar las heridas que aún no han cicatrizado” (Lefranc 46). Es por ello que *Un muro de silencio* representa un grito sordo en medio del *caos de la historia*, entendiendo por éste la definición que acuñara Walter Benjamin, en la que la historia está hecha de ruinas y no se presenta como un *continuum* ni como un devenir de los hechos, sino como una *catástrofe*, que en el caso argentino está dada, a nuestro entender, por una involución en relación a la política de búsqueda de la verdad y justicia propuesta por el gobierno de Alfonsín, y que a partir de una política neoliberal impulsada por Menem, se produce un retroceso en la política estatal de la memoria, convirtiéndose en la política del “olvido”.

Hay una escena importante en *Un muro de silencio* que suscitó varias críticas.⁸ En ella la directora inglesa del film y su amigo, el autor del libro, visionan documentales con el fin de que esto la ayude a enterarse de los impulsos de la juventud setentista para llevar adelante sus ideales, pero lejos de acercarla a la comprensión de estos, le dificulta su comprensión. Luego de visionar los documentales, caminando por una decadente

⁷ Si bien Lita Stantic había producido ya muchos filmes, entre ellos los cinco de María Luisa Bemberg, *Un muro de silencio* resulta su primera –y única hasta el momento– experiencia como directora.

⁸ Algunas críticas, como Susana Carnevale, han señalado que el guión de Stantic “resuena fuertemente antiperonista: [particularmente en los] diálogo(s) de la inglesa y el intelectual de izquierda” (1992: 45).

calle Lavalle,⁹ se ve una Buenos Aires reconocible pero ya no turística, Kate dice: –“yo no entiendo, yo no entiendo nada, ¿qué esperaban estos jóvenes que el general, que Perón cumpliera con sus promesas? ¿Estaban todos locos?”–. Bruno responde: –“sí, sí, en cierta forma sí”–. En ese momento queda clara la dificultad de la directora, quien no logra entender a esa juventud, la de los años setenta, llena de ideales y de ganas de luchar. Es claro que el contexto desde el que Kate reflexiona es el de los años noventa presidenciales, momento en que el proyecto estatal está relacionado con una política de la desmemoria en la que se prefiere “perdonar para seguir adelante”. Más adelante Kate sostiene que este tipo de política no hubiese tenido lugar en los años setenta. De este modo la directora inglesa plantea una crítica a la sociedad de los noventa en la que no se mantiene la apertura de los primeros años de la redemocratización, sino más bien el agenciamiento de esos discursos en los que ella no percibe un debate al respecto. La visión de Kate sobre América Latina en general y la Argentina en particular no se corresponde con los ideales setentistas que ella visiona en los documentales y que espera encontrar en las calles en un 1990¹⁰ que se aleja de ellos. De hecho, hay una frase que resume esta idea: Kate: –“el indulto a los jefes es indignante. La reacción de la gente será impresionante [...] y el costo político para el gobierno demasiado grande. He visto que aquí cuando se movilizan son multitudes”–; –“¿Qué viste?”–, le pregunta su amigo. –“Documentales”–, responde Kate. Su amigo pregunta: –“¿Documentales?... ¿de qué época?”–. La escena es interrumpida por un asistente que le avisa a Kate que está todo listo para continuar con la filmación.

⁹ En la década de los años noventa la Capital Federal vive una gran transformación, es el caso de la conocida calle Lavalle, situada en pleno microcentro porteño y que se caracterizara por sus cines. Resulta ilustrativo el artículo escrito por Cristian Alarcón “El ocaso de una calle”, en el que comenta el paso de Lavalle del esplendor a la decadencia “ocho grandes cines cerraron en los últimos años [...] Lavalle es ahora terreno de cabarets, predicadores y comida rápida” (1998).

¹⁰ Cabe destacar que una marcha multitudinaria acompañó a las Abuelas de Plaza de Mayo cuando fueron anunciados los decretos en mayo de 1990.

En otra escena, la tensión está puesta en el film de Kate, en la que Ana mantiene un diálogo con una amiga comprometida políticamente (Vita Escardó), quien más que darle un consejo, le hace una advertencia: –“no cayó bien que te soltaran, nadie entiende por qué te liberaron. Andate Ana”–, este comentario tiene como telón de fondo la breve estancia de Ana en un centro clandestino de detención. Aquí se plantea otra duda perturbadora que está latente en el imaginario colectivo, en relación a quienes por un motivo u otro salieron con vida de un centro clandestino de detención, hecho que estaba intrínsecamente acompañado por una frase que resonaba tanto entre militantes como entre quienes no estaban relacionados con las organizaciones revolucionarias: “si lo largaron por algo será” y reclama de alguna manera un acto de traición. En relación a ello 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). Al respecto, Pilar Calveiro¹¹ 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). Como es bien sabido, una de las figuras más polémicas en relación al pasado reciente es la del sobreviviente. Si bien, este aparece como representante de quien ya no está, a su vez la causa de su liberación instaura la duda de ¿por qué está vivo? De modo que, el

¹¹ En el prólogo de *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Juan Gelman escribe: “El 7 de mayo de 1977, un comando de Aeronáutica secuestró a Pilar Calveiro en plena calle y fue llevada a lo que se conoció como “Mansión Seré”, un centro clandestino de detención de esa fuerza instalado a dos cuadras de la estación Ituzaingó. Esa noche Pilar soñó con su familia –esposo, hijas, padres– inmóvil en una foto fija y despidiéndola con un gesto de la mano. Ese día comenzó su recorrido de un año y medio por un infierno que prosiguió en otros campos de concentración: la comisaría de Castelar, la ex casa de Massera en Panamericana y Thames convertida en centro de torturas del Servicio de Informaciones Navales, la ESMA, finalmente. Y este, su libro, es un libro extraordinario” (5). Fue liberada el 23 de octubre de 1978. Su libro es fruto de esa experiencia del horror. En él su autora ha recurrido a la tercera persona, la persona otra, para hablar de lo vivido. Sólo al pasar se nombra a sí misma: “Pilar Calveiro: 362”, el número que los represores le adjudicaron en la ESMA” (5).

superviviente advierte una contradicción difícil de sobrellevar, en la que debe justificar los motivos de su presencia, o más bien de su no ausencia.

En su ensayo *Traiciones* (2009), Ana Longoni analiza rigurosamente la figura del traidor en novelas que tienen como protagonistas principales a sobrevivientes de la represión, es decir, quienes por algún motivo han sido liberados del cautiverio. Longoni centra su atención en tres obras literarias¹² que relatan el secuestro y la desaparición civil de militantes que han sobrevivido al régimen totalitario argentino. Al respecto, una sobreviviente, Graciela Daleo, apunta “quienes estamos vivos, lo estamos porque los militares así lo decidieron. ¿Benevolencia, premio, piedad? No. Propósito perverso de largo alcance que se devela si se rompe con el ‘si está vivo por algo será’ (97). Por su parte, Calveiro sostiene que esta estrategia por parte de las fuerzas armadas está relacionada con la expansión del terror en la sociedad argentina, en la que se dejaba a algunos desaparecidos con vida para crear dudas en cuanto a su “compromiso con la causa”, pero éste que tampoco es aceptado por la sociedad que lo ve como a un subversivo, también se pregunta ¿por qué estuvo adentro? Una sobreviviente apunta que “no existió un patrón para explicarlo. Insidió la casualidad en primerísimo lugar” (1998: 159) y agrega “si aquel que se fuga de un campo de concentración es sospechoso, el que sobrevive lo es muchísimo más [...], de allí se desprende un proceso aleatorio” (160) en el que la sociedad quiere entender por qué está vivo y él no es capaz de explicarlo porque “el sobreviviente nunca sabe con certeza por qué subsistió y que aunque se atormente tratando de explicarlo nunca llega cabalmente a una respuesta: la decisión fue de sus captores” (159). Tampoco Ana, la protagonista de la película de Kate, sabe por

¹² Las obras son, *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso; *El fin de la historia* de Liliana Heker y *Los compañeros* de Rolo Diez.

qué ha sido liberada, pero al haber escuchado los gritos de su marido mientras lo atormentaban, puede intuir que su liberación fue gracias a él.

En su estudio *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Michael Pollack (2006) introduce el concepto de “memorias subterráneas”, refiriéndose a aquellos grupos que han silenciado sus experiencias porque están en conflicto con las memorias dominantes. El autor toma como referencias las memorias de los marginados y los oprimidos, diferenciándolas de las memorias hegemónicas. En este caso, me interesa el concepto de *subterráneas* entendido como el momento en que se “dispara lo silenciado”, que aflora en momentos de crisis a partir de la vivencia de una situación límite. Estas definiciones cobran importancia en fragmentos que conforman diferentes momentos y/o niveles de crisis en las protagonistas de los filmes seleccionados. En el caso de *Un muro de silencio* esta idea se revela a partir de la duda que crece en Silvia, cuando comienza a recordar su pasado y con ello a pensar que Jaime (su marido desaparecido) no está desaparecido ni muerto, sino con vida, esto se debe a que “la ausencia del cuerpo del desaparecido implica un efecto multiplicador del dolor, que bloquea el sostén de los rituales familiares y culturales para los lazos que inauguran o despiden a los miembros de la cadena generacional” (Kaufman, 2006: 62-63). De este modo *Un muro de silencio* pone sobre el tapete un tema que ningún otro film había desarrollado: saber si un desaparecido está vivo, algo que miles de familiares de la víctimas sufren en carne propia día a día, aun hoy, es decir “el cómo, dónde y qué destino tuvieron” (63). De allí en adelante, la tensión dramática se presenta entre el *querer olvidar* de Silvia, el *querer saber* de María Elisa y el *querer entender* de Kate.

En *Cine de historia, cine de memoria*, Sánchez Biosca propone un análisis sobre “la violencia en los campos de exterminio nazis”, dedicándole un apartado a la película

Shoah (1985) de Claude Lanzman. El autor español considera que “el objetivo del film es unívoco, obsesivo y mítico al mismo tiempo: no la persecución política de judíos, ni su expropiación, sino exclusivamente ‘la solución final’” (2006: 122). En este sentido, y más allá de las diferencias sustanciales que se encuentran entre *Shoah* y *Un muro de silencio*, ambas subrayan el carácter irrepresentable de la aniquilación /desaparición de seres humanos, y su disimilitud se manifiesta en que, mientras Lanzmann construye la narración exclusivamente a partir de entrevistas a sobrevivientes –desde un registro documental– y elige no utilizar imágenes de archivo; Lita Stantic, en su película incluye por un lado fragmentos autobiográficos (los llamados telefónicos de su marido desde la clandestinidad) y por otros, imágenes de documentales de los años sesenta y setenta para explicar el antes de la llegada de la dictadura militar. Aun así el punto de unión es que ambas logran vehicular al cine como herramienta contra el olvido.

En relación al uso de imágenes de archivo, resulta interesante abordar el análisis que propone Carmen Guarrini en “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”, en el que realiza un recorrido a partir del uso de imágenes documentales en films argentinos. En su estudio, Guarrini delimita dos ejes de análisis en los que en ambos casos la imagen cumple una función de *archivo*. El primero está vinculado con una interpretación cerrada del pasado en la que el proceso de memoria “interviene para ilustrar y fijar el recuerdo no sólo del testigo sino del espectador” (2009: 258), es el caso de los films emblemáticos de la transición democrática (*La historia oficial*, *La noche de los lápices*). En el segundo, en cambio, las imágenes de archivo intervienen para producir el recuerdo y ponerlo en tela de juicio, allí se encuentran otro conjunto de filmes, por un lado, los documentales a cargo de hijos de desaparecidos (*M*, *Los Rubios*, *Papá Iván*) que cuestionan el accionar revolucionario de sus padres y la memoria en relación al terrorismo de Estado y, por otro, películas como

Un muro de silencio en la que el uso de imágenes de archivo funciona como disparador de las preguntas que la directora inglesa (de la ficción) le hace a Bruno, su amigo y autor del guión del film (ficcional), con el afán de que esto la ayude a entender una historia que no le pertenece.

Un claro ejemplo de lo apenas descrito, es la escena en la que Kate y Bruno miran documentales, un primer plano muestra imágenes del Cordobazo,¹³ de Montoneros,¹⁴ la primavera camporista¹⁵ y la vuelta de Perón al país,¹⁶ estas escenas son interrumpidas intempestivamente por los comentarios de Kate y Bruno, que ayudan al espectador a contextualizar el relato, devolviéndole al espectador el presente del filme. Una imagen de archivo diferente, esta vez fotográfica, se encuentra en el momento en que “[el actor que hace de desaparecido] contempla los retratos de las verdaderas víctimas en los afiches de las Madres de Plaza de Mayo” (2009: 123), desde allí emerge el límite a la hora de representar la figura del *desaparecido*, en el film de Stantic el desaparecido está justamente desaparecido, es decir que no se lo muestra, sino que se lo ve a través del actor que representa al desaparecido en el film dentro del film.

En una entrevista realizada por Fernando Martín Peña, Lita Stantic recuerda un comentario que escuchó durante la presentación de su film en el Festival de San Sebastián: “otra película sobre los desaparecidos” (1994: 30-31), es justamente esta frase, la que de algún modo resume la recepción de *Un muro de silencio*; aplaudida por

¹³ El Cordobazo fue un movimiento obrero y estudiantil en la provincia de Córdoba, que el 29 de mayo de 1969 realiza una protesta que tiene como consecuencia la caída del gobierno de Onganía.

¹⁴ Se denomina primavera camporista al 25 de mayo de 1973, momento en que Cámpora asume el poder y devuelve la libertad a los presos políticos.

¹⁵ Montoneros fue una organización de lucha revolucionaria que desarrolló la lucha armada y se identificaba con la izquierda peronista. Se conoce como su momento de inicio en 1970 y su disolución esta datada en 1979.

¹⁶ El 1 de junio de 1973, luego de un largo exilio de dieciocho años, el Gral. Perón vuelve a la Argentina, bajo la consigna “Cámpora al gobierno, Perón al poder”.

intelectuales y cineastas pero poco vista en las salas de cine. Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué *Un muro de silencio* le ha resultado poco atractiva al público general? Una respuesta posible la da Constanza Burucúa en “Generando la historia: la ‘guerra sucia’ en el cine argentino de y por mujeres”, quien sostiene que *Un muro de silencio* “chocó contra un contexto de recepción que no era tan permeable como lo había sido diez años antes a discursos que estimularan a pensar la historia” (95). Por su parte, Grant apunta que “el film encontró un destino, extrañamente similar a la historia que retrata, la de un público, aparentemente, cansado de escuchar hablar de la ‘guerra sucia argentina’” (1997: 328). Considerando que el film ha tenido 103.581 espectadores,¹⁷ Álvaro Abos se pregunta si “¿estaremos preparados para recibir [la lección] que nos interpelan desde una pantalla de cine?” y agrega “las elecciones de *Un muro de silencio* no implican discursos ejemplarizantes ni pedagogismo alguno” (1993: 45).

Considero que no se puede dejar de pensar en el entorno político en que fue realizada la película, la década del noventa, momento en el que se inscribe una “política estatal de la des–memoria”, marcada por los indultos, la hiperinflación y el neoliberalismo implementado desde el ascenso al poder de Menem,¹⁸ en el que si bien el pasado reciente no había sido superado, sino que estaba cerca del agenciamiento de la búsqueda de verdad y justicia propuesto por el anterior gobierno. Aquí más que de una política de perdón se trata de una política de clausura de la memoria colectiva cercana, convirtiéndose, en última instancia en una “política estatal de la des–memoria”.

¹⁷ Fuente: INCAA –Instituto Nacional de Cine y artes Audiovisuales–.

¹⁸ Algunos autores como Basualdo proponen una lectura en que la política liberal implementada por la dictadura militar encuentra continuidad con la política neoliberal conducida por Menem. Al respecto véase Basualdo, Eduardo. *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001. También, Forcinito, Karina et Basualdo, Victoria. *Transformaciones recientes en la economía argentina: tendencias y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

3. Otro actor social: la mirada de los niños, hijos de militantes

Existe una serie de películas en la que se evoca la experiencia setentista en la que se pone el acento en la mirada de las nuevas generaciones. Algunos desde el recuerdo por parte de hijos de militantes, quienes vuelven al pasado para recomponer sus historias fragmentadas; otras desde el presente de niños que “ven y viven” el compromiso político de sus padres. Pero todas tienen un punto en común: las nuevas generaciones quieren entender y reconstruir la biografía de sus padres. Tomo en cuenta dos filmes que han sido estrenados en plena crisis económica, una de ellas es *Vidas privadas* (2001) de Fito Páez, la otra es *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, ambas protagonizadas por Cecilia Roth, en la primera junto a Gael García Bernal y en la segunda a Ricardo Darín. En *Vidas privadas* predomina la necesidad imperiosa de no recordar por parte de Carmen, su protagonista, una brillante médica que vive exiliada en España, pero que regresa a la Argentina debido al grave estado de salud de su padre, quien la había ayudado a salir del país cuando estaba secuestrada por los militares. Allí el pasado volverá a su memoria, y un secreto familiar que fue ocultado durante más de veinte años comenzará a filtrarse a partir de las preguntas de Ana, su hermana (Dolores Fonzi), una joven que intenta saber cuáles fueron los verdaderos motivos por el que su hermana vive en el exilio. Desde aquí se plantea la imposibilidad de la familia de no logra develar lo velado (el secuestro y cautiverio de su hermana durante la dictadura y la desaparición de su marido). Quien le develará lo oculto será Alejandro, médico y amigo de familia, quien había estado secuestrado en el mismo centro clandestino que Carmen. En esta historia se presentará a la nueva generación que luchará por la búsqueda de la verdad; por una parte, Ana, quien se interroga por conocer el secreto familiar y, por

otra, Gustavo (Gael García Bernal), un joven que brinda servicios sexuales y que se acerca cada vez más a Carmen, hasta enamorarse perdidamente de ella, allí “la relación se mezcla con una historia edípica [...] la trama se confunde y se entrecruzan las historias” (Jacubowicz et Radetich 189). En *Vidas privadas* prevalece la búsqueda de las nuevas generaciones por entender lo que sucedió con sus familiares tanto de las víctimas que han sobrevivido al horror –y que sufren las consecuencias de dicha experiencia– como del destino final de los desaparecidos. Los conflictos a los que se enfrentan las nuevas generaciones será el tema propuesto por Marco Bechis en *Figli/hijos* (2003). En esta producción ítalo-argentina (evidente desde la elección del título) los hijos cuestionarán su propia identidad. La película ahonda en la historia de una joven argentina, quien llega a Italia en busca de su supuesto hermano mellizo, quien como ella nació durante el cautiverio de su madre (Antonella Costa, la protagonista de *Garage Olimpo*) en un centro clandestino de detención. A diferencia de ella que fue salvada por una enfermera –quien la ocultó en su bolso– el supuesto hermano, Juan (Carlos Echevarría, quien cubrió el rol de torturador en su film anterior) ha tenido una suerte diferente. Juan es hijo de una acomodada familia compuesta por un ex piloto de la Armada Argentina (Enrique Piñeyro, el “Tigre” de *Garage Olimpo*) quien vive con su hijo y su mujer en Milán. Aquí se harán presentes las tensiones provocadas por un secreto filial que combatirá entre “el querer” y “el no querer saber” de Juan. A pesar de la desconfianza inicial, el joven comienza a dudar sobre sus orígenes y juntos recorrerán un camino que los llevará a la búsqueda de la propia identidad. Películas como *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) e *Infancia clandestina* (2011) al igual que *Kamchatka*, conformarán sus relatos a partir de la visión de los niños acerca de la militancia de sus padres. Narradas todas desde el presente dictatorial, comparten una fusión entre el mundo adulto y el infantil, entre el compromiso político y la vida cotidiana de familias

que atravesaron la fragmentación de los cambios e incluso la clandestinidad forzada en son de preservar la integridad familiar.

Estos films fijan su interés en el punto de vista de un niño que relata desde el presente, a partir de sus recuerdos de infancia, la figura de adultos comprometidos políticamente. Para algunos críticos como Jaime Pena “Las películas con niño ambientadas en una dictadura son ya un clásico. Bastante peligroso, por cierto. En principio no es lo mismo una película sobre ese tema rodada en plena dictadura que a posteriori” (s. p.). Para ilustrarlo, Pena se vale de una comparación en la que toma como ejemplo dos películas españolas, ellas son: *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice y *Secretos del corazón* de Montxo Armendáriz. De ella subraya las diferencias, acaso sustanciales, “la primera se rodó en los años finales de la dictadura franquista y lo no decible se convirtió en uno de sus principales mecanismos de representación. El fuera de campo fue la manera de esquivar la censura”. La segunda [película] tuvo su aparición “25 años más tarde, [y] el fuera de campo es ya un obstáculo, tanto para el director como para el espectador” (Pena s. p.). El caso argentino no nos permite trazar esa evolución, ya que este tipo de films ve la luz durante la primera década de este siglo.

En el caso de *Kamchatka*,¹⁹ estrenada en plena crisis económica en el año 2002, se relata la historia de una familia (madre, padre y sus dos hijos) que en los años oscuros de la dictadura de Videla se ven obligados a pasar a la clandestinidad ante la posibilidad de ser secuestrados/desaparecidos, se instalan en una casa en las afueras de la ciudad. Allí con una identidad falsa tratarán de vivir una vida “normal” dentro de la suerte que les ha tocado. Pero la tensión será parte constitutiva del relato. La escasez de diálogos en el film está muy bien apoyada en las tomas en que sólo veremos –alternadamente– a

¹⁹ *Kamchatka* fue galardonada con el Premio al mejor guión en el Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena. También obtuvo el Premio al filme más popular en el Festival Internacional de Cine Vancouver.

la pareja y a sus hijos comunicándose con la miradas, esto se debe a que la película está estructurada en base a la mirada de un niño de 10 años ante todo lo que sucede. Al respecto, David Martin Jones en “*The Child seer in and as History*” señala “[*Kamchatka*] shows that cinema is the time machine that can temporarily trasport the adult-seer to a nostalgic world all be in if the nostalgic world recreated in the mannner of a preserved little boys’ bedroom” (2011: 78). El título está relacionado con el juego preferido de la familia, llamado TEG, o *Plan Táctico y Estratégico de la Guerra* (es su nombre completo)²⁰ al que Harry, el mayor de los niños, y su padre le dedican largas jornadas. Su director define *Kamchatka* a partir de su título “en el imaginario de la película, es el lugar donde resistir, donde cuando la mano viene mal, conviene guardarse, reagrupar fuerzas y volver a empezar” (Montesoro 3). En lugar del horror y la tortura Piñeyro elige mostrar a una familia que a partir del paso a la clandestinidad pierde la cotidianidad pero no la unidad que los caracteriza.

En el film de Piñeyro hay un pasaje que retrata el interés de esos padres de filtrar algo de la cotidianidad –que tenían y ya no tienen– a la clandestinidad que les ha tocado en suerte. En esa escena, se rompen las tensiones del momento y en un intento de traer algo de la “normalidad” de la que ya no gozan, deciden poner música y bailar. La escena dura un par de minutos, pero resulta reveladora del deseo de estos padres y de su pretensión de que lo “habitual” vuelva a la vida familiar, al menos durante ese momento de evasión. Piñeyro la define como “la conmovedora crónica de una familia que intenta seguir siéndolo y que lucha por robustecer el vínculo, aun en medio de la precariedad [y] la incertidumbre” (López, 2002: 9). *Kamchatka* toca varios ejes temáticos: la mirada de un niño en relación a la militancia de sus padres, el abandono de la cotidianidad

²⁰ El TEG es un juego de mesa argentino de gran popularidad a partir de su lanzamiento en 1976. Plantea un conflicto bélico que ocurre sobre un planisferio dividido en 50 países. Al comienzo de la partida se reparten entre los jugadores todos los países, que son ocupados con fichas del color asignado a cada jugador. Entre ellos se encontraba la península de Kamchatka.

familiar, el cambio de escuela y de amigos, y el exilio interior; todos enmarcados por los legados, los que se transmiten, los que se interrumpen y los que –durante el pasaje final– se fusionan.

Algo similar sucede en *Infancia clandestina*, una historia contada desde el punto de vista de Juan, “quien mientras es testigo del mundo combativo de sus padres, intenta que la suya sea una vida normal donde la cotidianidad del colegio, de las fiestas, las acampadas, las bromas y las risas con mamá, también tengan su lugar” (Laguna, 2012: 7). Son justamente estas pequeñas cosas las que Juan (por Perón), quien en la mayor parte de la película cambiará su nombre por Ernesto (en clara alusión al Che), las que añora, las que quiere conservar y salvar en su memoria, pero los ideales de lucha de sus padres no contemplan estas “nuevas sensaciones” a las que un niño de 12 años comienza a acercarse. El mundo de Juan comienza a cambiar cuando conoce a María, la hermana de un compañero de clase, con quien descubre el amor. En un parque junto a su madre y a su pequeña hermana Vicky, Juan le pregunta a su madre cómo se dio cuenta de haberse enamorado de su padre, ella le responde que es algo raro pero que “te das cuenta” y agrega: “¿Te gusta una compañerita?” y ante un tímido “no” de Juan la escena se desarrolla desde un plano contrapicado en el que entre juegos, risas y cosquillas un instante de “normalidad” vuelve a sus vidas. A diferencia de Ana, la pequeña protagonista de *El espíritu de la colmena*, en la que su personaje no accede a comprenderlo todo y deja espacio para que sí lo haga el espectador; Juan/Ernesto “está en todas partes, es un testigo privilegiado que asiste a todos los sucesos de importancia para el desarrollo narrativo” (Pena s. p.), delineando una dirección única, sin dejar lugar a la libre interpretación.

Un niño que vive enfrente de un centro clandestino de detención es el argumento de *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante, es un film que refleja la vida cotidiana de una familia que como tantas prefiere mirar hacia otro lado cuando ve “cosas raras”. A diferencia de los otros filmes como *Crónica de una fuga*, *Garage Olimpo* o *La noche de los lápices*, Bustamante no mostrará la cotidianidad del centro clandestino, de hecho no hay tomas del lugar del horror, su propuesta se concentra en el día a día de su pequeño protagonista, Andrés, un niño de ocho años, que a partir de la muerte de su madre, vivirá un año de cambios y transformaciones.²¹ El film está dividido en las cuatro estaciones, cada una de ellas, delineada por los diferentes momentos en la vida de Andrés. Su madre, hace años que se ha separado de su padre y está pareja con un compañero de lucha. Una noche, Andrés se despierta a causa de los gritos que provienen de la calle, se asoma a la ventana y ve –delante de su casa– una escena sumamente violenta en la que un grupo parapolicial con armas en las manos obliga a una joven a comerse los panfletos que le encuentran en un bolso. Rápidamente llega su abuela (Norma Aleandro) a la habitación, y al verlo delante de la ventana lo conduce hacia cama y le pide que se duerma. Al día siguiente, cuando Andrés le pregunta a su abuela por lo sucedido, ella niega completamente lo visto; y le asegura que todo ha sido un sueño. Lo interesante de esta escena es la negación de lo ocurrido por parte de Doña Olga, quien al igual que todo el barrio –y por extensión la sociedad argentina– niega la responsabilidad de “saber lo que estaba sucediendo”. Con esta intención, Doña Olga no hace otra cosa que “ocultarle” la verdad a Andrés, pero el fin por el que lo hace resulta evidente: traer la cotidianidad perdida, a la vida de este niño.

También *Cordero de Dios* propone una escena que repite, de algún modo, la búsqueda

²¹ El otoño representa a la pérdida de la madre; el invierno: enmarca la adaptación al nuevo ambiente (la casa de su abuela); la primavera: en la que comienza a producirse una transformación en Andrés; y el verano: en el que Andrés deja de ser un niño y “evoluciona” en un pasaje que lo lleva de la niñez a la adolescencia.

de lo habitual; es cuando en el presente de los setenta, Teresa (la protagonista) está cocinando y Paco (su marido) está reunido en casa con amigos, allí los niños ponen música y comienzan a bailar.

Estas películas, en su conjunto retratan la necesidad de continuar con la cotidianidad de las familias que habían decidido pasar a la clandestinidad para protegerse, pero sobre todo para proteger la vida de sus hijos. Estos niños, ya adultos se interrogan por el destino de sus padres desaparecidos, y piden ante todo conocer la verdad de lo sucedido. Una verdad que demorará en llegar, ya que en muchos casos estos jóvenes han tenido que recuperar su propia identidad para luego rearmar el pasado biográfico de sus padres.

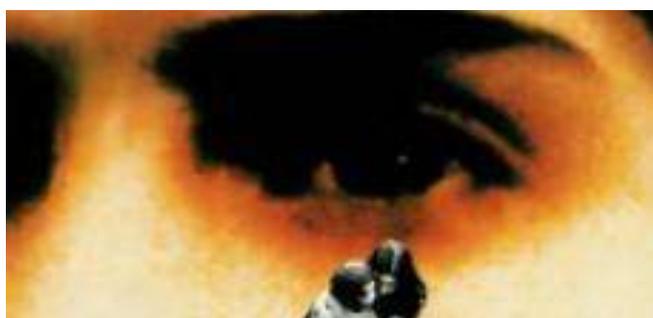
4. El secreto familiar como centro de conflicto

La pregunta ¿la gente sabía? corresponde al comienzo y al final de *Un muro de silencio*, allí Kate alejándose de un ex centro clandestino en ruinas, le pregunta a Bruno, –“¿la gente sabía lo que ocurría aquí?”–, y éste responde –“La mayoría sabía, otros sospechaban”–. Fernando Ulloa sostiene que este diálogo “marca el nudo central de *Un muro de silencio*” (1993: 28-29), lo curioso es que Stantic elige el mismo escenario y las mismas palabras para abrir y cerrar su película, pero sobre el final esta frase estará a cargo de María Elisa, la hija de Silvia, que sufre los efectos del silencio por parte de su madre –y por extensión de la sociedad– es quien toma la posta en la escena final del film al “descubrir” su pasado. Siguiendo a Halbwachs (1950), la memoria aun la individual es un acto social, al que denomina “marcos sociales de la memoria”, lo que

hace que recordemos u olvidemos algo es la disonancia o consonancia con los marcos sociales del presente, que permite que esos recuerdos u olvidos se constituyan. Ricoeur, por su parte, en el capítulo en el que propone una lectura de Halbwachs acerca de concepto de memoria colectiva, comenta “Hay un momento en que tenemos que pasar del *yo* al *nosotros*” (2000: 155), esto queda claro en el momento en que las protagonistas de los films dejan la primera persona del singular para pasar a la primera del plural, de modo que cada una se apoya en alguien para recordar, “esto implica la presencia de lo social, aun en los momentos más ‘individuales’. “Nunca estamos solos” –uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales, compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares”– (Jelin, 2002: 21). Es allí donde resulta fundamental la presencia de un *alguien* que interroga el pasado (de la protagonista) que deviene parte seminal de la historia de la nueva generación y de la conformación de su identidad como hija.

Tanto la película de Stantic (la real) como la de Kate (la ficcional) se abren con una “representación idealizada de los días anteriores a la desaparición” (Grant, 1996: 322) en la que se muestra a una pareja feliz andando en bicicleta con su pequeña hija. Esta imagen se repetirá cuando Kate vaya a visitar a Bruno para pedirle que la ayude a comprender cuáles eran los sentimientos de Silvia en el momento del secuestro–desaparición de su marido. En la última escena se mostrará a Silvia y María Elisa de espaldas al espectador y de frente a un ex centro clandestino de detención, pronunciando el mismo interrogante que hiciera Kate al comienzo del film, en el que un plano final –acompañado por un doble zoom– acerca la mirada ingenua de la joven hacia la cámara, produciendo cada vez menos distancia con el espectador e instaurando un halo de

esperanza en la toma de conciencia por parte de las generaciones futuras,²² enmarcada ya no en una memoria individual, sino colectiva (Halbwachs). Aquí el personaje de María Elisa se enfrenta a una necesidad de transmisión que “parece más imperiosa que en el reclamo directo de construcción de identidades familiares” (Oberti, 2004: 148). La siguiente imagen ilustra esa necesidad.



La mirada de María Elisa a la cámara en el momento en que pregunta:

¿La gente sabía? *Un muro de silencio*

En *El recuerdo del presente. Ensayos sobre el presente histórico*, Paolo Virno apunta que “la parálisis de la acción [...] deriva sobre todo de la incapacidad de soportar

²² Se puede considerar que la escena final de *Un muro de silencio*, en la que la joven María Elisa interroga a su madre sobre la culpabilidad de la sociedad civil; y en la que con un doble *zoom* y una cámara fija interroga –ya no a su madre sino a los espectadores– es una anticipación del llamado *giro de la memoria* (Sarlo 2005) que se produjera en la Argentina a partir de la confesión pública del ex capitán de corbeta Adolfo Scilingo (1995), en el que pedía perdón por su participación en los denominados “vuelos de la muerte”. No podemos dejar de mencionar que durante el mismo año se creó la organización H.I.J.O.S, que se caracteriza por la lucha contra la impunidad, la reconstrucción fidedigna de la historia, la restitución de la identidad de sus hermanos y familiares apropiados, la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros, y la cárcel efectiva y perpetua para todos los responsables de crímenes de Lesa Humanidad de la última dictadura militar argentina, sus cómplices, instigadores y beneficiarios. Para Ana María Zubieta desde la literatura el *giro de la memoria* está dado a partir de la novela *Villa* (1995) de Luis Gusmán, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) del mismo autor y *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker que junto a *Un secreto para Julia* (2000) de Patricia Sagastizábal abren “el ciclo del secreto personal” (2008: 190).

la experiencia de lo posible” (2003: 25), es en estas palabras que encontramos la actitud de Silvia y su intención de olvidar lo vivido, del mismo modo que decide no transmitir lo vivenciado a su hija. Aquí cabe apuntar la distinción benjaminiana en relación a la *experiencia transmitida* y la *experiencia vivida*, que como bien señala Traverso “la primera se perpetúa casi naturalmente de una generación a otra y va forjando las identidades de los grupos y las sociedades en la larga la segunda es un rasgo típico de la modernidad, es una vivencia individual, frágil, volátil, efímera” (2007: 68), esta última es la que activa el vínculo entre memoria y experiencia. En el caso de *Un muro de silencio*, el traspaso de lo vivido está dado a partir de la “confesión” le que hace Silvia a la joven María Elisa, quien de ahora en adelante se interrogará sobre la “parálisis” de la sociedad durante esos años y será la encargada de llevar adelante la *experiencia transmitida*.

Al conmemorarse el vigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976, comienza a asentarse “un nuevo discurso sobre el pasado condicionado por la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos” (Born, 2010: 203), enmarcados por los relatos de los sobrevivientes a la última dictadura militar. Las memorias que durante los últimos veinte años habían estado regidas por un relato hegemónico y por lo tanto silenciado, emprenden la búsqueda del espacio público; “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” (193), para pasar luego a dejar la figura del sujeto desaparecido sin compromiso político representado, generalmente, por la “inocencia” de su edad.

No es casual, pues, que la presencia de jóvenes inocentes y no militantes, tenga su mayor representación en la película *La noche de los lápices*. Años después de su

estreno, ante la pregunta –“¿se simplificó el relato para que hubiera poca militancia y hacerla una historia ‘posible’ en los 80?”–, Pablo Díaz²³ responde:

Sí, a la distancia es así. Yo recuerdo que cuando trabajamos en el guión de la película había un marcado miedo de que la gente nos viera culpables por haber militado en una organización política, algo que hoy es parte de la normalidad democrática. Pero en ese momento trabajábamos contra prejuicios fuertes como el “por algo será”. Allí razonamos que lo importante era reconstruir valores, porque ninguna sociedad admite fácilmente las cosas que dejó pasar aunque luego le horroricen (Díaz, s. p.).

Durante los primeros años de la década de los noventa, el cine argentino se ocupó –tímidamente– de representar al militante–desaparecido y, como ya hemos apuntado, el film *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, funciona como anticipatorio a lo que comenzará a producirse a partir de 1996 con el estreno de *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella y *Cazadores de utopías* de David Blaustein, “documentales que a partir de la reflexión histórica y testimonial [...] abrieron, la obsesión por el pasado [que] ha ido creciendo en los últimos años al punto que una buena parte de su producción se ocupa de investigar el pasado político” (Aguilar, 2006: 175). Ambas producciones responden al auge de los documentales que han fijado su atención en la “historia no oficial”, es decir, los testimonios de quienes han logrado sobrevivir al último gobierno de *facto*; por ello es preciso detenernos por un momento en sus tramas. En ambos se recomponen los ideales de una generación que en los años setenta estaba comprometida

²³ Cabe mencionar que Pablo Díaz participó activamente en la adaptación del libro cinematográfico junto a Héctor Olivera y Daniel Kon.

políticamente y se vale de sus protagonistas para contar una historia propia; de este modo “se vuelve explícita la identidad personal y política de los protagonistas de las víctimas de la violencia, hasta ese momento mantenidas en el anonimato de la victimización” (Amado, 2009: 15).

Comentábamos al inicio de este apartado que, desde 1996 y en consonancia con el aniversario del 24 de marzo, comienza a tomar fuerza la aceptación del compromiso político por parte de los sobrevivientes y por extensión de la sociedad, en el que por un lado, “el proceso social de elaboración del pasado movilizó una etapa de signo diferente” y “al mismo tiempo [...] confluyeron diversos sucesos que impactaron en el clima político de la sociedad”²⁴ (Amado 15). Todo esto propició la apertura de silencios y la transmisión intergeneracional de experiencias vividas (Hirsch 1997) en la que se establecía una frontera bien precisa entre los testimonios de la generación de sus padres y la experiencia de ellos mismos. Si por un lado, este proceso de transformación es el que les ha permitido a los militantes salir de la figura de la “víctima”, abriendo nuevas significaciones (Oberti, 2004: 145–146), es bien claro, que por otro, ha abierto múltiples espacios de reflexión en los que las segundas generaciones ahondan en los eventos traumáticos, si bien no experimentados en primera persona, sí transmitidos a partir de la generación que los precede. En el campo audiovisual argentino, esta idea fue retomada por jóvenes cineastas que han plasmado en sus producciones la necesidad de dar cuenta de “su” experiencia, es decir, la de una generación –en general los que nacieron en el decenio de la década de los años setenta– que pone en cuestión el pasado militante de

²⁴ Aquí Amado hace referencia, por un lado, a las confesiones, arrepentimientos y pedido de perdón por parte de ex militares; por otro, a la creación de la organización HIJOS, por último, a los cimientos del Nuevo Cine Argentino “a cargo de una joven generación de cineastas, 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” (17).

su(s) padre(s). Es el caso del documental ficcional *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, quien a partir de entrevistas a ex compañeros de activismo de su padre, vecinos y parientes, pone sobre el tapete el aspecto fragmentario de la memoria. En una misma dirección se encuentran las producciones de las directoras de *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein y *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, quienes intentan reconstruir el pasado de compromiso político de sus padres.

El primer largometraje de Lucía Cedrón, la película *Cordero de Dios*, se construye en dos líneas temporales; el año 1978 y el 2002. Durante los créditos iniciales de la película, se muestran dos escenas diferentes, por un lado se ve a una niña recostada en el asiento trasero de un coche y a su padre conduciendo; en un plano secuencia, se ve a otro hombre conduciendo una camioneta. Luego de unos segundos éste último será interceptado y secuestrado con fines extorsivos. La película se abre con un llamado telefónico de Arturo (el abuelo) a Guillermina (la nieta), quien a partir de allí, pedirá ayuda a su madre, exiliada en París, para negociar con los secuestradores. A partir de su llegada se establecerán tensiones e incomprensiones entre ambas. Sólo al final, una vez dicho lo que resultaba difícil decir, ambas mujeres se encontrarán en un abrazo filial.

Ahora bien, uno de los puntos más discutidos por la crítica especializada, es justamente la intención de establecer un paralelismo entre los secuestros extorsivos –muy difundidos durante la crisis económica argentina iniciada en 2001- 2002²⁵ y las desapariciones de militantes en la década del setenta. En relación a ello, en una nota publicada en la revista *El amante*, Agustín Campero sostiene que la película apunta a la “trasposición forzada de problemas actuales que se explican por problemas pasados, eliminando dimensiones, complejidades e igualando todo” (2008: 28). Desde mi

²⁵ El 19 de diciembre de 2001, tras las manifestaciones por parte de la población y bajo el lema “que se vayan todos”, el presidente Fernando De La Rúa presenta su renuncia al gobierno.

perspectiva, no considero que la película iguale los raptos, sino que más bien se acerca, a dos momentos en el que la Argentina fue víctima de una ola de secuestros, por una parte, durante la *guerra sucia*, momento que en el film está enmarcado durante el Mundial de Fútbol de 1978, en el que los secuestros/desapariciones estaban relacionados con razones políticas; por otro lado, ubica la acción en marzo de 2002, en el que el objetivo de los secuestros era la extorsión económica. Cabe mencionar, pues, la lectura de María Irribarren en relación al tema de la película *Cordero de Dios*, en la que se muestra una sociedad en la que “muchos de los responsables criminales permanecen en libertad, y que no ha sido desarticulado el aparato represivo ni corregido el modelo económico” (29). En esta dirección, considero que en la película de Cedrón se establece otra analogía, tal vez menos evidente pero no menos espantosa, en la que la policía es copartícipe de la extorsión, de modo que en 2002 y ante un gobierno democrático se perciben aun los abusos de un Estado autoritario.

Lo silenciado y la transmisión de la experiencia vivida atraviesa todo el film, y allí “se hace necesario, entonces, revisar estos silenciamientos y estos relatos” (Kaufman, 2006: 68), para poder acceder, en un primer momento, a la experiencia vivida; y en un segundo momento a la comprensión de lo sucedido. Este es el camino que iniciará Guillermina, ya que tratará de saber cuál es el motivo por el cual existe tanta tensión entre su madre y su abuelo, pero para ello deberá primero, acceder a los silencios de su madre, ya que “cuando se plantea la transmisión de memorias, el tiempo pasado toma densidad en la narrativa presente, y entonces pasado y presente se actualizan a la luz de quienes reabren los sentidos de lo legado” (Kaufman 53).

Son varios los ejes temáticos que aborda *Cordero de Dios*, entre ellos el silencio/secreto forma parte de su narración. Ese silencio, el de un secreto que vuelve a

la memoria, será quebrado por una situación límite que llevará en todos los casos a la confesión de lo oculto; Pollak llama a esto “memorias subterráneas”, explicando que estos recuerdos continúan su presencia en silencio y de manera casi imperceptible y “afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados” (2006: 18). Simmel apunta, “si el secreto no está en conexión con el mal, el mal está en conexión con el secreto” (1939: 78), esta afirmación nos lleva a preguntarnos, pues, ¿qué lugar ocupa el secreto en las producciones que desde lo familiar abordan lo social o, dicho de otro modo, qué espacio tiene en ellas, el relato de una historia individual que asume un compromiso colectivo? En relación a ello, Pilar Calveiro señala que “el secreto, lo que se esconde, lo subterráneo, es parte de la centralidad del poder”, en este caso, nuestro análisis apunta no tanto al poder al que alude la estudiosa, sino más bien a lo silenciado, es decir a lo que se oculta “es lo que establece una frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable”, es decir lo *subterráneo* (Pollak 9).²⁶

Deleuze sostiene que este tipo de pasaje que se manifiesta desde lo íntimo hacia lo colectivo, tiene sus orígenes en el cine político moderno, que a diferencia del clásico “permitía por medio de una toma de conciencia pasar de una fuerza social a otra; de una posición política a otra” (288). Un claro ejemplo de ello podría encontrarse en el film *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (1988). Allí el relato se organiza en torno a la experiencia del exilio de Mirta, quien decide seguir a su novio, un militante peronista que ante la posibilidad de ser víctima de la represión se marcha a Suecia. También retrata las difíciles condiciones de adaptación de los exiliados y como consecuencia las rupturas en las relaciones. Pero lo que me interesa destacar, en relación a lo que

²⁶ El texto fue publicado originalmente en portugués en la *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 2, Nº 3. 1989, pp. 3-15. Esta traducción está a cargo de Renata Oliveira. Disponible en <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/memorias/Pollak.pdf>. Consultado el 15/04/2013.

comenta Deleuze, es justamente la toma de conciencia de esta joven, a quien durante los años de la dictadura poco le interesaba la política (motivo por el que termina separándose de su novio), pero que en la escena final, ya instalada en Estambul en el presente de 1984, realizará una suerte de camino de búsqueda en la que encontrará los motivos de su resistencia militante. Resulta ejemplo de ello el diálogo final a su cargo, en el que se trasluce su activismo político. El camino de búsqueda será también el que recorrerá Teresa, la protagonista de *Cordero de Dios*, una mujer que se ve obligada a volver a la Argentina luego de muchos años exilio y quien deberá combatir con su propio pasado y su conciencia militante para poder perdonar a su padre y así reanudar el vínculo, no sólo con éste sino también con su hija Guillermina. Todos estos filmes dan cuenta de tensiones y sentimientos de culpa de quienes si bien han vivido la represión estatal, han logrado salvar sus vidas, a diferencia de sus compañeros desaparecidos, que son interpelados –a partir de diferentes modalidades– por los protagonistas de los filmes, planteando la dificultad de seguir mirando hacia adelante después del horror vivido.

No es la primera vez que Lucía Cedrón aborda este tema, ya en su primera producción *En ausencia* (2003), “cortometraje ficcional de corte autobiográfico” (Quiliz Esteve, 2010: 71), la joven cineasta toma como escenario la Argentina de los años setenta y las consecuencias del terrorismo de Estado. En clave intimista, *En ausencia* concentra en menos de quince minutos, el presente y el pasado de una mujer que a raíz del secuestro/muerte de su marido, decide exiliarse en Francia con su pequeña hija. La mayor parte del cortometraje se desarrolla en el cuarto de baño, mientras esta mujer espera la respuesta de un test de embarazo. A través de *flashbacks*, la protagonista recorre los últimos momentos vividos junto a su marido, incluyendo una violenta irrupción en su casa y la decisión de su marido, de sacrificarse para salvar la vida de su

mujer e hija. A lo largo de *En ausencia* no hay diálogos, estos son reemplazados por las magníficas interpretaciones de Ana Celentano y Pablo Cedrón. En la escena final, la protagonista, luego de mirar el resultado del test llorará desconsoladamente, aquí la directora que es también la guionista, mantendrá su estilo, en el que propone un final abierto; en el que un halo de esperanza dará un sentido de continuidad.

Desde un aspecto formal, *Cordero de Dios* se caracteriza por planos generales y poquísimos primeros planos, Cedrón usa –y también abusa– de los *flashbacks* para situar el relato en dos momentos en los que en la Argentina hubo una ola de secuestros, ubicando contemporáneamente el relato en 1978 y en 2002. Una escena, si más la mejor lograda del film, está descrita a través de una cámara en movimiento que toma la cotidianidad de la familia desde la cocina en 1978 y pasa –sin la interrupción del plano y con una excelente técnica de montaje– a la cocina de 2002. Esta escena en dos tiempos se repetirá a lo largo del film en la que funcionará como pasaje de una época a otra. Llama la atención una secuencia en la que Teresa y Guillermina se encuentran en la casa de Alejandro, un ex militar y amigo de su padre que les consigue el dinero para el rescate, allí se desarrolla el siguiente diálogo entre el ex militar y Teresa:

Alejandro: –“Me sigue sorprendiendo que la hayas dejado volver”–

Teresa: –“No la dejé yo, vino ella, es libre”–

Alejandro: –“Muy noble de tu parte Teresa, lamentablemente no todos comparten tu postura, en vez de concentrarse en tratar de salir de esta crisis, algunos han decido sacar a relucir viejas facturas que por otra parte ya están prescriptas. Me imagino que no vas a prestar tu colaboración a estos juicios grotescos, ¿no?”–

Teresa: –“¿Qué me estás diciendo Alejandro?”–

Alejandro: –“Que esto debe ser muy duro para vos, y después de tantos años, yo dudo que hacer el sacrificio de venir a testimoniar sirva para algo”–

Teresa: –“¿Esta es la condición para el préstamo?”–

Alejandro: –“Tere, siempre tan drástica, en eso te reconozco, ves”–.

En ese momento Teresa comprende que no está dispuesta a negociar con Alejandro, porque a cambio del préstamo éste le “pide” silencio en relación a su cautiverio y a la muerte de Paco. Teresa sale muy nerviosa de la casa. Ya fuera camina hacia el coche junto a Guillermina, quien le dice: –“Mamá, ¿me podés explicar qué pasa? Te estoy hablando, contéstame, ¿qué te pasa? ¿De qué testimonios hablaba el milico éste, tiene que ver con la apertura de los juicios? ¿Para qué te citaron a declarar?, ¿es por papá?”–. Este diálogo culminará con la separación de madre e hija. Teresa guarda un secreto, una verdad que no logra transmitir a Guillermina y que ésta trata de interpretar, pero le faltan elementos para poder reconstruir la historia, es decir, su historia. Este silencio de Teresa puede relacionarse con la propuesta por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*. El filósofo alemán apunta que cuando los soldados volvían del campo de batalla, lo hacían no más ricos en experiencias transmisibles, sino más pobres e enmudecidos por la experiencia vivida (2004: 190). De forma parecida, al no poder romper con el silencio, Teresa decide bajar del coche e irse sin decir una palabra. Aquí tanto Teresa como su padre, resultan víctimas del mismo silencio y por extensión de la no transmisión de lo vivido; ambos callan como acto de amor ante su(s) hija(s), pero, a diferencia de su padre, en “lo no dicho” de Teresa, no hay una negación de la memoria, sino que su silencio está relacionado con la experiencia traumática que

ha atravesado, lo que hace que dicha experiencia no sea transmitida a su hija. Si bien, el silencio es el camino elegido tanto por el padre como por Teresa; “lo no dicho” saldrá a la luz luego que Teresa recuerde su permanencia en el centro clandestino de detención y la muerte de Paco; pero el puntapié inicial de esos recuerdos serán las preguntas de Guillermina, a las que Teresa aún no ha podido responder. Su padre, en cambio, cruzará el umbral de “lo no dicho” durante su propio secuestro, utilizando el casete (que en primera instancia es su prueba de vida) como vehículo de transmisión, confesión y pedido de perdón. Las secuencias descritas, en tanto experiencias límites son las que hacen emerger lo *subterráneo*, permitiéndoles a ambos, por qué no, el camino hacia la redención, propuesta desde el título del film.

Hay una frase que dicha por Guillermina pone en cuestión el accionar de su madre: –“No sé para qué mierda les sirve tanta ideología si después dejan morir a un tipo así nomás”–, aquí resulta claro que “es difícil reconocer en esos padres y madres de ahora a aquellos militantes de los setenta” (Oberti, 2004: 148). La película plantea un conflicto, en el que a partir de dos eventos, uno en el pasado (última dictadura) y otro en el presente (crisis económica), padre e hija deberán tomar una decisión: negociar con los secuestradores, para con ellos salvar la vida de sus seres amados. La estructura del relato es circular, y al igual que Stantic en *Un muro de silencio*,²⁷ en la que el film comienza y termina con la misma frase; Cedrón decide iniciar y concluir la película con voces en *off* que cantan Malagueña²⁸ en ambos casos los intérpretes son Guillermina y su padre. Esta melodía atravesará diferentes momentos de la historia familiar y

²⁷ Lita Stantic es la productora ejecutiva de *Cordero de Dios*.

²⁸ *Malagueña* es una canción popular que supo interpretar el cantante y poeta uruguayo Alfredo Zitarrosa. En una entrevista, Lucía Cedrón comenta, “cuando estaba buscando un nombre para quien luego sería Guillermina –a mí me pusieron Lucía por un tango–, y claro yo la cantaba con mi papá cuando era chiquita y tiene muchas ideas en común para ser reconstruidas y retrenzadas a través de la película con una multiplicidad de sentidos, con diferentes capas y a través de distintos momentos” (Muñiz s. p.).

vehiculará el encuentro entre padre e hija en el presente, es decir que su presencia no está sólo relacionada con la niñez de Guillermina, sino con el presente en el que es una mujer de 30 años, quien al escuchar esta balada trae a su memoria una parte seminal del recuerdo de sus recuerdos de niña, que ya adulta accede a su pasado a través de él. Aquí cabe apuntar las reflexiones de Paul Ricoeur en relación a los recuerdos de la infancia en los que la memoria da el sentido a la continuidad temporal en la vida de una persona. Esta continuidad permite enlazar entre el momento vivido y los momentos más remotos de la infancia (2000: 19), en este caso será la canción el vehículo a partir del cual recordar.

En *Cordero de Dios* existe un uso particular y complementario de algunos objetos que cumplen funciones dobles a lo largo de la trama. El título del film es plurisignificativo,²⁹ por un lado, el *cordero* del título aparecerá durante el nacimiento de un corderito (muerto), asimismo un corderito –pero esta vez de peluche– es el regalo que el abuelo le hace a Guillermina el día de su cumpleaños. Ese pequeño objeto se convierte en la prueba de que el papá de Teresa había visto a Paco antes de su muerte, instalando de este modo una duda en Teresa, acerca de la implicación de su padre en la muerte de Paco. La canción Malagueña que abre y cierra la película, recorre todo el film ya que vuelve sobre Guillermina a medida que va descubriendo fragmentos del secreto de familia. En la secuencia final, nuevamente el casete se convertirá en vehículo de transmisión, pero esta vez para dar cuenta de que el padre de Teresa está con vida y es el medio a través del cual este último pide perdón a su hija, confesando su participación en la captura de Paco.

²⁹ Cabe señalar que el título del film en el exterior ha sido cambiado por *Agnus Dei*.

No es casual que sean varias las películas en las que aparezca el Río de La Plata como escenario de búsqueda de verdad y justicia. En *Un muro de silencio*, por ejemplo, se lo representa en su primer y último fotograma a partir de los cuestionamientos de dos de sus protagonistas; al inicio es Kate, la directora de cine inglesa, quien en una conversación con Bruno, un ex militante y amigo suyo, se pregunta acerca del silencio de la sociedad frente a los abusos del terrorismo de Estado; sobre el final será María Elisa la encargada de preguntarle –ya no a su madre, sino a la sociedad en su conjunto (en una toma en que se dirige a los espectadores)– ante el horror vivido. De igual modo, en *Garage Olimpo* se presenta una misma escena durante el comienzo y el final del largometraje, pero esta vez el recurso utilizado se conformará a través de tomas aéreas, en clara alusión a los llamados “vuelos de la muerte”. En *Complici del silenzio* propone una toma del Río de La Plata en su escena final, momento en que también se devela al protagonista un secreto relacionado con su “permanencia” en la Argentina dictatorial. En *Cordero de Dios*, el Río de La Plata es el lugar elegido por Guillermina para reflexionar luego de la confesión de su madre. Será también el lugar elegido por los secuestradores extorsivos, es decir, que allí los secuestradores abandonarán al abuelo de Guillermina. Cabe notar el carácter simbólico que tomara el Río de La Plata, ejemplo de ello es la apertura, en 2007, del Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, un espacio situado frente al Río de La Plata en que se incorporan placas con los nombres de los detenidos-desaparecidos y asesinados durante la dictadura.

Como los personajes van y vuelven, del mismo modo lo hacen también sus recuerdos, ejemplo de ello es la escena en que Teresa toma el tren para entregar el dinero a los secuestradores, en ese momento presente y pasado se confunden/fusionan, ya que el tren de 2002 es el mismo que en 1978 ha tomado cuando la liberaron de su

cautiverio. Sólo que esta vez será ella la encargada de salvar a su padre. A través de los rayos de la rueda de una bicicleta se ve a Teresa fragmentada, esta fragmentación se multiplicará ya que otra rueda será puesta delante de ella, que a pesar de estar apoyada en la ventanilla abierta del tren, vive una sensación de asfixia, tal vez similar a la retratada en una escena anterior, en la que su padre da cuenta de lo que ha hecho la noche en que Teresa ha sido “chupada”, en la que éste abre todas las ventanas de la habitación tratando de que el sofocamiento que le provoca la situación no le quite el aire. Luego de la entrega, es decir de lanzar la bolsa con el dinero por la ventana, el plano cambia y si bien ya no la veremos fraccionada tampoco la veremos en un plano abierto, un travelling acompañará a una de esas bicicletas –que bajará del tren– y sin cortes de plano veremos sentada a la joven Teresa, quien acaba de ser liberada. Como en el pacto que hiciera en 1978 el padre de Teresa con su viejo amigo, el acuerdo en 2002 también es respetado y el padre de Teresa es liberado. Pero en este final en que padre e hija se reencuentran no hay espacio para abrazos conmovedores, ni lágrimas de alegría, el secreto ha sido develado y el film concluirá con los gestos de tranquilidad/felicidad de Teresa al ver a su padre con vida.

Otro de los films que toma el secreto filial como centro de su relato es *Hermanas*. Corre el año 1984 y Elena acaba de llegar a Texas junto a su marido y su hijo, con la idea de que éste crezca en una sociedad que no esté contaminada por la política. Elena no habla inglés pero se esmera por ser parte de esa sociedad lo antes posible. Ella vivió la argentina de la dictadura y hay sucesos de aquel período que prefiere olvidar. De hecho, pareciera haberlo logrado, al menos en superficie, pero la llegada de su hermana Natalia, quien en el '76 se exilió forzosamente en España trae a la memoria viejas tensiones, rencores y reproches que saldrán a la luz durante el film. El cuadro se completa con la lectura de una novela escrita por su padre, en la que se devela un

secreto de familia, uno que todos sospechan pero del que nadie habla, o mejor del que nadie hablaba hasta ese momento. La novela está guardada dentro de una caja cerrada “[que] calla, así como calla la hermana que carga con su custodia, una verdad bajo la forma de ficción” (Vilaboa, 2013: s. p.). A poco de reencontrarse con su hermana Natalia, Elena dice: –“No me acuerdo”– mientras observa una foto vieja. En realidad ese “no me acuerdo” de Elena es mucho más vasto, encierra un (melo)drama familiar y si bien descubrirlo podría ser una liberación o catarsis, también podría ser el derrumbe de una familia, ya que “En los secretos familiares, lo más importante no reside tanto en el secreto mismo, sino en las formas de representación psíquica y en las maneras empleadas por las generaciones sucesivas para acomodarse a ese enigma y a los imaginarios que sobre él se tramiten” (Kaufman, 2006: 57). En las tres películas las fuerzas paramilitares quedan siempre en las sombras y aparecen breve y funcionalmente en los relatos. En ellas el interés está puesto en un presente que llama continuamente a un pasado que resulta imposible olvidar, ocultar e incluso negar. Estas producciones se centran en las consecuencias de la experiencia vivida en los setenta a partir de “un quiebre social y familiar reaparece en los lazos afectivos más cercanos” (Luzi s. p.), pero que forja, a su vez, el presente de las protagonistas.

Tanto en *Un muro de silencio* como en *Hermanas* y en *Cordero de Dios*, las directoras intentan y logran mostrar las consecuencias de los que sobrevivieron a la dictadura, esto resulta evidente si se considera que las películas que hasta el momento habían dado cuenta de ello, son más bien crónicas de hechos puntuales y bien conocidos, que parten de una historia individual para llegar a una mucho más amplia que abarca a la sociedad en su totalidad. Las reconstrucciones autobiográficas –en su mayoría disimuladas– de Stantic y Cedrón, son un claro ejemplo de la lucha contra el olvido que manifiestan estas dos generaciones. Por su parte Stantic dice: “[los] tres

personajes tienen algo de mí: la directora de cine que llega al país para contar una historia, [...] también Silvia, que busca con el trabajo borrar hechos del pasado y no puede; y Ana, como ella, también yo participé en un proyecto juvenil” (España, 1993: s. p.). No lejos de esta explicación, ante la pregunta en relación a la condición autobiográfica del film, Cedrón responde: “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: s. p). Cabe señalar que si bien en su primer largometraje, Cedrón no se concentra en la figura del *desaparecido*, ya que Paco no lo es, prueba de ello es que Teresa va a reconocer su cuerpo. Éste es un hombre que, en palabras del padre de Teresa, –ha muerto en un modo absurdo–; el personaje de Paco tiene, pues, ecos autobiográficos en relación a la directora del film; recordemos que su padre, Jorge Cedrón,³⁰ era un militante activo y *no es un desaparecido*, aun así en 1980 muere en París en un confuso episodio.

La construcción del militante en *Un muro de silencio* y en *Cordero de Dios* muestra diferencias, pero también tiene su punto de encuentro, en el que el personaje secuestrado, está intencionalmente dejado en las sombras, no se sabe a qué grupo pertenecía, qué grado tenía, cuál era su actividad y grado de compromiso político. En sus narraciones tanto Stantic como Cedrón, dejan en claro que no se irá descubriendo la biografía de los militantes, sino que terminarán los films y no habremos sabido casi nada de ellos; ya que la información a la que accedemos, tanto en relación a Julio como y a Paco, no nos permiten “saber”, por ejemplo, cuán implicados estaban en la transformación revolucionaria. Tal vez, el motivo esté relacionado con que esos no son

³⁰ Jorge Cedrón fue cineasta y militante de la organización Montoneros. Entre sus películas se encuentran *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (no estrenada comercialmente) y *Operación Masacre*, filmada casi clandestinamente entre 1970 y 1972, que es la adaptación de la obra homónima escrita por Rodolfo Walsh. Cedrón se exilia a París junto a su familia en 1976. En 1980 muere en un confuso episodio.

los ejes principales, sino que las luces están concentradas en el otro problema más general, es decir, en la tensión entre memoria/olvido y la transmisión de la experiencia (Benjamin 1989; Hirsch 1997; LaCapra 2004). En relación a lo que se recuerda y lo que se olvida, en todas las películas se presenta, por un lado, “el olvido que Ricoeur denomina evasivo, que refleja un intento de no recordar lo que puede herir” (cit. en Jelin, 2002: 12), y por otro, “también hay voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos” (Jelin 31). Esta es la demanda de las protagonistas, quienes aseguran que lo que ocultan, ha permanecido en la oscuridad de sus memorias y no ha sido sacado a luz por un solo motivo: no herir a quienes aman. Pero la transmisión de las experiencias de estas mujeres se construirá a partir de un pasaje de lo individual que en principio resulta imposible de transmitir, hacia lo colectivo, es decir lo transmisible.

En ambas producciones nos encontramos frente a madres que han preferido ocultarles la verdad a sus pequeñas hijas, es decir la suerte de sus padres; en el primer caso Paco ha sido asesinado en un sospechoso enfrentamiento y en el segundo se trata de un desaparecido. En el caso de Silvia el recuerdo de todo lo vivido reflatará a partir del rodaje del film de Kate; en el caso de Teresa, surgirá a partir de la dificultad de su hija a la hora de comprender por qué tiene tanto odio hacia Arturo y en el de Elena, a partir de la insistencia de su hermana Natalia por conocer el final de la novela, y con ello acceder a la verdad del destino final de Martín. Sin alejarse demasiado de la idea base de estas producciones, *Hermanas* también retratará una situación límite que hará volver a la memoria de sus protagonistas lo acaecido en los años setenta. Como se ha señalado, estas memorias se hacen presentes en momentos de crisis y, en cada film, éstas provocan la apertura de silencios ya que “el secreto requiere una cierta

espectacularidad del ocultamiento para transformarse en fuerza de coerción” (Myer 120), transformación que se desarrollará en el pasaje de lo oculto a lo develado o, mejor aún de lo no dicho a lo dicho.

Los *lapsus* del recuerdo del trauma se combinan con la tendencia a repetir, revivir, ser poseído o pasar al acto compulsivamente las escenas traumáticas del pasado, ya sea a través de procedimientos artísticos más o menos controlados o en descontroladas experiencias existenciales de alucinación, retorno al pasado, sueños y recaídas en el trauma fomentadas por incidentes que recuerdan más o menos oblicuamente el pasado. En este sentido y de acuerdo con La Capra (23) lo que se niega o se reprime en el *lapsus* de la memoria no desaparece, sino que regresa de un modo transformado, a veces desfigurado o disfrazado, por ello los silencios generados a partir de situaciones límite dejan huellas en las generaciones futuras y plantea el conflicto a partir de la transmisión.

A pesar de haber pasado pocos años desde la vuelta a la democracia, sólo diez, *Un muro de silencio*, situada en 1990, realizada en 1992 y estrenada en 1993, se plantea desde una visión completamente diferente en relación a las producciones que la precedieron. Con las leyes de impunidad como marco social y político, se manifiesta poco interés por un film que reconstruía una figura poco explorada por el cine argentino contemporáneo: el *militante-desaparecido*.³¹ Esto se debe, en parte, a la implementación de una política neoliberal, en la que la igualación *de un peso, un dólar*³² prometía grandes posibilidades de crecimiento y de ascenso social, pero esta posición

³¹A este propósito no puede dejar de mencionarse la película *El amor es una mujer gorda* (1986) de Alejandro Agresti. En la que una generación de jóvenes sobrevivientes a la dictadura intenta buscar su lugar en la sociedad. Otro film, que explora el mismo tema, pero esta vez desde la alegoría, es *Sur* (1988) de Fernando Solanas, en el que un desaparecido no quiere irse e intentará “hacer lo posible para quedarse en este mundo y no pasar a aquel”.

³² En 2006 Gabriel Codrón dirige la película *1 peso, 1 dólar*, un film que con tono de irónico, propone una mirada crítica del ciudadano medio argentino quien durante el gobierno de Carlos Menem tiene la ilusión de que todo es posible, incluso hacerse rico. El protagonista pretende –y lo interesante es que no lo logra- ascender en la escala social.

conllevaba dejar atrás el pasado reciente. Nada lo resume mejor que una frase dicha por Kate: “pero si las víctimas no quieren recordar ¿para qué sirve mi película?” Si este es el interrogante que Stantic nos pone delante; Cedrón y Solomonoff nos enfrentan a películas que formulan preguntas y que lejos están de dar respuestas, en este sentido estas producciones coinciden. Kaufman señala “dentro de la familia, cuidar puede ser callar, cuidar puede ser compartir. Contar puede ser el deseo y callar la única posibilidad de sobrevivencia. En todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente” (2006: 50). En este rumbo cabe interrogarse si ¿es válido el silencio como acto de amor? o, dicho de otro modo, ¿es legítimo que un/a padre/madre/hermana, a sabiendas que al develar un secreto terrible a su hija/hermana, decida callar en pos de evitarle un sufrimiento? Esta es justamente la pregunta a la que estas producciones no, la propuesta de estas directoras, es que sea el espectador quien reflexione y saque sus propias conclusiones.

Capítulo IV

De idas y de vueltas

Es triste dejar sus pagos y rajarse a tierra ajena.

José Hernández, *Martín Fierro*

1. Los exilios

En el artículo “América Latina: exilio y literatura”, Julio Cortázar reflexiona acerca de la migración forzada, representada no sólo como experiencia real sino también como argumento literario, resultando ser un “tema universal desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri”; de allí se desprende que “el exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura hispanoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur” (1979: 10). Esa “constante” de la que habla el escritor argentino es, de algún modo, parte constitutiva de la historia de América Latina. La población argentina, por ejemplo, “se estructuró a partir de corrientes inmigratorias que se sucedieron hasta mediados del siglo XX, momento en que la tendencia se revirtió y el país comenzó a experimentar un proceso de emigración de su población” (Jensen et

Yankelevich 339). Si bien, la migración forzada en la Argentina tiene una larga trayectoria que se remonta a los años de la independencia (1810), según la Dirección Nacional de Migraciones desde 1953, “el saldo entre las entradas y las salidas de la población nacional fue negativo, situación en la que confluyeron las crisis económicas y la represión militar” (Balán, 1985: 13); aun así, “fue sólo a partir de 1970 cuando el fenómeno adquirió un peso numérico significativo” (Jensen et Yankelevich, 2007: 400), provocado por la persecución y los crímenes políticos durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón (1974-1976), que manifestará su mayor desplazamiento a partir del golpe militar de 1976, momento en que se potenciara la expatriación forzada por razones políticas.

Para abordar mejor el fenómeno latinoamericano me son útiles las reflexiones de Claudio Guillén en *Múltiples moradas*. Este crítico indaga acerca de los cambios en la experiencia del exilio a lo largo de los siglos y toma como punto de partida dos imágenes, una relacionada con la experiencia de Plutarco; y la otra, con la de Ovidio. El primero, a partir de la contemplación del sol y de los astros observa “hombres y mujeres desterrados y desarraigados [que] aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio – filosófico, o religioso, o político, o poético” (30). Estas consideraciones tienen un carácter de denuncia ya que en el exiliado se produce “una pérdida, un empobrecimiento, o hasta la mutilación de la persona en una parte de sí misma [...]. La persona se desangra” (30). Para el segundo, el alejamiento de la tierra de origen se convierte en un triunfo sobre la experiencia. Estas valoraciones, en ocasiones opuestas y en otras complementarias no buscan definir de manera exhaustiva la experiencia del destierro, sino más bien abrir posibilidades de interpretación para acercarse a una idea

de exilio que al decir de Guillén, se enuncia como “una realidad histórica, social o personal” (31) determinada por la experiencia personal de cada individuo.

Como es bien sabido, la experiencia exiliar que se pone en marcha en la Argentina de mediados de los años setenta está intrínsecamente relacionada con la violencia estatal, práctica que se destaca “tanto por su contundencia numérica, su extensión en el tiempo, su transversalidad social [...] porque asumió la forma de diáspora, en tanto dispersó argentinos por todos los continentes” (Jensen 2011).¹ Si bien el abordaje del tema del exilio² no es un tema nuevo para el cine argentino, a partir del conocido *proceso* no fueron pocos los realizadores cinematográficos que han plasmado su experiencia de expatriación a partir de vivencias personales durante su exilio. En efecto, el exilio cultural y posterior retorno –sólo en algunos casos– cubre un número notable de intelectuales, artistas y cineastas, quienes se vieron obligados a escapar al sangriento plan represivo de la última dictadura militar (Gurrieri, 1982; Orsatti, 1982; Bertinello y Lattes, 1986). Las investigadoras Pacecca y Courtis sostienen que la mayor parte de los exiliados ha elegido “otros países de América Latina (Venezuela, Chile, Brasil, México)” (12); también es cierto que muchos de ellos, no han permanecido siempre en

¹ La estudiosa Silvia Jensen sostiene que si bien se está avanzando sobre estudios que toman como punto de partida la experiencia exiliar en la Argentina desde los años setenta hasta la vuelta a la democracia, no existe aún con un corpus que contemple de manera global este tipo de destierro. Hay que señalar, pues, trabajos que se ocupan del tema, entre ellos, Lida, Clara; Crespo, Horacio et Yankelevich, Pablo. *Argentina 1976. Estudios en torno al Golpe de Estado*. México D. F.: Colegio de México, 2007, particularmente el capítulo “Exilio y dictadura”; Parcerio, Daniel; Dulce, Daniel et Helfgot, Marcelo. *La Argentina exiliada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985; Gelman, Juan et Bayer, Osvaldo. *Exilio*. Buenos Aires: Planeta, 2006; Jensen, Silvia et Yankelevich, Pablo. “Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)”. *Revista de Estudios Demográficos y Urbanos* 2 (2007): 339- 442.

² Para profundizar véase, Jensen, Silvia. “Exilio e Historia Reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción”. Publicado en la Revista *Aletheia*, vol. 1, número 2, mayo 2011, disponible en <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historia-reciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion>. En este artículo Jensen postula, que si bien el exilio de 1976 puede ser considerado como “un fenómeno inédito y singular no es menos cierto que la historia de los exilios en Argentina se remonta a los orígenes mismos del país, en la coyuntura de su independencia de España. Los casos de Mariano Moreno, San Martín, Artigas, Sarmiento, Echeverría, Alberdi, Juan Manuel Rosas, Alfredo Palacios, Nicolás Repetto o Juan D. Perón dan cuenta de que se trata de una práctica de control o eliminación del enemigo político de larga tradición”.

el mismo sitio, es decir, en el lugar de destino inicial; de hecho, algunos han vuelto a exiliarse, incluso en otros, países. Este es el caso de Fernando Solanas, quien luego de un primer exilio en España se dirige a París, donde reside hasta su retorno a la Argentina. Por su parte, el cineasta y crítico Octavio Getino se exilia en Perú junto a algunos de los integrantes del grupo *Cine Liberación*,³ y desde allí realizarán el documental *Las A.A.A son las tres armas* (1977), basada en fragmentos de la “Carta Abierta a la Junta militar” redactada por Rodolfo Walsh, autor de la investigación periodística *Operación masacre* (1957).⁴ Otro de los cineastas, también integrante del grupo *Cine Liberación* que parte hacia el exilio es Gerardo Vallejo, pero lo hace en 1974, luego de enterarse que han puesto una bomba en su casa de Tucumán de donde el cineasta es oriundo.

Si bien a Solanas, Getino y Vallejo los unía una misma ideología, sin embargo, abordarán el tema del exilio a partir de concepciones estéticas bien distintas. Como es sabido, Solanas en 1972 comienza a filmar clandestinamente *Los hijos de Fierro*, largometraje en el que a partir de la analogía entre Martín Fierro y Juan Domingo Perón narra el exilio de ambos y la proscripción de este último hasta su retorno a la Argentina. *Los hijos de Fierro* se filma en Argentina pero se termina de producir en París. Vallejo, por su parte, desde su exilio, primero en Panamá en donde realiza dos producciones audiovisuales, y luego ya asentado en España realizará *Reflexiones de un salvaje* (1978) en la que plasma su experiencia exiliar tomando como punto de partida la inmigración

³ El grupo Cine Liberación fue un movimiento de cine argentino vinculado con la izquierda peronista. Fundado a finales de los años sesenta por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Quienes se exiliaron por motivos políticos. Sólo Solanas y Getino volverán a residir en la Argentina. Vallejo quien se fuera primero a Panamá, continuará su exilio en España, lugar en que pasara la mayor parte de su destierro.

⁴ La investigación *Operación masacre* es la primera ficción periodística o novela testimonial en la que el relato novelado es real y en el que denuncia los llamados “fusilamientos de José León Suárez”. Este hecho fue reconstruido por el periodista argentino a partir de testimonios de siete sobrevivientes de la masacre. Uno de ellos es Julio Troxler, quien lograra sobrevivir al mencionado fusilamiento. En la homónima adaptación cinematográfica de *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972), filmada en la clandestinidad, Troxler se interpretara a sí mismo.

de sus familiares, quienes partieron de un pequeño pueblo de Salamanca hacia la Argentina. En este film-documental Vallejo avanza sobre lo que significa el destierro del lugar de origen y la recuperación de la identidad familiar.

Durante el momento “Recordar para no repetir” los cineastas se valieron de diferentes estrategias cinematográficas para representar el exilio y la condición del exiliado. Como señalábamos más arriba, algunos directores han narrado desde sus experiencias personales de expatriación (Santiago, Vallejo, Solanas, por citar sólo algunos); otros en cambio, realizan sus producciones acercándose al tema desde sus vivencias *in situ* (Fischerman, Jusid, Olivera). De este modo se conforman dos grupos: el de “los que se fueron” y el de “los que se quedaron”. Las propuestas que comprenden ambos grupos ofrecen un paradigma estético e ideológico bien diferente de la condición del exiliado, aun así ambos conjuntos coinciden en establecer una doble *forma del exilio*: el exterior y el interior. El primero se establece a partir del desplazamiento forzado del individuo, quien se encuentra obligado a vivir en una tierra que no es la suya sin saber cómo y/o cuándo podrá regresar a su lugar de origen; en el segundo caso, en cambio, el individuo permanece en su lugar natal, pero vive exiliado en su mundo interior. En algunas de las películas que abordaremos estas dos *formas* se yuxtaponen, mientras que en otras hay personajes que viven sólo una de ellas. La selección de films en este capítulo ha sido dividido entre *la ida y la vuelta*; dentro del primer grupo se han ubicado largometrajes en los que sus protagonistas se encuentran imposibilitados de volver a su lugar de origen, ellos son: *Tangos. El exilio de Gardel*⁵ y *Las veredas de Saturno*.⁶ El segundo grupo lo ocupan films como *Sur* y *Los días de junio*; en la que los exiliados regresan –tanto de su exilio exterior como interior– y ponen en cuestión el

⁵ Comenta su director que la idea fue gestada a partir de su exilio en París.

⁶ El film fue escrito y realizado durante el largo exilio en París de su director.

rumbo que han tomado sus vidas a partir de la llegada del Proceso de Reorganización Nacional. De este modo, el corpus se enmarca dentro de lo que Javier Campo llama: *el cine del 'volver' argentino*, es decir, la producción en la que tanto directores como actores de los films, intentan saldar cuentas con la experiencia de alejamiento –en su mayor forzado– del propio país por razones políticas.

En la selección de películas que se abordarán, se encuentra como ejemplo de ello, el exilio interior de Juan Uno, uno de los protagonistas de *Tangos. El exilio de Gardel*, quien decide no irse de Buenos Aires. También en esta categoría se puede incluir a *Los días de junio* (1987) de Alberto Fischerman, una interesante producción que ahonda en los sentimientos de culpa a partir del reencuentro entre cuatro amigos de la juventud que se vieron obligados a separarse a partir de la llegada del proceso militar, entre ellos se encuentran los que han decidido quedarse en su tierra pero “escondarse por las dudas”. Ambas experiencias al decir de Edward Said, “[son] la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su ciudad natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (179); entendiendo como ciudad natal a la conocida y a la que se pertenecía antes del exilio –en este caso interior–. Resultando ser un lugar conocido-(des)conocido al que se siente integrado–(des)integrado; alejándose – simbólicamente– de su lugar original. Esa separación, provocada por exilios bien diferentes entre sí, origina una misma sensación: la de un individuo que ha perdido su lugar de pertenencia.

En esta dirección, establezco un corpus de películas argentinas ficcionales en las que conviven tanto las reflexiones de Plutarco como las de Ovidio; films que manifiestan formas y figuras del exilio, en las que se enuncian el alejamiento provocado por el destierro, que –en algunos casos– se transforma en una ventaja sobre la vivencia

(Plutarco), pero que aun así también expone el dolor del exilio (Ovidio). Estas consideraciones, forman parte de las características del cine argentino de ficción que representa la experiencia del exilio⁷ y la construcción de la figura del exiliado, y que como punto en común plantean la dicotomía entre el “querer” y/o el “poder” volver.⁸

Lo que me propongo aquí es abordar el caso de cuatro películas realizadas en los años de la recomposición democrática argentina. Estas son, *Las veredas de Saturno* (1985) de Hugo Santiago; *Los días de junio* (1988) de Alberto Fischerman; *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1987), ambas escritas y dirigidas por Fernando Solanas. Estos films, como gran parte de la producción cinematográfica argentina propuesta a partir de la transición democrática, centran su interés en la recuperación de la memoria –individual y colectiva– y sobre el pasado reciente. A diferencia del largometraje que caracterizó el primer período democrático, es decir, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo; que ha constituido una imagen representativa (tanto a nivel nacional como internacional) en el retorno a la democracia, “hegemonizando durante aquellos años [...] el discurso público de los organismos de derechos humanos” (Amado, 2009: 15), el corpus que me interesa encarar está constituido por films que proponen un recorrido a partir de las consecuencias de la represión vivida durante los años de la guerra sucia.

⁷ Cabe mencionar, pues, una serie de films que concentran sus relatos a partir de la experiencia del exilio, entre ellos, *Made in Argentina* (1987), *Volver* (1982), *Sentimientos. Mirtha de Liniers a Estambul* (1987), *Cordero de Dios* (2008), *El rigor del destino* (1985), *En ausencia* (2002), *Hermanas* (2004), *La amiga* (1989), *Un lugar en el mundo* (1992), *Vidas privadas* (2001), entre otras. También existe una amplia producción documental que da cuenta de la experiencia de la expatriación, algunos son: *Cuarentena. Exilio y regreso* (1982), *Reflexiones de un salvaje* (1978), *Juan Gelman y otras cuestiones* (2006).

⁸ Quizá una de las más representativas en este sentido sea *Made in Argentina* (1987) de Juan José Jusid, adaptación de la obra teatral *Made in Lanús* (1984) de Nelly Fernández Tiscornia. En la que reata la vida de dos parejas, una que va de visita a Buenos Aires luego de años de exilio forzado en los Estados Unidos y, la otra que se ha quedado en Lanús, un barrio de la periferia del sur del Gran Buenos Aires. Allí, en el patio de una casa humilde, un vaivén de emociones por el reencuentro entre tangos y recuerdos “los que se fueron” tratan de convencer a “los que se quedaron” que una vida mejor los espera en el Norte de América. Pero el discurso de la Negra, en el que alega los *por qué* de su decisión de no irse y quien viviera junto a su marido y sus hijos los años más duros en la Argentina de la llamada guerra sucia, resulta, quizá, no sólo el más conmovedor del film, sino uno de los mejores logros en este tipo de representación.

Me interesa indagar los diferentes modos de los que se valen los directores para representar el exilio y la construcción de la figura del exiliado. No es mi intención detenerme en las motivaciones de los directores y con ello en los enfoques propuestos en cada film, traducidos en las diferentes estrategias elegidas en cada producción, pero sí trazar similitudes y disimilitudes, no sólo entre los films de “los que se fueron” y los de “los que se quedaron”, sino también acercarme a una evolución de esas representaciones a partir de la recomposición democrática, es decir de un grupo de films que dan cuenta de esta experiencia en su doble acepción del “estar aquí” (aunque no se esté) y el “estar allí” (a pesar de pensar en el aquí).

La película *Tangos. El exilio de Gardel* está situada durante los años de la represión y plantea la idea de un grupo de argentinos que emprende un viaje de *ida* hacia el exilio y que tienen una única meta: el regreso a su tierra natal; también *Las veredas de Saturno* planteará esa necesidad de regreso por parte de su protagonista. *Sur* y *Los días de junio* se conforman como el viaje de *vuelta* –tanto del exilio territorial como del interior–. Por su parte, en *Sur* la *vuelta* al lugar de origen estará condensada en una larga y única noche; en *Los días de junio* la *vuelta* del exilio del protagonista funcionará como disparador de recuerdos que volverán sobre la memoria de los cuatro amigos y en los que cada uno expondrá los *por qué*s de su exilio. Este grupo de films, –al igual que el *Martín Fierro*–, se enmarcan en la *ida* y la *vuelta* de sus protagonistas.

2. La ida: el exilio

En “Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)”, Silvia Jensen y Pablo Yankelevich analizan el impacto de la represión política en dos enclaves diferenciados, uno latinoamericano: México, y otro europeo: Cataluña; de allí se desprende, como señalábamos más arriba, que “desde finales de 1974 la represión política y la violencia paraestatal figuraron entre las principales causas de la emigración” (2007: 401). Ahora bien, no puede dejar de considerarse que “[la Argentina] desde su mismo origen como nación independiente, registra exilios, sin embargo hasta 1976 todas esas experiencias estuvieron conformadas por pequeños grupos de perseguidos” (Yankelevich, 2007: 208). No puede dejar de considerarse que la experiencia del exilio no sólo forma parte de la tradición argentina, sino que es parte constitutiva de ella,⁹ ya que “desde su mismo origen como nación independiente, [la Argentina] registra exilios” (208).

Durante los primeros años setenta se realiza una producción notable y audaz que aborda el alejamiento del lugar de origen, se trata de *Los hijos de Fierro*¹⁰ (1972-75) de Fernando Solanas, un film que se estructura a partir de anécdotas de la vida de un personaje paradigmático de la literatura argentina: Martín Fierro. El largometraje narra la caída del gobierno de Perón en 1955, su proscripción y posterior destierro –primero en Paraguay y luego en España– para culminar con su retorno a la Argentina en 1973. A

⁹ Mirando un momento hacia atrás, las oleadas inmigratorias, como proyecto fundacional de la nación argentina fueron promovidas, entre otros, por el gobierno de Domingo Faustino Sarmiento; quien se proponía (re)poblar la Argentina con inmigrantes europeos calificados.

¹⁰ Si bien, por una parte, remite a la historia de América Latina y a su tradición del exilio por razones políticas, alude también a la condición de exiliado, que el propio Fernando Solanas, director de *Tangos. El exilio de Gardel* ha vivido durante el período en el que en la Argentina se instaurara la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), y ésta se prolongara –con mayor ferocidad– a partir de la llegada del denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

través de esta composición, el film se desarrolla siguiendo la metáfora *martinfierrista* el de “una patria donde la paz y la unión sean inseparables de la justicia y la libertad”, o como el mismo Fierro aconseja: “Los hermanos sean unidos/ Porque esa es la ley primera/ Tengan unión verdadera/ En cualquier tiempo que sea/ Porque si entre ellos se pelean/ Los devoran los de afuera”. A partir de lo que sucede con sus “hijos” en ese contexto histórico y a la espera del regreso de su líder, pero quizá como señala Spinelli, “sobre todo simboliza la lucha y la dignidad de un pueblo perseguido” (1985: 17-18).

La crítica cinematográfica ha considerado a *Los hijos de Fierro*¹¹ como una ruptura en relación al cine anterior de Solanas, quien en 1968-69 junto a Octavio Getino había dirigido *La hora de los hornos*,¹² documental colectivo en el que se denuncia la situación de América Latina frente a la imposición vivida desde la colonización europea. Si bien *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro*, a primer impacto distan entre sí se pueden también establecer puntos de contacto entre ambas obras, por un lado el tema: un pueblo sometido que espera el momento justo para accionar ante el imperio; la narración en *off* de ambos filmes, y por último la estructura fragmentada en capítulos, con subcapítulos dentro.¹³ Por ello, si bien existe un distanciamiento desde la estética de ambas producciones –*La hora de los hornos* es un documental y *Los hijos de Fierro* una película de ficción–, éstas encuentran puntos de encuentro con la actualidad política de América Latina, en el primer caso, y la Argentina en el segundo.

Para Solanas el destierro y la condición del desterrado no es un tema nuevo. El director comenta que la idea de hacer una película sobre el exilio lo perseguía desde

¹¹ Solanas terminó de montar, como pudo, *Los hijos de Fierro* en 1975, y “la versión final de la película recién la pudo completar en 1978, durante su exilio en Francia” (Gociol et Invernizzi, 2006: 76). La película sólo pudo ser estrenada comercialmente en la Argentina diez años después, es decir en 1984, una vez reinstaurada la democracia.

¹² Véase el capítulo dos de esta tesis.

¹³ Formas que también conformarán la estructura de *Tangos. El exilio de Gardel* y *Sur*, ambas escritas y dirigidas por Fernando Solanas.

hacía tiempo, incluso antes de vivir su propia expatriación en junio de 1976. Como *Los hijos de Fierro* también *Tangos. El exilio de Gardel* estructura la condición del exiliado a partir de la “resistencia” de sus protagonistas. Estos, a partir de la ruptura provocada por el destierro, sienten la necesidad de establecer un contacto con los que se quedaron, convirtiéndose esta en una tarea que resulta cada vez más difícil. Esa ruptura desencadena la imposibilidad de transmitir la cotidianidad de la experiencia y resuena como un grito desesperado de quienes alejados de su país, sueñan con el regreso. En un artículo en el que compara estos films, (*Los hijos de Fierro* y *Tangos. El exilio de Gardel*) el crítico Luciano Monteagudo señala “esos vientos de epopeya no soplan en la realidad, que fue la más terrible de la historia de este siglo, aunque la saga de alguna manera es la misma” (cit. en Getino 48). Para Getino, en cambio, ha insistido en que a partir de *Tangos. El exilio de Gardel* Solanas “logra una muy buena aceptación por parte del público, pero a costa de abandonar ciertos principios ideológico-estéticos” (48), Lejos de ello, considero que ambos films comparten no sólo la experiencia exilar sino también la resistencia de sus protagonista frente a la difícil realidad que les toca en suerte e incluso el deseo de retorno en los dos protagonistas se intensifica a medida en que los relatos avanzan.

El tango, tanto la música como la danza, es parte constitutiva del cine argentino y a diferencia de las producciones extranjeras, en la Argentina está relacionado con una construcción identitaria.¹⁴ Si bien esta tradición está presente desde la llegada del cinematógrafo (1896), pasando del cine silente al sonoro y llegando hasta nuestros días; quizá las películas que mejor reflejan la relación del tango y la construcción de la identidad argentina son las realizadas por Fernando Solanas, me refiero a *Tangos. El*

¹⁴ Para ampliar véase Cancellier, Antonella. *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*. Padova: Unipress, 1996. Allí Cancellier le dedica un capítulo a la construcción identitaria a partir de las letras de tango.

exilio de Gardel y a su continuación *Sur*, pero no pueden dejar de mencionarse dos films de Hugo Santiago, *Invasión* y su continuación *Las veredas de Saturno*, de ésta última nos ocuparemos en este mismo capítulo.

Existe una tradición de films extranjeros que han explorado el magnetismo del tango en la construcción de su relato, desde la inolvidable escena de tango en *The Four Horsemen of the Apocalypse* de Rex Ingram que lanzara a la fama a Rodolfo Valentino, hasta la controvertida *Last tango in París* de Bernardo Bertolucci, pasando también por *Scent of a Woman* en la que se propone una sensual escena de tango entre el protagonista y una joven que lo acompaña. Otras, en cambio concentran su argumento en la monótona vida de un hombre de mediana edad que decide tomar clases de tango en una academia cercana a su lugar de trabajo, me refiero a la producción estadounidense *Shall We dance?* de Peter Chelsom y a la francesa *Je ne suis pas là pour être aimé* de Stéphane Brizé, ambas de 2005. En éstas el tango, funciona como disparador de emociones de los protagonistas que en ambos casos culminará con un esperado *happy ending*.

En el documental *Cómo se hizo el exilio de Gardel* (2010), dirigido por Fernando Martín Peña, Fernando Solanas comenta los diferentes pasajes y cambios que sufrió la escritura del guión de *Tangos. El exilio de Gardel*:

Era un guión de acumulación de situaciones, de acumulación en paralelo, un fresco coral de cuentos del exilio, en lugar de tener una película argumental con estructura de suspenso a la policial, había preferido hacer una antología de cuentos del exilio. La primera versión del guión, por ahí la tengo que tener, era de una pálida espantosa, estaban los mismos personajes, pero era una película dramática, trágica,

con el exilio por detrás, los que no volvían, otro que moría, no faltaba un suicidio, las historias del exilio, las rupturas afectivas, sentimentales, la separación con los hijos, todo eso espantosos, la muerte de tus seres queridos.¹⁵

En una carta dirigida a los espectadores Solanas define el argumento de *Tangos. El exilio de Gardel*: “[se trata de] una serie de relatos sobre el exilio de un grupo de actores argentinos en París, quienes tratan de llevar a cabo una producción musical”¹⁶. El título de esa producción es *El exilio de Gardel*, pero todos la llaman *tanguedia*, neologismo creado por Solanas con el que resume la fusión de tango, tragedia y comedia. Sus protagonistas son artistas exiliados, entre ellos se encuentra el bandoneonista Juan Dos, quien espera que Juan Uno, desde Buenos Aires le envíe partes de la obra –conformada por papelitos escritos en servilletas de bares– y mientras Juan Dos vive su exilio en París, Juan Uno vive su exilio interior en Buenos Aires, tierra de la que según dice “nunca se irá”. La escritura de la *tanguedia* se conforma a partir de pequeños fragmentos del guión que a medida que llegan a París, Juan Dos y Pierre (el francés que la dirige) van completando el argumento del musical; pero como la escritura, tampoco la expedición es lineal, motivo por el cual resulta difícil completarla, y sobre todo darle el ansiado final; resultando ser una suerte de obra inacabada. En esta misma línea cabe apuntar algunas reflexiones que el mismo Solanas hace en relación a la creación de una obra artística: –“La creación es un proceso creativo, no es un acto. Sí,

¹⁵ En la entrevista que acompaña el DVD.

¹⁶ Disponible en http://www.pinosolanas.com/el_exilio_info.htm. Consultado el 23/04/2013.

las ideas llegan en un momento, pero lo que hace a la obra es la organización [...] y sobre todo su acabado”-.¹⁷

La frase apenas citada puede servir para ilustrar una secuencia de *Tangos. El exilio de Gardel* de la que se desprenden marcadas diferencias a partir de la idea de concepción del arte entre europeos y latinoamericanos o, más aun, entre parisinos y porteños. A partir de esa escena se desarrolla, no sólo el conflicto relacionado con la falta del final de la *tanguedia*, sino y particularmente el enfrentamiento entre esas “dos orillas” –de las que hablara Cortázar–, creándose una suerte de yuxtaposición en la que ambos conflictos convergen simultáneamente. La escena está representada a través de la discusión que mantienen Juan Dos (el latinoamericano) y Pierre (el europeo), en la que cada uno expone su manera de entender la *tanguedia* y con ello de concebir el arte. De este pasaje se desprende que Pierre no comprende la lógica de escritura de Juan Uno, y al no “llegar” el final de la *tanguedia* le resulta imposible seguir adelante con la obra. El intercambio de ideas que comienza en una secuencia muda en la que un *crescendo* musical delimita la tensión de la escena, terminará con la confesión que Juan Dos le hace a Pierre en relación a la concepción del arte para un argentino: –“No es desorden, es otro orden; no es falta de estilo es otro estilo; es otra forma. No hay creación sin riesgo”-. La compleja simplicidad de esta frase resume el pensamiento de Solanas en una doble acepción: por un lado, en relación a la creación de *Tangos. El exilio e Gardel* y, por otro, como justificación de los diálogos que mantienen Pierre y Juan Dos, el latinoamericano que atravesado por esas “dos orillas” enfrentadas –América y Europa– establece una dicotomía entre su lugar de origen: Buenos Aires; y el de exilio: París,

¹⁷ Frase extraída del documental *Cómo se hizo El exilio de Gardel* (2010), dirigido por Fernando Martín Peña.

ciudades que pasan a ser parte fundante del film, en la que manteniendo una tradición argentina, los personajes se interrogan por la propia identidad.

En su influyente ensayo sobre cine argentino y política, Ana Amado sostiene que la función de los maniqués es la de mostrar “referentes mudos de ausencias o desdoblamiento generalizado” (75); para Monteagudo, en el caso de Solanas “las metáforas se hacen literales: un personaje dice que va a estallar y efectivamente estalla, se abre el pecho y deja ver sus resortes, como una marioneta” (1993: 38), ambas puntualizaciones cobran sentido en tanto *Tangos. El exilio de Gardel* y se compone a partir de una tendencia a la teatralidad, en la que las luces construyen y delimita los espacios. El exceso en la utilización de metáforas y alegorías en los filmes de Solanas, y en especial en *Tangos. El exilio de Gardel*, ha sido bien señalado por Rodríguez Marino, quien apunta que estas estrategias “podría[n] suponer que sus obras están marcadas por cierta superficialidad y esteticismo” (68). Pero lejos de ello, considero que en la película de Solanas hay una búsqueda, o mejor una intención, de que lo narrado no sea abiertamente explícito, ejemplo de ello son las escenas coreografiadas en que se relatan persecuciones, que culminarán con el secuestro de sus protagonistas; o las secuencias en que los maniqués aparecen fragmentados, delineando la ruptura que ha producido en el individuo la experiencia exílica, también las escenas en las que los personajes dicen que están por romperse y literalmente se rompen, o uno que está por explotar y así sucede. Solanas se vale de varias de las escenas coreografiadas, para a través de la metáfora, dar cuenta de la persecución, el secuestro y la tortura impartida por el Estado.



Escena de persecución. *Tangos. El exilio de Gardel*

El estreno de *Tangos. El exilio de Gardel*, ha sido celebrado con entusiasmo tanto por la crítica nacional como la internacional, al respecto Vincent Ostria comenta:

La gran calidad de El Exilio [...] surge de su libertad estructural, de su desconstrucción organizada”, y más adelante agrega [...] *Tangos*, cuya filigrana es evidentemente la música mítica de Buenos Aires [...] es sin duda lo que se ha visto de más logrado de todas las tentativas de unir una magia teatral y musical sobre lugares [...] y sobre temas habitualmente graves y solemnes (el exilio... 172) Y en la medida en la comedia desborda sobre una dimensión cotidiana y donde una reflexión nostálgica de auténtica, se desliza sobre una fantasía sin límites, este film intriga y encanta (1985).

La pregunta que cabe hacerse es ¿verdaderamente existe Juan Uno? o lo que nos propone Solanas es la metáfora de la otra parte de Juan Dos que quedó en Buenos Aires, esa parte que nunca se irá de su tierra y que preferirá vivir exiliado en su ciudad de origen. Aquí el director, juega con dos tipos de exilio: el geográfico y el mental o interior; el primero, representado desde los personajes que se encuentran en París; el

segundo, relacionado con Juan Uno –que está en Buenos Aires–, pero también con Pierre, el francés que se siente exiliado en su propia tierra y que así lo explica en una discusión con Juan Dos: –“¿Tú crees que hay que tomar un barco para estar exiliado?; Hace diez años que yo lo dejé todo para ser libre”–.

Siguiendo la idea de *quiebre* propuesta por Solanas en sus films, una producción interesante que pone el acento en lo fragmentario y la ruptura de las relaciones a partir de la experiencia del exilio es *Sentimientos. Mirtha de Liniers a Estambul* (1988) de Jorge Coscia y Guillermo Saura. Esta película, ambientada en la Argentina de 1976, en Suecia y en la Estambul de 1987, desde un presente que mira hacia el pasado, narra la relación amorosa de dos estudiantes universitarios, Mirtha (Emilia Mayer) y Juan (Norberto Díaz). Este último a partir de la imposición del denominado *proceso* se exilia en Estocolmo, luego de un tiempo ella tomará la misma decisión e irá a su encuentro. El exilio, poco a poco, destruye la relación de pareja y cada uno, por su parte, emprende un viaje –tanto exterior como interior–. Juan no soporta la vida en Estocolmo y decide irse a Barcelona; ella conoce a Said y lo sigue a Estambul. La evolución que se produce en Mirtha es una suerte de camino de búsqueda que cobrará fuerza sobre el final, momento en que Mirtha y Juan se reencontrarán para combatir por una misma causa y con ello la protagonista encontrará los motivos de su resistencia militante.

3. El no regreso

Hugo Santiago es un director de culto, al menos de este modo lo ha pronunciado la crítica desde el 16 de octubre de 1969, cuando se estrenara su opera prima:

Invasión.¹⁸ Tanto la crítica como el mismo Santiago han definido a su segundo largometraje como la parte de un tríptico que comienza con *Invasión* (1969), continúa con *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985) y se concluye con el sugestivo título *Adiós*. Si *Invasión* retrata la lucha y resistencia de hombres de otra época que, como Julián Herrera, habitaban la mítica Aquilea –una reconocible Buenos Aires creada por Borges, Bioy Casares y el mismo Santiago–; *Las veredas de Saturno* se propone retratar el exilio de su protagonista, un bandoneonista de nombre Fabián Cortés, quien se encuentra con el fantasma del legendario compositor y músico Eduardo Arolas, muerto hace ya sesenta años. Con guión a cargo de Juan José Saer, Jorge Semprún y Hugo Santiago, *Las veredas de Saturno* relata las desaventuras de un exiliado ante la imposibilidad de regresar a su querida Aquilea, donde se ha instaurado un régimen dictatorial. Como se menciona más arriba, la trilogía se completa con *Adiós*, un film que en palabras de Santiago se ocupará de “un tema muy poderoso: el regreso. Pero el regreso con un signo de interrogación. ¿Qué es el regreso?”, y agrega: “Hay varios temas que van a ser interrogados en *Adiós*, pero centrados o contenidos en un tema esencial que es el diálogo de un exiliado con su ciudad, al cabo de muchos años de vida” (Monteagudo, 2009: s. p.). De hecho, este crítico argentino sostiene que “*Invasión* es un film esencial, como pocos quizá como ninguno del cine argentino” (s. p.), rodado en blanco y negro tiene como protagonistas a Julián Herrera y a un grupo de hombres que vestidos de negro resisten y enfrentan a los misteriosos invasores vestidos de blanco. En *Invasión*, Santiago propone una idea de grupo, de “colectivo”, que se disolverá en *Las veredas de Saturno*, y a diferencia de Julián Herrera, el personaje principal de *Invasión*; Fabián Cortés –el único protagonista de *Las veredas de Saturno*–

¹⁸ Aquí cabe señalar, otro punto de (des)encuentro entre Solanas y Santiago. *Invasión* participó a la Muestra de Cannes en lugar del documental colectivo *La hora de los hornos*, que ya esta última había sido censurada por la el gobierno de *facto* argentino.

no sólo no seguirá ninguna lucha revolucionaria, sino que en definitiva accionará en soledad para lograr su único objetivo: regresar a su añorada Aquilea.

Si bien los hechos tienen referencias precisas como la incorporación de material de archivo a través de las proyecciones televisivas, los tiempos de Aquilea no coinciden con los de Argentina. En efecto, el film está contextualizado en 1985, momento en el que la Argentina había regresado a la democracia. En el caso de *Invasión* el relato está enmarcado en 1957 y, según sus autores, hay un único motivo: “fue elegido porque no era posible de interpretación y eludía, al mismo tiempo, a las que podía sugerir la ausencia de una fecha precisa” (Cozarinsky, 2002: 121). Más allá de ello, desde su estreno *Invasión* ha tenido variadas lecturas, “quizá la que ha cobrado mayor peso es la de ser un film anticipatorio” (Zarco, 2013: s. p.) de la violencia estatal que “se continuará con mayor ferocidad a partir de la dictadura de Videla” (Zarco s. p.). Este carácter anticipatorio en *Invasión* se cimienta como el preanuncio de los años de los secuestros y torturas a partir de los años setenta y ochenta.

En una retrospectiva de la obra de Hugo Santiago propuesta en el IV Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), el director de cine repasa su obra a través de una mirada personal de la composición de cada una de ellas. En relación a *Invasión*, comenta: “yo no pensé en ninguna otra relación que la que podía haber con mi autenticidad porteña, que sigue hoy intocada a lo largo de los años” (Schwarzbock, 2002: s. p.), es evidente que este film, con su tango y lenguaje representa, “[una] topografía visible [...] de una Buenos Aires con vastas omisiones [...]. La ciudad que el film explora es como una taquigrafía de signos más complejos, ausentes, pero al mismo tiempo suscita en quienes conocen Buenos Aires un doble asombro de reconocimiento y extrañeza” (Cozarinsky 121). Algunos críticos franceses han delineado puntos de

contacto entre *Las veredas de Saturno* y *Tangos. El Exilio de Gardel*, para Santiago esto podría estar relacionado con que el tango y la temática del exilio están igualmente presentes.

Al igual que su antecesora, *Las veredas de Saturno* también fue rodada en blanco y negro y esta elección estética tiene un sentido muy preciso, por un lado se trata del vínculo que debía tener con *Invasión*; por el otro, está relacionado con el gusto personal de Hugo Santiago, quien comenta “amo ciertos colores como el blanco, el negro y algunos grises”. Para el director de culto, tanto *Invasión* como *Las veredas de Saturno* no pertenecen a los filmes que están de moda, es más se sitúan muy lejos de ellos. Aun así es preciso subrayar que hacer una película sobre el exilio en 1985, no era estar fuera de la moda,¹⁹ sino más bien lo contrario. Para Oubiña, en *Las veredas de Saturno* como en *Invasión* la perspectiva de lo que se cuenta está desplazada:

El film plantea una ficción posible, un pequeño desvío histórico. Todo es igual que en la realidad pero desplazado. Aquilea [...] es la Argentina como espacio mítico. La historia se repite: estamos en 1986, pero también en 1976. A un espacio mítico le corresponde un tiempo circular (Oubiña 63).

Tanto en *Tangos. El exilio de Gardel* como en *Las veredas de Saturno*, se proponen pasajes de persecución y secuestro. En la primera, es María –la adolescente

¹⁹ Cabe apuntar que no fueron pocas las producciones cinematográficas que entre 1983 y 1988 proponen la experiencia del exilio como tema principal, entre ellas: *Todo es ausencia* (1984) de Rafael Filippelli; *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1985) de Antonio Ottone; *El rigor del destino* (1985) de Gerardo Vallejo; *Tango bar* (1986) de Juan Carlos Codazzi y Marcos Zurinaga; *Revancha de un amigo* (1987) de Santiago Carlos Oves; *Made in Argentina* (1987) de Juan José Jusid y, entre otras, *La amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel.

hija de Mariana— quien recuerda el secuestro y posterior desaparición de su padre. En la segunda, una escena toma cómo entran a una casa y se llevan alguien, que aparece ante el espectador como anónimo. Quizá uno de los pasajes que mejor retrata la persecución en la película de Solanas es el que comienza con una especie de “caza” de jóvenes, quienes una vez apresados, serán torturados al ritmo de música que en un *crescendo* culminará con un grito desgarrador de una joven que es torturada. A diferencia de *Tangos. El exilio de Gardel*, el clima sugerido por la atmósfera sonora en *Las veredas de Saturno* se completa con la mostración final de la escena, en la que nada queda y todo muere: la resistencia, la lucha, las ideas, la esperanza del regreso e incluso el propio protagonista del film. Esta elección del final, que no corresponde con la génesis del film, resulta extraña si se atiende a las declaraciones que el mismo Santiago hiciera antes del estreno comercial del film en la Argentina, en las que lo definía como la “historia de un exilio y un regreso”. Solanas, por su parte, propondrá un final abierto, en el que la voz de la joven María nos dirá como algunos se van y otros, como ella y el grupo “hijos del exilio” se quedan en busca de su propia identidad, pasaje condensado en el monólogo que cierra el film: “Yo no sé qué es lo que haré. Voy y vengo y aquí estoy. Algún día partiré, cuando sepa bien quién soy”.

En *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Gonzalo Aguilar reflexiona acerca de dos películas, que en primera instancia podrían ser consideradas disímiles entre sí, pero que el teórico argentino considera que “hablan del mismo tema”, ellas son: *Invasión* y *La hora de los hornos*, Aguilar sostiene, “Aunque estética y políticamente opuestas [...] no las une apenas su simultaneidad sino que, [...] las dos películas hablan de lo mismo: la presencia funesta de una invasión a una nación o a una ciudad y los bandos enemigos que se enfrentan para sitiarla o para defenderla”; y más adelante agrega: “En ambas hay actos de sabotaje y estrategias de ataque, en ambas se habla de

cómo resistir y, como si esto fuera poco, hacia el final de *Invasión* se sugiere ambiguamente que la resistencia deberá ser con métodos violentos, corolario que la acerca inesperadamente al film-acto de Solanas” (2009: 85). Si a esto le añadimos que *La hora de los hornos* debía ser presentada en el Festival de Cannes, pero al ser censurada por la dictadura militar se decidió que *Invasión* tomara su lugar para representar a la Argentina; quizá este hecho haya sido sólo una coincidencia, pero lo cierto es que estos autores, años más tarde, volverán a encontrarse para plantear –desde un análogo contexto histórico– de un mismo tema: el exilio y el deseo de retorno a la ciudad natal.

Como se ha mencionado, durante los primeros años de redemocratización, gran parte de las producciones audiovisuales se han ocupado de representar el pasado reciente argentino.²⁰ Desde allí, los abordajes ponen de manifiesto las diferencias entre ambos directores, que no son sólo estéticas sino también ideológicas; tal vez un papel importante lo jueguen la experiencia personal de expatriación que tanto Solanas como Santiago –de modo bien diverso– han vivido en París. No obstante ello, en estos films existen puntos de encuentro: ambos están realizados por directores argentinos exiliados en París; pertenecen a una misma época (filmados en 1984 y estrenados en 1985) y se valen del tango y de sus íconos –que regresan casi fantasmalmente– para aconsejar a sus protagonistas, quienes tienen un único objetivo: volver del exilio. A pesar de ello, sus diferencias son notables: en *Tangos. El exilio de Gardel* se percibe la nostalgia y la angustia de la condición del exiliado, hay una gran necesidad de comunicarse con los que se quedaron que está enmarcada por momentos de desconsuelo en los que los

²⁰ Durante el período que va desde 1983 hasta 1989 el cine argentino cuenta con una gran producción que de films que centran su interés en el pasado reciente, ejemplo de ellas: *La historia oficial*, *Darse cuenta*, *No habrá más pena ni olvidos*; *El amor es una mujer gorda*, *Asesinato en el Senado de la Nación*, *Bajo otro sol*, *Contar hasta diez*, *Cuarteles de invierno*, *Hay unos tipos abajo*, entre otras.

personajes sufren diferentes crisis. En el caso de Solanas desde una magnífica puesta en escena,²¹ narra las historias del exilio, los encuentros y desencuentros entre latinoamericanos –particularmente argentinos– quienes anclados en París intentan desahogar su destierro a través de la puesta en escena de un musical tanguero, una obra tragicómica del exilio llamada *tanguedia*. Pero ésta como ellos mismos, no encuentra su final, pareciera que el final de la *tanguedia* los llevara directamente al final de su exilio.

Resulta difícil no atender a las diferencias entre ambos films, diferencias que se perciben a través de las poéticas elegidas por sus directores. Solanas plasma la desolación, la angustia y la desesperación del exiliado que tiene una única meta: el regreso. El conflicto se articula a partir de la incomunicación entre Juan Uno y Juan Dos, ya que pocas veces logran establecer un contacto telefónico fluido; a manera de juego especular entre los que fueron y los que quedaron. A pesar de ello en *Tangos. El exilio de Gardel*, Solanas volverá sobre el un punto ya propuesto en *Los hijos de Fierro*, y en ambos casos para el director porteño, la clave se dará en una única dirección: resistir y regresar.

En su film anterior, *Invasión*, Santiago se concentraba en la historia de un grupo que defiende la mítica Aquilea de invasores enemigos, en *Las veredas de Saturno* propondrá una historia individual, en la que Fabián Cortés (Rodolfo Mederos), un bandoneonista latinoamericano, famoso y adinerado, se propone volver a Aquilea, se encuentra impedido a causa de la imposición de un régimen represivo que ha sitiado la ciudad. La ausencia de planos-contraplanos, y la presencia de abundantes planos secuencias determinan un logro de climas equilibrados, con los que se refuerza la

²¹ Para Piedras “Desde Tangos [Solanas] se concentra en el desarrollo de un dispositivo de representación sofisticado que acentúa los rasgos espectaculares de la puesta en escena” (2011: 655).

búsqueda de los objetos que obsesionan a Fabián Cortés, para ellos Santiago se vale del uso de la cámara subjetiva que a través de irrupciones inesperadas (el cacharrito que se rompe y reaparece intacto) recrean la dimensión fantástica que caracteriza el cine de Santiago.

En un diálogo propuesto por el periódico *Página 12*, León Rozintchner (filósofo), Germán García (escritor), Alberto Fisherman (director cinematográfico) y Ángel Farreta (crítico de cine), intercambian opiniones acerca de *Las veredas de Saturno*, la discusión también contó con la presencia de su director, Hugo Santiago. Luego de comentar la trama del film, los invitados sin medias tintas proponen una aguda crítica hacia el film *Tangos. El exilio de Gardel* de Fernando Solanas, a partir de una frase que funciona como disparador del encuentro: “a esta película [*Las veredas...*] inevitablemente la relaciono con *El exilio de Gardel* [...], creo que es una misma problemática con dos estéticas diferentes”, dice García. Luego agrega que es uno de los pocos argentinos que no se sintieron identificados con esa película, y más adelante, incluso critica el título del film “creo que el sólo hecho de llamarla *El exilio de Gardel* implica superponer lo que eran los viajes de placer de nuestra aristocracia en la época de Gardel, con el patetismo del exilio contemporáneo nuestro”. Por su parte, Rozintchner señala que *El exilio de Gardel* es muy diferente a *Las veredas de Saturno*, además comenta que el film de Solanas le “produjo un sentimiento de rechazo y de mentira. Mentira por la exuberancia de lo fantástico publicitario, donde se resaltan los momentos más seductores de la propaganda turística, no sólo de París, sino también de Buenos Aires” y agrega: “en *Las veredas*, a pesar de ser una película hecha en París, se sitúa el problema en otra dimensión y se intenta captar otra significación”. Fisherman comentará: “En el caso de *Las veredas...* me encontré frente a una obra de arte en el sentido de una obra realizada por un artista” (Larreta 18). Es claro que las capacidades cinematográficas de Santiago

no están en discusión, pero a pesar de ello, cabría preguntarse si los dialogantes no podrían haber exaltado de otro modo las peculiaridades de un film, que está muy bien escrito, realizado e interpretado.

Más allá de sus obvias diferencias, estéticas particularmente, no está de más recordar que ambas tocan el tema del exilio, de inmigrantes argentinos en París que sueñan con volver a su lugar de origen y que como telón de fondo encontramos al tango (tanto música como danza) como eje central del relato. La escena del puente, en la que el miedo invade a Fabián Cortés, es la de un pasaje de no retorno, que una vez atravesado, podría uno encontrarse sin la posibilidad de volver, en el que se expresa una de las condiciones esenciales del exiliado y esto se condensará en una escena final, en la que el regreso resultará imposible.

Existe una clara disimilitud entre la experiencia del exilio del director de *Tangos. El exilio de Gardel* y el de *Las veredas de Saturno*. Solanas vivió el exilio, la nostalgia y la angustia que le provocara la incertidumbre de su regreso; por su parte, Santiago, quien se había marchado de la Argentina (al igual que Cortázar) antes de que se iniciara el Proceso de Reorganización Nacional, no vivió un exilio forzado, sino que eligió una experiencia europea. Aun así cabe aclarar, que cuando Santiago decide retornar a la Argentina le resulta imposible y es a partir de allí que vivirá el exilio. Esta experiencia fue plasmada en palabras del protagonista de su segundo largometraje: –“de la noche a la mañana no puedo volver a mi ciudad”–.

Quizá la diferencia entre las propuestas de estos directores, en relación a la doble acepción de la escritura en el exilio, pueda comprobarse en la siguiente frase del crítico español Claudio Guillén: “[es] como si contempláramos un par de gafas en lugar de mirar a través de ellas” (1998: 14); este enunciado resume, de algún modo, las

diferentes poéticas de estos directores, quienes bajo un mismo contexto político-social – Buenos Aires, como lugar de origen; París, como lugar de exilio– han realizado filmes tan disimiles entre sí, que parecieran pertenecer no sólo a momentos histórico-políticos diferentes, sino –y particularmente– a experiencias de exilio muy alejadas la una de la otra. Si por una parte, la “poética del riesgo”²² que está presente a lo largo del film de Solanas y de la que él mismo da cuenta, estaría estructurada en la primera parte de la frase de Guillén: “mirar a través de ellas [las gafas]”; por el contrario, pareciera que Santiago toma el lugar de la contemplación para ilustrar una idea personal del exilio en la que como comenta el escritor Osvaldo Bayer “absorbido por él. Podrá hablar del exilio, pero no de sí” (2006: 44). Esta distancia entre experiencias, al igual de las hablan Ovidio y Plutarco, están también condensadas en el libro *Exilios* de Osvaldo Bayer y Juan Gelman, quienes si bien relatan una suerte de realización personal, no dejan de lado la nostalgia y la melancolía del alejamiento de la tierra de origen y su imperante deseo de regreso.

Hacia el final de *Tangos. El exilio de Gardel*, Gerardo, un profesor universitario argentino, reflexiona acerca de su condición de exiliado al decir: “Los pueblos latinoamericanos han vivido exiliados dentro o fuera de su tierra por la imposición de los proyectos neocoloniales”; la escena, articulada desde un lento *travelling*, toma los frescos de un edificio público parisino en el que Gerardo trabaja. Más adelante, en el mismo lugar este profesor se encontrará con otros dos exiliados argentinos: Gardel y San Martín. El viaje atemporal de estos personajes míticos se desenvuelve en una atmósfera teatral envuelta por una espesa niebla, en la que se cruza lo onírico con lo real que podría muy bien representar el Cielo y la Tierra, como en una especie de *Rayuela*

²² La “poética del riesgo” podría definirse a partir de una frase dicha por Juan Dos: –“Escucha Pierre, lo que debe terminar es el espectáculo, pero no la *tanguedia*. Porque el exilio continúa aquí y allá. Y eso debe sentirlo el espectador”–.

cortazariana, en la que los exiliados explican el sentimiento de estar lejos de la tierra de origen y lo que significa estar en “esta parte de la orilla” y soñar con “la otra”.

4. El otro exilio: el interior

A diferencia de lo propuesto en *Tangos. El exilio de Gardel* en la que el componente principal es la experiencia del exilio, entendido como alejamiento territorial forzado. En *Sur* Solanas propone el viaje de regreso de su protagonista a su lugar de origen, es decir: el barrio. Allí, Floreal, un preso político, tras varios años de condena por sus actividades sindicales como obrero en un frigorífico, es puesto en libertad y vuelve a su barrio una vez reinstaurada la democracia. En una larga noche, Floreal revive los años oscuros por los que ha atravesado la Argentina durante la dictadura militar; para Amado: “el trayecto nocturno que debía conducirlo a su hogar es interferido por los recuerdos y reconocimientos durante esa noche de transición” (2009: 75). Para Kriger, en cambio, “Ante la imposibilidad de la sociedad de dar una respuesta efectiva a los sucedido [el cine] hizo que los desaparecidos aparecieran en las pantallas” (1994: 60), en realidad en esa larga noche Floreal –de modo dantesco–, transitará un viaje hacia el pasado con fantasmas como guías, que lo llevarán a recordar lo que tanto quiere olvidar.



Los dos exilios: el territorial y el interior. *Tangos. El exilio de Gardel.*

En palabras de Solanas “*Sur* nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso [...] *Sur* nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor”.²³ Por ello, en *Sur* no estamos frente a un tiempo único, sino delante a un viaje entre *idas* y *vuelatas* en las que conviven el pasado reciente, el presente y el futuro mediato. El primero, representado a partir de los recuerdos que como fantasmas llegan a sus protagonistas para dar cuenta de lo vivido durante la guerra sucia; el segundo desde el presente condensado en esa larga noche de 1983 en el que pasado y presente se fusionan hasta no llegar a percibir la diferencia entre uno y otro; y por último desde el temor que provoca la experiencia de la vuelta, producida por lo que Mario Benedetti ha llamado

²³ Disponible en http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm. Consultado el 10/04/2013.

desexilio,²⁴ término acuñado por el escritor uruguayo con el que define a la melancolía provocada por el regreso del exilio. Si “la nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, no debe descartarse que la contranostalgia lo sea del desexilio” (41), a través del cual el exiliado manifiesta un sentimiento de regreso en una doble acepción: por un lado, el deseo constante de volver al lugar natal y, por otro, siente nostalgia de lo que se deja. Estos sentimientos disímiles pueden verse claramente en el comportamiento de Floreal, quien a pesar de haber llegado a la puerta de su hogar, entrar en él le lleva una noche entera. Al decir de Benedetti, “el desexilio puede ser tan duro como el exilio y hasta aparecer como una nueva ruptura, pero la gran diferencia consiste en que mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del desexilio en cambio es de nuestra exclusiva responsabilidad” (1985: 9). Al igual que Floreal, quien decidirá atravesar el umbral de la nostalgia; también el protagonista de *Los días de junio* enfrentará la melancolía de un tiempo pretérito y volverá a su querida Buenos Aires. Ambos personajes llegando al final superarán el *desexilio* del que Benedetti nos hablara.

²⁴ El término *desexilio*, fue utilizado por Mario Benedetti en 1982 y luego fue reutilizada por el mismo en un artículo publicado en el periódico *El País* el 18 de abril de 1983. También aparece en el libro de Grinberg, L. et Grinberg R. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza, 1984.



La superación del exilio. *Sur*

En *Sur* el funcionamiento de la alegoría se halla vinculado a la historia de amor de los protagonistas, el encarcelamiento de Floreal y la separación temporal de su mujer, “es la microhistoria a partir de la cual Solanas evocar metafóricamente una situación traumática de la Historia, como el despojamiento del pueblo de sus derechos humanos y civiles” (Piedras, 2011: 659). *Sur* se abre con un lento *travelling* que toma desde un puente del barrio porteño de Barracas y se detiene en una esquina con la que la voz del “Polaco” Goyeneche, momento en que las voces de los relatores se multiplican y se fusionan; la voz de Solanas abre el film: “de ida y de vuelta las nuestras fueron siempre historias de amor” advierte; acto seguido, la voz del *Muerto* “esa función explicativa en la que dialoga con el autor del film, se dirige al espectador, interpela a Floreal y le ayuda a organizar los acontecimientos del pasado” (Amado 78), desde allí sus intervenciones se alteran con las de la pareja protagonista, quienes en esa larga noche intentarán salir del exilio interior que viven desde hace años.

Julio Cortázar define al exilio como: “la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente” (1979: 11). Este “trasplante” podría muy bien corresponderse con las experiencias que viven los desterrados de Solanas. En *Tangos. El exilio de Gardel* se refleja el sufrimiento y la angustia que provoca el viaje de *ida* hacia una tierra lejana; en *Sur* el viaje de *vuelta* se transforma en la toma de conciencia de quien privado de su libertad regresa a su lugar de origen, pero con la incertidumbre de lo que encontrará a su retorno.

5. La censura y el exilio cultural

En la Argentina, la censura a la cultura no es tema nuevo. De hecho se ha ido forjando durante el siglo XX a partir de la llegada de los diferentes gobiernos de *facto*, instaurándose tenazmente en 1963 a partir de la Ley 23.052²⁵ y manteniéndose en vigor hasta marzo de 1984.²⁶ Durante esos veinte años “la persecución del Estado contra toda clase de cine crítico recrudeció a mediados de 1974 con las amenazas, los atentados y asesinatos de la llamada Alianza Anticomunista argentina (Triple A)” (Gociol et Invernizzi, 2006: 73-74), es decir la banda parapolicial creada y dirigida por José López Rega, quien fuera ministro de Bienestar Social y hombre de confianza de la presidente María Estela Martínez de Perón. A esto se suma la designación de Miguel Paulino Tato,

²⁵ Entre el 1 de enero de 1969 y diciembre de 1983 fueron censuradas 727 películas, de las cuales 19 eran argentinas.

²⁶ “El 22 de febrero de 1984 fue sancionada la Ley 23.052 que abolió la censura. Entró en vigor con su promulgación, el 19 de marzo siguiente”, en España, C., *ob. cit.*, p. 14.

“fascista confeso, al frente del Ente de Calificación. Mientras uno censuraba, los otros amenazaban y asesinaban” (74). En este contexto la cultura, en tanto espacio de pensamiento libre y de conocimiento, ha sufrido grandes obstáculos para su desarrollo. La instauración de la censura se volvía cada más férrea y esto hacía que la sociedad en su conjunto se alejase de la práctica cultural independiente, de allí, por ejemplo, las crisis tanto culturales como económicas que padeciera el cine argentino y tal como ocurrió en todos los órdenes la principal diferencia con otras coyunturas problemáticas fue el terrorismo de Estado. La censura que se había establecido desde 1974,²⁷ llegaría a su máxima expresión a partir del golpe de 1976, cuando “alcanzó también a los hombres y a las mujeres del cine nacional: directores, productores, actores, autores y técnicos sufrieron en carne propia la desaparición forzada,²⁸ la muerte, la cárcel, el exilio y la censura” (Foster, s. p.). Aun así, durante ese largo período se han presenciado pequeñas “treguas”, que han permitido la difusión de las películas que habían sido prohibidas.²⁹ Así, el esperado cambio, se manifestará a finales de 1983, con el retorno a la democracia, momento en el que “la cultura fue restaurada como un componente integral de la conciencia nacional” (España, 1994: 18). El gobierno alfonsinista manifiesta un gran interés y preocupación por el espacio que la cultura debía ocupar en la Argentina y asume un importante compromiso con la difusión de la misma, a través de diferentes estrategias que beneficiarían a la producción nacional.

²⁷ Uno de los primeros asesinatos cometidos por la Triple A, es el del actor Julio Troxler, en septiembre de 1974, quien había protagonizado *Operación Masacre* (1972) de Jorge Cedrón, en el que se relataban los fusilamientos de José León Suárez de 1975, del que Troxler era uno de los sobrevivientes y que habían dado lugar a la investigación de Rodolfo Walsh que servía de base al film (Gociol et Invernizzi 76).

²⁸ Entre otros el caso de los directores Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez y Pablo Szir, quienes fueron desaparecidos por la dictadura militar, los tres en 1976.

²⁹ Cabe señalar que durante la “primavera camporista”, en mayo de 1973, se manifiesta una apertura en relación al estreno de algunos films –no sólo argentinos– que hasta el momento habían sido censurados, por ejemplo: *La naranja mecánica*; *Último tango en París* y *La hora de los hornos* entre otros, pudieron ser llevados a la pantalla grande durante el breve período que duró el gobierno democrático.

La censura vivida durante los años de dictadura, ha ocupado un gran espacio en las representaciones cinematográficas realizadas a partir del advenimiento de la democracia y que fijan su atención en el pasado reciente. Desde aproximaciones dispares, la idea de censura a la cultura ha sido propuesta en los films que componen este corpus, en *Tangos. El exilio de Gardel*, por ejemplo, el abordaje más perceptible se hace en una escena que describe la preocupación de Gerardo, quien exiliado en París, teme por la suerte de sus dos mil libros que se ha dejado en Buenos Aires, en el chalet de su cuñado que está a punto de ser vendido. La escena se desarrolla en una estación de trenes, allí Gerardo mantiene un diálogo con su mujer en el que se muestra preocupado por la suerte de sus libros y asegura: –“me los van a quemar”–, su mujer responde: –“no hay que exagerar todavía no los quemaron”–, y Gerardo agrega: –“pero ¿qué van a hacer? Son dos mil libros. ¿Qué van a hacer? ¿Los van a enterrar? ¿Los van a destruir? Los van a quemar [...], nadie se atreve a tocar nada, tienen miedo. Los van a quemar”–. La escena apenas descrita plantea el “temor” por la pérdida de los libros, en *Los días de junio*, en cambio, se propone el reencuentro con esos objetos de cultura, allí en una especie de ceremonia secreta se reúnen los cuatro amigos junto al padre de uno de ellos, para desenterrar libros que habían sido “puestos a salvo” durante el llamado *proceso*;³⁰ para España en ese acto se “rescatan también sus ideas y sentimientos ligados a la vida” (1994: 64). Manteniendo esta dirección, pero dando un paso más adelante, la película *Sur* también propone un pasaje en el que la censura está presente. Esta tiene lugar en un edificio público, en el que “expertos censuradores” dan a conocer diferentes títulos de libros, entre ellos: *El principito*; *El modelo argentino y la hora de los pueblos*; *La biblia latinoamericana*; *Historia de la sexualidad* y las *Obras escogidas de Freud* entre otros;

³⁰ En esta dirección, cabe recordar una escena de la película *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela en la que Ana, la protagonista, guarda sus libros en lugares insólitos como el cajón de los cubiertos y/o un florero. Cuando Oliverio, el protagonista masculino, le pregunta –“¿por qué guardás los libros de esa manera?”–, ella responde: –“es una costumbre que me quedó de la época de los milicos”–.

ante ellos, al unísono responden: “Está en la lista”, “marxista”, “socialista”, “subversivo”, “insolvente”, “inmoral” o “peronista”, dependiendo del nivel de “peligro” que posean estos objetos de cultura, –“papeles e ideas de neto corte subversivo que felizmente estamos extirpando de raíz en toda la República”– dice el general encargado del proyecto.

Esta última frase resulta una clara alusión a la política de censura instaurada durante la dictadura, de hecho durante la guerra sucia se promovía un tipo de cine comercial, como los producidos e interpretados por el cantante-actor Palito Ortega, la saga de los *Superagentes*, y por qué no *Los Parchis contra el inventor invisible*, *Los fierecillos indomables* y *Los extraterrestres* de por medio, contando todas ellas con alrededor de un millón de espectadores. La línea alfonsinista no se alejará completamente de ello y si por un lado incluirá otras temáticas (con la que se conformará una primera política estatal de la memoria), también registrará en su haber films como *El Manosanta está cargado*, *Las colegialas* o *Los Gatos*, de neto corte *soft-porno* (Getino 50). Esto está relacionado con una suerte de “destape” en el que se podía mostrar lo que antes no podía mostrarse, este tipo de cine que para algunos críticos venía a cubrir un espacio que el gobierno de *facto* no permitía, en realidad a mi entender ya había sido propuesto durante la propia dictadura.³¹ En resumen, lo que se plantea a

³¹ Cabe puntualizar que si por una parte, el gobierno militar en su discurso oficial en un comunicado del 3 de abril de 1976 declaraba: “se ayudará económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular, optimista en el futuro” (Blitston 1976). Durante este período, se desarrolla ampliamente un tipo de cine muy diferente al que proponían el *Grupo Cine Liberación*, fundado por Solanas y Getino o el grupo *Cine de Base* que tenía como a uno de sus representantes a Raymundo Gleyzer. El dúo Olmedo-Porcel, constituye un clásico del cine nacional. A pesar de su fructífera producción, sus argumentos no cambiaban demasiado, en general se trataba de dos amigos que, a pesar de grandes esfuerzos y peripecias, no lograban tener éxito con las mujeres. Representaban una especie de comedia familiar con el estilo de “el gordo y el flaco” pero en el que no faltaban actrices exuberantes y emergentes que con sus pocas ropas seducían al público. Sin lugar a dudas, entre los directores más prolíferos se encontraba Ramón “Palito” Ortega, famoso cantante y estrella cinematográfica y Emilio Vieyra, cineasta muy recordado por dos de sus películas *Comandos azules* (1980) y *Comandos azules en acción* (1980). Estas narran la existencia de una organización creada para la

partir de la abolición de la censura es la elevación de las producciones argentinas, por ello surgen películas tan disímiles entre sí, como se ha señalado es cierto que por lado se apunta a la producción de films “comerciales”, pero por otro hay una proliferación del llamado “cine de calidad” (*Camila* y *La historia oficial*, entre otras), y del “cine de autor” (*Sentimientos. Mirtha de Liniers a Estambul*, por ejemplo). Esto llevará al cine argentino a tener una gran repercusión internacional y a participar en grandes festivales.

Uno de los films que une al cine del autor con el de calidad es *Sur*, definido por su director como “la película que complementa a *Tangos. El exilio de Gardel*”, pero que plantea el retorno del exilio y con ello la experiencia del desexilio. En una carta abierta a los espectadores, Solanas así resume su argumento:

Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso. Sur nos recuerda aquellos argentinos que en la película he llamado los de “la mesa de los sueños”. [...] Sur nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor. Por eso es la historia de un regreso (Solanas).

También para el crítico argentino David Oubiña “*Sur* es el complemento perfecto de *El exilio de Gardel*. Su continuación y, a su vez, su inversión”, *Tangos. El exilio de*

defensa del bien y sus componentes pelean con todos los medios a su alcance para derrotar a una organización delictiva que ha preparado una acción criminal contra los más importantes físicos nucleares del mundo que se reunirán en Mar del Plata, en un Congreso sobre la utilización de la fuerza nuclear con fines pacíficos. Luego de interminables peripecias, estos “héroes” conseguirán desbaratar el plan y apresar a los culpables. En *Dos locos en el aire*, la primera realización de Ramón Ortega, quien durante la dictadura militar realizó toda su filmografía como director, fue estrenada el 22 de julio de 1976. Esta película tenía como objetivo el elogio de las instituciones en el poder, a partir de la Fuerza Aérea y también se insertaba en lo propuesto por Blitston, en la que se conjugaba la defensa de los valores éticos y morales de los que hablara. Para ampliar véase Zarco (2012).

Gardel se concentra en la expatriación y propone una “larga espera del fin del exilio que progresa hasta clausurarse en el regreso”, contrariamente en *Sur* “una sola noche condensa retrospectivamente los años de la dictadura como distintos tiempos entrecruzados. Ya no es el relato de los padecimientos en el exilio sino, sobre todo, de los temores de la vuelta” (1994: 77). En *Sur* no estamos frente a un tiempo único, sino entre idas y venidas entre el pasado reciente –representado a través de los recuerdos que como fantasmas llegan a sus protagonistas para dar a conocer lo vivido–; desde el presente, condensado en esa extensa noche de 1983; y por último desde una mirada de miedo hacia el futuro, producida por el *desexilio*.

6. La vuelta: regresos y reencuentros

La propuesta de Alberto Fischerman en *Los días de junio* es bien diversa a los otros largometrajes que componen el corpus de “las películas del volver” (Campos s. p.). En el film se relata el reencuentro de cuatro amigos a partir del retorno del exilio de uno de ellos durante esos días de junio del título. Si bien el film se presenta con un aire de comedia, a poco de comenzar cambiará, imponiéndose un clímax en que el recuerdo del pasado reciente volverá para dar cuenta de la suerte que atravesó a cada uno de esos cuatro amigos de infancia. La acción se delinea a través de estos personajes que han vivido –cada uno a su modo– el exilio: así, el abogado que se ha convertido en alguien que no era, un profesor de escuela secundaria quien prefiere contar la *historia oficial* para no tener problemas; el librero que luego de haber sido secuestrado y torturado, es un sobreviviente que prefiere no recordar lo sucedido para seguir adelante (para ello

decide crear, en el galpón de su casa una fábrica de banderas, convirtiéndose ése en su espacio de resistencia en el que la bandera adquiere una doble concepción: por un lado, el símbolo patrio y, por otro, como estrategia comercial); el científico, quien prefirió seguir con su vida “habitual”, alejándose de todo y de todos “por las dudas”; por último el regreso del actor exiliado representado por Norman Briski, quien en realidad volvía al país después de su exilio en Estados Unidos.

Hay una escena en la que a partir de una conversación banal que mantienen los cuatro en el espacio de resistencia, es decir, el galpón, se convierte en el alegato de uno de los amigos, quien a través de la justificación de su cambio laboral –la creación de banderas– en realidad está argumentando las elecciones que ha debido tomar, el cambio de trabajo, el aislamiento y alejamiento de sus amigos, entre otras cosas. Pero tal vez el exilio más profundo sea el del científico, a quien el miedo lo ha llevado a la inacción y ante esa parálisis elige no hacer nada. Esta escena, tal vez una de las más dramáticas de *Los días de junio* es la que se condensa hacia el final del film, cuando los amigos son descubiertos por policías al divertirse quemando una bandera,³² allí secuestran a los cuatro, los llevan a un centro clandestino y los maltratan, en esta secuencia el ingeniero confiesa: –“Yo también me borré. Nadie me echó, nadie me persiguió, simplemente me ignoraron”–. Dirigiéndose a uno de ellos (al abogado), dice: –“Vos tuviste miedo porque te persiguieron”–; a otro (el librero) le dice: –“a vos te torturaron”–; y por último, mirando al actor que acaba de regresar de su exilio en Nueva York, dice: –“y a

³² En relación al sentido de la bandera, como símbolo, Fischerman comenta: “Los días de junio”, en principio vino a sustituir un título menos ambiguo, pero que de todos modos podía ser equívoco “El día de las tres banderas”, que se refería a aquellos días en que los argentinos habían vivido una sensación de fracaso como seguramente nunca en su historia. Tenía que ver con los finales de la guerra de las Malvinas, con la consoladora visita del Papa, con la herida narcisista del Mundial de España... y todos perdían: perdía Vilas, perdía Palma... y no había de dónde agarrarse [...] es un mes muy melancólico, muy de fracasos: casi todas las agrupaciones políticas han tenido fracasos en junio” (Di Tella, Andrés, 1984: 9).

vos, ni hablar, te pusieron una bomba”-; -“Yo tuve miedo sin que me hicieran nada”-. Si bien el actor fue el único que vivió la experiencia del exilio territorial, es evidente que la parálisis y la inacción ha atravesado a los otros tres protagonistas, en la que cada uno se escondió en su propio rincón, en estos términos también “los que se quedaron” son exiliados de su propio pasado, del que vuelve a la memoria a partir de la vuelta de uno de ellos.

La secuencia en que los cuatro salen del centro clandestino de detención puede entenderse como la salida a luz de la situación que están viviendo desde la llegada del Proceso de Reorganización Nacional, es decir, que en consonancia a la derrota de la guerra de Malvinas y a la llegada del Papa Juan Pablo II a la Argentina, los protagonistas entienden que hay algo que ha llegado a su fin, que ha terminado. La escena está marcada por la tensión y el temor de los personajes –incluso de salir de un lugar en el que no están encerrados–, en la que se trasluce la paranoia y al horror vividos durante los años de la guerra sucia.³³ Una vez atravesado el umbral, se dan cuenta que el lugar en el que creían estar encerrados está ubicado exactamente al lado de la librería de uno de los personajes; aquí caben hacer dos consideraciones: por un lado, la acción de salir –en este caso de la clandestinidad– está relacionada con la salida de un encierro interior al que la represión, de algún modo, había sumido a la sociedad, allí la unión de los cuatro amigos se traduce en un objetivo en común: escapar de ese lugar. Por otro lado, es una clara alusión a los lugares que los centros clandestinos de detención ocuparon en la Argentina de la dictadura, es decir, la de un espacio casi anónimo

³³ En *Hay unos tipos abajo* (1985) de Rafael Filippelli se relata la paranoia de un periodista –durante el periodo de la última dictadura militar– que al ver que hay un auto con unos hombres enfrente de su casa, comienza a sentirse perseguido y va perdiendo la noción de la realidad; para de a poco ir abandonando su vida cotidiana, sus amigos y afectos. Luego, en un intento desesperado de escapar a la represión, huirá sorpresivamente.

(garaje, casa o incluso escuelas) en un barrio cualquiera que funcionaba como máquina del horror.

Por sus características narrativas *Los días de junio* “busca establecer un vínculo con la inteligencia del espectador antes que con su emoción” (López, 1985: 9), en esta línea no es un dato menor que el actor que interpreta el rol de exiliado (Norman Briski), haya vivido la expatriación y regresara de su exiliado político para rodar el film, es decir, que vuelve al país y al cine en un mismo momento. Este cruce entre ficción y realidad convive en los diálogos de *Los días de junio*, algunos incluso improvisados por Briski, quien a partir de su experiencia revive su pasado inmediato, fusionando realidad y ficción en la representación del actor exiliado de la película y en el actor exiliado de la realidad. Durante esos días de junio –11 y 12– se producen dos acontecimientos importantes a nivel social relacionados con la derrota de la guerra de Malvinas y la visita del Santo Padre, que con su comunicación buscar redimir al pueblo de todas las muertes sufridas. El teórico Claudio España considera que son tres las situaciones que sustentan la elección del título por parte de Fischerman, “las jornadas del título son los días 11 y 12 de junio de 1982, fechas en las que [...], ocurrieron tres hechos: el desenlace de la guerra de Malvinas, adverso al país, la llegada del Papa con su mensaje de paz, [...] y la vuelta al país de un exiliado de ficción convertido en el protagonista de la película” (1994: 31), en la que frente a la gran ceremonia colectiva, uno de los amigos, el que ha vuelto, vivirá su propia ceremonia, esta vez reservada a unos pocos, de hecho, el largometraje de Fischerman habla más del reencuentro que del exilio.

En el documental *Cuarentena. Exilio y regreso* (1983),³⁴ su director, Carlos Echeverría, recorre el fin del exilio político en Berlín de Osvaldo Bayer, con ello se

³⁴ Si bien el documental fue rodado en Alemania y en Argentina, su producción es completamente alemana.

propone retratar el regreso del histórico a la Argentina, luego de más de siete años de alejamiento. Lo interesante de este documental son los diálogos que tiene con sus amigos, también exiliados argentinos, con quienes discute acerca de las posibilidades de su retorno y las posibles consecuencias que ello podría comportar. Una vez en Buenos Aires, Bayer notará cómo la ciudad soñada ya no existe y las ausencias de queridos amigos será una de sus preocupaciones incesantes. Una constante en estos films, parece ser que el país de la expatriación ya no existe, –“la Buenos a la queremos volver ya no existe. Todo cambió, la ciudad, el teatro, todo”– (*Tangos. El exilio de Gardel*); –“no encontrarás nada, todo está en ruinas [...] lo único que queda es nuestra memoria”– le asegura Mario a Fabián, el protagonista de *Las veredas de Saturno*; Fabián le responde: –“Puede ser, pero esas ruinas es necesario que yo las toque con mis dedos. Es necesario que yo vaya, Mario. Que vaya a mirar”–; –“Será una locura peligrosa”–, –“¿por qué peligrosa?”–, pregunta Fabián, y Mario le responde: –“Será como si desembarcaras en Saturno”–. De allí se desprenden dos concepciones: en primer lugar, la constatación del regreso a la tierra de origen y, en segundo, la justificación del título elegido por Santiago. De modo que “la presencia del país abandonado *es*, existe, pero ya *no está* al alcance” (Bou, 1999: 99), es decir que se plantea una suerte de no coincidencia con el país dejado y el reencontrado. Si bien Fabián Cortés no logra volver a su añorada Aquilea, sabe que ésta ya *no es* la que dejó, sino la que construyeron en su ausencia, una tierra extraña a la que tal vez ya no pertenece.

Las vivencias de los exiliados son las de aquellos que piensan el país sin encontrarse en él, que no quieren estar dónde están pero que no pueden volver a su lugar de origen. Es justamente en esa tormenta de sentimientos que los exiliados (con)viven con la culpa de una aventura que se da como la contrapartida de la desventura de los compañeros desaparecidos y asesinados. De allí que la frase “en mis pocos días de

exiliado me di cuenta de que las culpas aumentan con la distancia”, extraída del film *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* que pronunciara Juan, cobra gran importancia para describir no sólo la pérdida del lugar de pertenencia sino, sobre todo, la suerte de “los que se fueron” y la desgracia de “los que se quedaron”.

El exiliado es quien emprende un viaje forzado de *ida*, y que tiene una única meta: la *vuelta* a su lugar de origen. La película *Tangos. El exilio de Gardel* es la representación de los sentimientos del exiliado que emprende un viaje que terminará sólo –como la *tanguedia*– cuando llegue a su fin, es decir con el regreso. En *Sur* el anhelado viaje de regreso se plantea con el temor de la vuelta. Cabría preguntarse, entonces, ¿qué comporta la vuelta?, ¿a su regreso, el desterrado se encuentra con el país que añoraba desde su exilio?, ¿o con otro lugar al que tal vez ya no pertenece?

Una respuesta posible podría ser la desarrollada por otro exiliado: Osvaldo Bayer, quien en el film que documenta su vuelta a la Argentina³⁵ –*Cuarentena. Exilios y regresos* (1983) de Carlos Echeverría– en el que reflexiona de este modo:

Sí, todo parece haber quedado igual, pero muchos van a faltar, los amigos que fueron asesinados o secuestrados y luego desaparecieron, el rostro siempre sonriente de Paco Urondo, Haroldo Conti que no quería abandonar el país o Rodolfo Walsh que se enfrentó a la muerte después que mataron a su hija. No quedó nada como antes (*Cuarentena. Exilios y regresos*).

³⁵ *Cuarentena. Exilio y regreso* es un documental que retrata la experiencia del historiador y escritor argentino Osvaldo Bayer durante su último período de exilio en Alemania y su retorno a la Argentina. Cabe señalar que no sólo reflexiona acerca de su experiencia exiliar, sino que también registra los días previos a las elecciones presidenciales de octubre de 1983.

El título del documental cobra sentido, justamente, a partir de las consideraciones de Bayer: “el tiempo aquí quedó detenido [...], pero detrás de las tranquilas fachadas pasó también lo peor, el crimen, los gritos en la noche, el secuestro, lo peor, la indiferencia de los vecinos” y agrega: “el exilio es una enfermedad que lleva a la cuarentena del afectado” (*Cuarentena. Exilios y regresos*),³⁶ aquí está presente la idea de exclusión del exiliado, quien no sólo vive un destierro por razones políticas, sino también afectivo que lo lleva a la incomunicación con “los que se quedaron”. Sobre este tipo de exclusión Solanas comenta: “primero [estaba] la incomunicación; había miedo hasta para escribirte; [mis amigos me decían] por favor no me escribas, no me contestes”, en *Tangos. El exilio de Gardel* la reflexión de Solanas resulta explícita a partir de la incomunicación que se produce entre “los que fueron” y “los que se quedaron”. –“En el exiliado hay miedo y el miedo asusta”–, dice Discépolo cuando Juan Dos se pregunta por qué Juan Uno no le envía el –ansiado– final de la *tanguedia*.

La escena apenas descrita más arriba parece ser la sensación de quien vuelve al lugar que le era propio en un tiempo pretérito, pero que ahora se ha convertido en otro espacio. Como en un juego este viaje de vuelta comporta –al igual que la rayuela– dos puntos extremos: el inicio y el final. Siguiendo esta visión cortazariana podemos encontrar una doble acepción en los films aquí propuestos; por una parte, *Tangos. El exilio de Gardel* representaría el Cielo, en cuanto *ida* a ese país lejano, al que no se pertenece y nunca se pertenecerá, y la Tierra en la que tanto al inicio del juego como a la *tanguedia* falta un final. Por su parte, *Sur* representa la Tierra desde la *vuelta*, y el Cielo desde un nuevo inicio que tendrá un final en el que se encontrarán el pasado y el

³⁶ Una reflexión aparte cabría hacer en relación a las declaraciones de los militares, quienes sostenían que “el país estaba enfermo y había que curarlo”, acechado por un agente invasor. Ejemplo de ello es una escena de la película *La historia oficial* en la que Ana, la amiga exiliada que vuelve al país, entre lágrimas confiesa: –“A mí me curaron”–.

presente. Esta dicotomía “sitúa al ser humano en una tierra de nadie (o de otros)” (Bou 98), en la que el desconcierto del regreso quizá será más abrumador que el exilio mismo, porque en todos los regresos queda claro que los protagonistas vuelven a una tierra que ya no existe, o al menos no como lo era antes del exilio.

Conclusiones

El objetivo inicial de esta tesis se ha centrado en estudiar un corpus cinematográfico producido en la Argentina entre 1983 y 2010. El interrogante que me ha guiado es cómo en estas producciones se ha representado la última dictadura militar, sus tenebrosas acciones y los efectos de memoria de tan traumático acontecimiento. Para ello se ha avanzado sobre la coyuntura entre cine, política y memoria a partir de una cronología precisa a la que he llamado momentos de la memoria. Se ha recorrido un breve panorama histórico, político y social que ha servido para dar cuenta, entre otras cosas, de la recepción de las diferentes producciones audiovisuales en las distintas etapas que conforman lo que definido como “momentos de la memoria”.

En la producción cinematográfica argentina que comprende el período de la recomposición democrática, pueden encontrarse vínculos entre diferentes films, incluso disímiles entre sí, tanto en el ámbito de las formaciones ideológicas, estratégicas y/o estilísticas. Sin embargo, en ellos la construcción de la ficcionalización de ese pasado reciente no es mimética, sino, por el contrario, plena de contenido simbólico. Es por ello, que a partir de un grupo de películas que fijan su atención en la (re)construcción del pasado reciente, he establecido una tematización de las producciones audiovisuales que han sido estrenadas comercialmente y/o en festivales a lo largo de las dos últimas décadas del pasado siglo y la primera del nuevo, lo que me permitió trazar una evolución histórica en el tratamiento del tema. En todos los casos, la selección de los films no está regida por sus características estrictamente estéticas sino que más bien responde a una elección que ayuda a establecer contactos y discordancias entre films que temáticamente son similares pero que, asimismo, presentan tratamientos diferentes en

los que el cine, en virtud de sus particulares características culturales, propone nuevas maneras de evocar y pensar a los desaparecidos y a la violencia política.

Hasta el momento, la crítica especializada había puesto su interés en las relaciones que convergen para vincular tanto *cine y política*, como *cine y memoria*. Con el intento de incrementar los aportes teóricos, mi interés se ha concentrado en el análisis de las estrategias discursivas cinematográficas que predominan y que marcan los diferentes “momentos de la memoria”. Para ello, he propuesto una nueva cronología que me sirve para dar cuenta de las problemáticas existentes en la coyuntura que articula la relación entre *cine, política y memoria*. De este modo, las conclusiones más destacables a las que he llegado manifiestan que en cada momento de la memoria predominan diferentes estrategias a partir de las cuales los directores eligen representar sus filmes. Así pues en el primer momento, “Recordar para no repetir: 1983-1999”, la memoria del pasado reciente ha revelado improntas determinadas por las políticas de turno y con ello, las producciones cinematográficas han cristalizado –en la mayor parte de los casos– las representaciones de ese pasado. Estas representaciones –en su concepción general– no distan de los contextos expresados por las estrategias políticas sobre la que cada gobierno ha conformado su “identidad memorística del pasado reciente”.

No ha sido mi interés concentrarme solamente en los filmes que de algún modo asimilan las propuestas de los diversos gobiernos democráticos, sino y más bien las que parecen desapegadas a las llamadas políticas de la memoria, como una manera de abrir espacios a otros ejemplos menos conocidos y estudiados. Las estrategias elegidas por la mayor parte de los directores cinematográficos que han realizado sus producciones durante el primer momento de la memoria fijan su atención en representar la violencia política estatal setentista en consonancia con las claves narrativas hegemónicas

promovidas por el gobierno alfonsinista, o sea, la “teoría de los dos demonios” y el “mito de la inocencia” de jóvenes estudiantes. De este modo, se privilegia un discurso en el que la sociedad además de no ser culpable es también ajena a los sucesos. Resultan representativas de este primer momento de la memoria películas como *La historia oficial* y *La noche de los lápices*. *La historia oficial* se hacía eco de la “no culpabilidad” de su protagonista y de la sociedad en su conjunto, una misma sociedad que comienza a enterarse de lo acaecido. Unos años después Héctor Olivera continuará esta línea, pero esta vez serán los jóvenes a quienes veremos “inocentes” ante la violencia estatal. De hecho, este primer momento pone en evidencia los secuestros (todos son mostrados en el film), los abusos, tanto de actos de violencia gratuita como de violaciones a las reclusas, pero sobre todo Olivera decide mostrar la tortura y los falsos fusilamientos, que conforman los momentos más abyectos del film.

Otro grupo de films realizados entre 1983 y 1988 que retratan la experiencia del exilio mantienen una misma estrategia discursiva, es decir, el uso de metáforas y alegorías que funcionan como vehículo para relatar las dificultades, por ejemplo, de la experiencia de los sujetos que viven en una tierra que no es la suya y que mantienen un constante deseo de volver al lugar de origen. Esto último se manifiesta tanto en las representaciones que ahondan en el exilio territorial tanto como en el interno. En el grupo de largometrajes que conforman el primer momento de la memoria se encuentran coincidencias: a) los relatos se concentran en historias individuales para narrar lo que le sucedió a la sociedad en su conjunto; b) denuncian los horrores de la dictadura ante la mirada ingenua de sus protagonistas; c) predominan los lazos filiales; d) se repudia explícitamente la violencia estatal; e) ninguna de las propuestas ahondará en la militancia política de quienes han sufrido el horror de la dictadura, insistiendo –incluso– acerca la despolitización de sus actores, quienes no son militantes políticos sino jóvenes

que luchan por los derechos de los estudiantes y alfabetizan en barrios marginales. En su conjunto, estos filmes comparten una característica: la filiación, presente en situaciones como las de las madres que buscan el paradero o la identidad de sus hijos, tanto en el caso de los que han desaparecido como de los que han sido apropiados. En efecto, los lazos filiales son los que predominarán en estos relatos en los que la sociedad argentina aparece como ingenua ante lo perpetrado por el terrorismo estatal, pero sobre todo estas producciones se inclinan por provocar empatía en el espectador, quien una vez fuera de la sala se reconocerá con los sujetos que luchan por la verdad y la recuperación tanto física como identitaria de las víctimas.

En su mayoría, las producciones que conforman el segundo momento “(Re)conciliación e indultos: 1989-1995”, como por ejemplo, *La amiga* y *Un muro de silencio*, se cuestiona acerca de cómo representar lo sucedido, ya que el problema consiste en “qué es lo que se quiere representar y qué modo de representación debe elegirse a tal fin” (Rancièrre, 2011: 152). Esta postulación me sirve para avanzar sobre el modo en que durante el segundo período se ha puesto en la pantalla la violencia ejercida por la última dictadura. Existe una marcada diferencia entre el primer y el segundo momento de la memoria, de hecho, una de sus mayores contrastes se encuentra en el momento que va de 1989 a 1995, en el que no hay representación explícita de escenas de tortura o violencia, a excepción del secuestro en sí mismo, que 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*, en cambio, este pasaje no será mostrado, es decir que quedará fuera de campo. A pesar de abrirse un nuevo espacio en el que comienza a representarse al militante como un sujeto comprometido políticamente, el espectador no sabrá, por ejemplo, a qué organización éste pertenece ni el grado de responsabilidad dentro de la

organización. Ambos films suponen diferentes pasajes de construcción del pasado reciente argentino y sus consecuencias están narradas desde un presente posdictatorial.

La estrategia cinematográfica que caracteriza al segundo momento de la memoria está enmarcada por no mostrar el horror en la pantalla. De hecho, tanto en *La amiga* como en *Un muro de silencio*, no hay escenas de violencia. Las películas de este período se concentran más en las huellas de esa violencia, bajo la mirada incierta de los familiares que conviven con la incógnita de no saber cuál ha sido el destino de sus seres queridos. Esto es evidente a partir de los planteos de sus protagonistas, quienes se interrogan una y otra vez por la suerte de las víctimas. Estos planteos están relacionados con la búsqueda de verdad y justicia, en *La amiga*; y en la necesidad de entender lo sucedido a partir de la transmisión de la experiencia intergeneracional en *Un muro de silencio*. En ambas, comienza a vislumbrarse una crítica a la pasividad de la sociedad civil ante lo sucedido.

El último momento de la memoria, “Reivindicación y crítica: 1996-2010”, se inicia con un desplazamiento generacional en el que aparecen en escena los hijos de desaparecidos, presos políticos y exiliados, quienes tomarán la palabra, tanto en manifestaciones públicas como en representaciones artísticas; cuestionando no sólo el accionar del terrorismo de Estado sino y sobre todo la responsabilidad de la sociedad civil, afirmando que en su conjunto “sí sabía lo que estaba sucediendo”. Aquí tomará ímpetu la trasmisión de la experiencia en la que las nuevas generaciones interpelan el pasado militante de sus padres. De este modo, a partir del film de Stantic se anticipa lo que surgirá con el registro documental a partir de 1995, me refiero a la prolífica producción audiovisual que fijará su atención en los testimonios de ex militantes que junto a los “hijos” interpelan al Estado y buscan reconstruir un pasado fragmentado,

desde las biografías de sus padres –tanto públicas como privadas– hasta la construcción de su propio pasado, mediado por la violencia política. Las particularidades de este momento estarán determinadas por films en los que se subraya el carácter violento y de abusos durante el terrorismo de Estado. Esta violencia no será mostrada en la pantalla, es decir que el uso del fuera de campo será la estrategia cinematográfica elegida por los directores argentinos. Películas como *Garage Olimpo*, *Crónica de una fuga* y *Cordero de Dios*, mostrarán el secuestro y la llegada al centro clandestino de detención, pero no la “ceremonia iniciática” de cada uno de sus protagonistas. Como he sostenido, la violencia estará representada por el fuera de campo tanto visual como sonoro, y su uso se dará a través de tópicos que se fueron desarrollando a lo largo de las últimas tres décadas en el cine argentino, me refiero a la subida del volumen de la radio antes de comenzar con el tormento, al sonido de la picana, y la presencia –de fondo– del Mundial de Fútbol. Este último contrasta el carácter de horror con la alegría del torneo, produciendo una dicotomía entre el adentro y el afuera. Cabe señalar que durante este tercer momento se dará un amplio espacio al compromiso político de los sujetos que han vivido la experiencia setentista, pues serán re-presentados desde sí mismo y ya no desde la búsqueda por parte de sus familiares.

A modo de cierre es necesario afirmar que en las representaciones que tienen lugar durante el momento “Recordar para no repetir”, la sociedad –y por extensión sus actores– es mostrada como “víctima”. Con esta estrategia se cristaliza a la población como legitimadora y espectadora a partir del silencio o la complicidad de lo que estaba sucediendo. En este momento, la memoria y los espacios para su representación cubren una dimensión de interés –no sólo, pero sí particularmente– relacionado con los familiares de las víctimas, quienes continúan con el reclamo de justicia, verdad y castigo a los culpables. El momento “(Re)conciliación e indultos” es uno de los

períodos menos prolíficos en cuanto a producciones audiovisuales que toman como eje el pasado reciente, podemos señalar dos películas que resultan una excepción a la regla, me refiero a *La amiga* (1989) y a *Un muro de silencio* (1993). En la primera el relato está a cargo de una madre que busca a su hijo desaparecido y que luchará hasta las últimas consecuencias por su reclamo –cabe apuntar que este film es el primero en darle espacio al compromiso político del hijo de la protagonista–. En la segunda, el cambio de eje estará guiado por la transmisión generacional de la experiencia, abriendo un espacio antes cerrado: el compromiso político de uno de sus protagonistas, quien lucha por una causa, aunque aún no se conocerá a qué grupo pertenece ni el grado de mando dentro de la organización.

El momento “Reivindicación y crítica”, es el período más fecundo en relación a producciones documentales –a partir de 1996– y ficcionales –de 2002 en adelante– que focalizan en la experiencia setentista. Entre estas últimas quiero destacar films como *Garage Olimpo*, *Kamchatka*, *Crónica de una fuga*, *Andrés no quiere dormir la siesta*, que además de retratar el horror y las consecuencias del terrorismo, cuestionan acerca de la responsabilidad de la sociedad civil. Este cambio será aún más determinante a partir de 2003, momento en que Néstor Kirchner llegara al poder y en el que se pondrá como prioridad la reconstrucción del pasado reciente, cuestionándose el accionar del terrorismo de Estado. Un dato interesante es que la producción argentina que retrata el pasado reciente sigue en aumento, pero a pesar de ello, aún no se ha hecho una crítica, por ejemplo, al compromiso político de los jóvenes setentistas. Retomando los aportes teóricos con los que se ha avanzado en esta investigación, es necesario comprender que las consideraciones se refieren a la construcción de las representaciones que intentan dar cuenta del orden represivo impuesto en 1976. Los diferentes momentos de la memoria se relacionan con el marco en el que se produce y se acoge cada film, esto estará

intrínsecamente relacionado con su contexto y con la estrategia de cada director a la hora (re)construir la experiencia límite a través del lenguaje cinematográfico.

Este recorrido se ha sustentado en los soportes construidos por la coyuntura entre *cine, política y memoria* en las que cada “momento de la memoria”, está determinado por producciones que se han propuesto dar cuenta de una urgencia –a veces más influida por la política de turno y otras no– en una sociedad que ha intentado reconstruir una experiencia extrema, pero que a su vez, no han sido pocas las veces que ha evidenciado signos de agotamiento. Estos agotamientos se transformarán en puntos negativos y/o positivos, dependiendo de las orientaciones políticas impresas como “contextos de significación” en cada uno de los momentos detectados, lo que no quiere decir mero reflejo de las políticas gubernamentales. Se trata de adecuaciones de sentido que el arte cinematográfico pos dictadura ha impreso a la estética con que ha narrado su propio posicionamiento frente al ciclo más atroz vivido por la sociedad argentina.

Bibliografía

Abos, Álvaro. “Un muro de ética”. *Clarín* (14/06/1993): 45.

Adorno, Theodore [1949]. *An Essay on Cultural Criticism and Society in Prisms*.
Cambridge: MIT Press, 1981.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III*.
Valencia: Pre-textos, 2000.

_____ “Políticas del exilio”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-
27 (1996): 37- 58.

Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires:
Santiago Arcos Editor, 2009.

_____ *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires:
Santiago Arcos editor, 2010.

Alarcón, Cristian. “El paso de Lavalle del esplendor a la decadencia. El ocaso de una
calle”. *Página 12* (11/08/1998): 22.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue,
2009.

Andrés no quiere dormir la siesta. Dir. Daniel Bustamante. Prod. Carolina Álvarez,
Daniel Bustamante. Argentina. 2009, 108 min.

Aprea, G. *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de
Democracia*. Buenos Aires: UNGS y Biblioteca Nacional, 2007.

- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- Arfuch, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Aumont, Jacque. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Balán, Jorge. “International Migration: The Argentine Case”, en *Seminar on Emerging Issues in International Migration. Study and Conference Center of the Rockefeller Foundation*, Belgic, International Union for the Scientific Study of Population, 1985.
- Barrancos, Dora. “América Latina: memoria, identidad y retos al futuro” –Conferencia de apertura, VII Congreso CIESAL–, Oporto, junio 2013.
- Bayer, Osvaldo et Gelman, Juan. *Exilios*. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- Jarque, Fietta. “Mario Benedetti y la teoría del desexilio”. Disponible en http://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html. Consultado el 10/05/2013.
- Benjamin, Walter. “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004.
- Born, Diego; Morgavi, Martín et von Tschirnhaus, Hernán. “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)”, en Crenzel, Emilio (ed.). *Los*

desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008).

Buenos Aires: Biblos, 2010, p. 189-210.

Bou, Enric. “Ligeros de equipaje: exilio y viaje en la España peregrina (1936-1969)”.

Revista Hispánica Moderna (1999): 96- 109.

Brodsky, Marcelo. *Memoria en construcción*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

Burucua, María Constanza. “Generando la historia: la ‘Guerra Sucia’ en el cine

argentino de y por mujeres”, en Carman, J. (ed.). *Cuadernos de Cine Argentino.*

La Imagen Como Vehículo de Identidad nacional. Buenos Aires: Instituto

Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2005): 89- 108.

Calveiro, P. *Familia y Poder*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005.

_____ *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.

Campero, Agustín. “Aquí el mal”. *El Amante*, (2008): s. p.

Campos, Javier. “Los cines de América Latina”. San Antonio de los Baños, Cuba:

Ediciones EICTV, 2013.

Castagna, Gustavo. “Generación del ’60: Paradojas de un mito”. *El Amante* (1992): 24-28.

Cohen, Stanley. “La clave es superar las negaciones”. *Página 12* (21/01/2011): 25.

Cómo se hizo El exilio de Gardel. Dir. Fernando Martín Peña. Prod. Cine Sur.

Argentina, 2010, min. 85.

Complici del silenzio. Dir. Stefano Incerti. Prod. Malkina Producciones, Surf Film, ICA producciones, Rocco Oppedisano, Mario López, Jorge Piwowarski, Argentina– España– Italia. 2008, min. 108.

CONADEP. *Nunca más. Informe Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1984 (prólogo reedición 2006).

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

Cortázar, Julio [1979]. “América Latina: exilio y literatura”. *Argentina: años de alambrados culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cinematógrafo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.

Crónica de una fuga. Dir. Israel Adrián Caetano. Prod. Oscar Kramer, Hugo Sigman, Adrián Kochen. Argentina, 2006, min.103.

Crenzel, Emilio (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

_____ *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

Cuarentena. Exilios y regresos. Dir. Carlos Echeverría. Prod. Hochschule für Fernsehen und Film (München), Renate Stegmüller. Alemania, 1983, min. 83.

Cuarterolo, Andrea. “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia”, en Lusnich, Ana Laura et Piedras, Pablo (2011), *ob. cit.*, p. 339-364.

Daney, Serge “*El travelling de Kapò*”. *Trafic* 4 (1992): 11.

Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Al Margen, 2002.

_____ “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 2005.

_____ “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina”, en Feld, Claudia et Stites Mor, Jessica (eds.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 337-362.

_____ et Jelin, Elisabeth. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI de España y Argentina, 2002.

Délano, Alexandra. “Hannah Arendt: cómo enfrentar la banalidad del mal”. Disponible en <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2000/arendt.html>. Consultado el 10/04/2013.

Deleuze, Giles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós, 1986.

Díaz, Pablo. “El relato del relator de aquella noche”. *Agencia Télam de noticias*.

Disponible en <http://www.elortiba.org/lapices.html>. Consultado el 05/02/2013.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Di Tella, Andrés. “Junio y sus días, a través de la cámara de Fischerman”. *Tiempo Argentino* (6/09/1984): 9.

Dubatti, Jorge et Landini, Belén. “El señor Galíndez de Eduardo Pavlosky: teatro político de choque contra la subjetividad y las instituciones del fascismo”. Disponible en http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/Tato_2_Dubatti-Landini.pdf. Consultado el 24/08/2013.

Duhalde, Eduardo. *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

_____ “Carta de Eduardo Luis Duhalde a Fernández Meijide”. Disponible en http://www.perfil.com/contenidos/2009/08/04/noticia_0037.html. Consultado el 11/08/13.

En ausencia. Dir. Lucía Cedrón. Prod. Patricio Alvarez Casado. Argentina – Chile, 2002, min. 15.

España, Claudio. “La memoria, un tema para la debutante Lita Stantic”. *La Nación* (1993): s. p.

España, Claudio (ed.). *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional, 1994.

_____ et Manetti, Ricardo. “El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis”, en Burucúa, J. E. *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, pp. 280-310.

Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires: Booket, 1998.

Feld, Claudia et Stites Mor, Jessica (eds.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Ferró, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1992.

Fillol, Santiago. “Manifestaciones de una lejanía (por cerca que pueda estar)”. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2010.

Finkel, R. “Cine sobre la dictadura”. Disponible en www.cinesinorillas.com.ar. Consultado el 14/05/2013.

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

Foucault, Michael. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Gallo, Daniel. “Sacaron los cuadros de Videla y de Bignone”. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/585683-sacaron-los-cuadros-de-videla-y-bignone>. Consultado el 17/08/2012.

Gamberini, Marcela. “El acto en cuestión”. *El Amante* 117 (2001): 17.

Garage Olimpo. Dir. Marco Bechis. Prod. Eric Heumann, Amedeo Pagani, Enrique Piñeyro, Argentina – Francia – Italia, 1999, min. 100.

Gelman, Juan. “Pilar Calveiro describe la vida-muerte de los campos de concentración. Una está en otra dimensión”. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-11/98-1101/pag14.htm>. Consultado el 10/06/2013.

- Getino, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2005 (2da. ed.).
- Giménez, Nan. “Te he visto y me acuerdo...”. *Clak* (1992): 58- 60.
- Gociol, Judith et Invernizzi, Hernán (eds.). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- Grant, Catherine. “Gender, genre and the social imaginary in some films from Argentina’s ‘Cinema of Redemocratization’ (1983-1993), en Rodgers, E. (ed.). *Cinema and Ideology*. Glasgow: Strathclyde Modern Languages Studies, New Series, 1996.
- _____ “Camera Solidaria”. *Screen* (1997): 38.
- Guarini, Carmen. “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”, en Feld, Claudia et Stites Mor, Jessica (eds.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 254-280.
- Guastamacchia, Carla et Pérez Álvarez, Sabrina. “Cine ficcional histórico (1984-1994): la memoria de la herida”, en Crezel, Emilio. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas*. Buenos Aires: Biblos, 2010, p. 85- 98.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tisquets, 1998.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

- Hermanas*. Dir. Julia Solomonoff. Prod. Vanessa Ragone, Gerardo Herrero, Pablo Bossi, Ariel Saúl, Walter Salles, Florencia Enghel, Marcela Besuievsky. Argentina – Brasil – España, 2004, min. 92.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Cántaro, 2005.
- Hijos/Fligli*. Dir. Marco Bechis. Prod. Vittorio Cecchi Gori, Amedeo Pagani. Italia, 2005, min. 92.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Mass.) y Londres: Harvard University Press, 1997.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2003.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido* [1992]. México: FCE, 2002.
- Il portiere di notte*. Dir. Liliana Cavani. Prod. Prod. Robert Esa de Simon y Edwards Gordon. Italia, 1974, min. 118.
- Infancia clandestina*. Dir. Benjamín Ávila. Prod. Historias Cinematográficas – Habitación 1520. Argentina, 2012, min. 112.
- Jalukowicz, Eduardo et Radetich, Laura. (eds.). *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- Jelin, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Jensen, Silvia. “Exilio e Historia Reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción”. Disponible en <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historia->

[reciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion](#). Consultado el 10/09/2013.

Jensen, Silvia et Yankelevich, Pablo. “Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)”. *Revista de Estudios Demográficos y Urbanos* 2 (2007): 339- 442.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: El Ateneo, 1995.

Kamchatka. Dir. Marcelo Piñeyro. Prod. Oscar Kramer, Pablo Bossi, Francisco Ramos, Patagonik Film Group. Argentina – España – Italia, 2002, min. 103.

Kaufman, Susana. “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”, en Jelin, Elisabeth et Kaufman, Susana (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York, Social Science Research Council, 2006, p.47-72.

Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* [1993]. New York: Columbia U.P., 2004.

Kostelanetz, Richard. *Conversing with John Cage*. Routledge (2003): 69- 70.

Kruger, Clara. “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”, en España, Claudio (1994), *ob. cit.*, pp. 55-67.

Laguna, Natxo. “Sensaciones vivas”. *Cameraman* 64 (2012): 6- 17.

- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- La Historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Prod. Nora Puenzo, Luis Puenzo, Marcelo Piñeyro, Argentina, 1985, min. 109.
- La muerte y la doncella*. Dir. Roman Polanski. Prod. Jost Kramer – Thom Mount. Estados Unidos, 1994, min. 103.
- La noche de los lápices*. Dir. Héctor Olivera. Prod. Fernando Ayala, Alejandro Sessa, Argentina, 1986, min. 95.
- Larreta, Julio. “El talón de Aquilea”. *Página 12* (24/04/1989): 18- 20.
- Lefranc, Sandrine. *Políticas del perdón*. Bogotá: Norma, 2005.
- Lerer, Diego. “La cara oculta del Mundial ’78”. *Clarín* (17/06/2010): 6.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires: El Aleph, 2011.
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- López, Fernando. “Aquellos años de miedo”. *La Nación* (17/10/2002): 9.
- López, Daniel. “Excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico”. *La nación* (5/09/1986): s. p.
- López, Fernando. “Vigor testimonial en ‘La noche de los lápices’”. *La Nación* (5/09/1986): s. p.
- Los hijos de Fierro*. Dir. Fernando Solanas. Prod. Grupo Cine Liberación, Argentina, 1972-1975, min. 134.

- Los traidores*. Dir. Raymundo Gleyzer. Prod. Bill Susman. Argentina, 1973, 109 min.109.
- Lusnich, Ana Laura et Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- Luzi, Javier. “Una crítica de la película Hermanas”. Disponible en <http://www.cineismo.com/criticas/hermanas.htm>. Consultado el 17/08/2013.
- Mahieu, J. A. “Cine argentino. Las nuevas fronteras”. *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 517-519. Madrid (1993): 289- 298.
- Manetti, Ricardo. “Cine testimonial”, en España, Claudio (1994), *ob. cit.*, p. 257- 271.
- Marchetti, Pablo. “Los efectos publicitarios en cine son golpes bajos”. *La Maga* (09/06/1993): 45- 46.
- Marrone, Irene et Moyano, M (eds.). *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- Jones, David Martin. *Deleuze and World Cinemas*. London: Continuum, 2011.
- Mitry, J. *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid: Akal, 1990.
- Monteagudo, Luciano. “La rutinaria minucia del horror”. *Página 12* (2/09/1999): 7.
- _____ “Lejos o cerca yo vivo en Aquilea”. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-15291-2009-09-15.html>. Consultado el 14/08/2013.
- Montesoro, Silvia. “Encuentro cercano con el pasado”. *La Nación* (25/06/2002): 3.

- Moore, M. J. et Wolkowicz, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- Muleiro, Vicente et Seoane, María. *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012 [1998] edición digital.
- Muñiz, Ernesto. “Entrevista a Lucía Cedrón: Danos la Paz”. Disponible en http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_81544_1.html. Consultado el 10/07/2013.
- Myer, Raimundo. “El secreto como lucidez”. *Confine* (1996): 9.
- Nofal, Rossana. “Desaparecidos, militantes y soldados”, en Crenzel, Emilio (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblios, 2010, p. 163.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire. I Presentation*. Paris: Gallimard, 1997.
- Oberti, Alejandra. “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente”, en Amado, Ana et Domínguez, Nora. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 145-146.
- _____ et Pittaluga, Roberto. *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. La Plata: El Cielo por Asalto, 2006.
- Oubiña, David. “Exilios y regresos”, en España, Claudio (1994), *ob. cit.*, p. 69- 82.

Pena, Jaime. “Cannibalismos 05”. *El Amante*. Disponible en <http://www.elamante.com/noticias/cannibalismos-05-jaime-pena/>. Consultado el 19/08/2013.

Peña, Fernando Martín. *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2003.

Cómo se hizo El exilio de Gardel. Dir. Fernando Martín Peña. Prod. Cine Sur. Argentina, 2010, min 85.

Piedras, Pablo. “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político”, en Lusnich, Ana Laura et Piedras, Pablo (2011), *ob. cit.*, p. 650-674.

Pinto, Zully. “A veces la ficción se queda corta frente a la realidad”. *Clarín* (05/06/1986): 3.

Pollak, Michael. *Memoria, Olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.

Quiliz Esteve, Laila. “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación”. Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2007.

Raggio, Sandra. “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”, en Feld, Claudia et Stites Mor, Jessica (eds.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 45-76.

_____ *La construcción de un relato emblemático de la represión: la ‘noche de los lápices’*, en Crenzel, Emilio (ed.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblios, 2010, p. 137-160.

Rapallo, Armando. “Para la memoria del espanto”. *Clarín* (5/09/1986): 17.

Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Legasa, 1992.

Ricagno, Alejandro. “Algunas pocas palabras más escritas sobre un muro”. *El Amante* (1993): 5.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

_____ “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, en Péroin-Dumon, Anne. *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf>. Consultado el 10/05/2013.

_____ *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2004.

Rivette, Jacques. “De la abyección”, *Cahiers du Cinéma* 120, 1961. Disponible en <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyeccion-jacques-rivette-1961/>. Consultado el 15/08/2013.

Rodríguez Marino, Paula. “Exilios y desplazamientos en *Invasión, Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje*”. Disponible en http://www.academia.edu/2762920/EXILIO_Y_DESPLAZAMIENTOS_EN_INVASION_LOS_HIJOS_DE_FIERRO. Consultado el 05/04/2013.

- _____. "Cine y novela. Apuntes sobre la construcción del exilio argentino en la narrativa de la construcción democrática". *Letras* (2003): 65- 77.
- Rojas, Eduardo. "Assassination Tango". *El Amante* (2003): 20.
- Romaguera, J. *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Rosenstone, Robert. "Forum". *The American Historical Review*, vol. 93 (1988): 1173-1185.
- _____. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Rossi, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Said, Edward. *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate, 2005.
- Sánchez Biosca, Vicente. *Cine de historia, cine de Memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Sánchez Noriega, J. L. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Sarlo, Beatriz. "Políticas culturales: democracia e innovación". *Punto de Vista* (1988): 8- 14.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Schettini, Adriana. "Lo peor se supera contándolo". *Clarín* (9/05/1993): 19.

Semprún, Jorge. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets, 2001.

Seoane, María et Ruíz Núñez, Héctor. *La noche de los lápices*. Buenos Aires:

Debolsillo, 2011.

_____ et Muleiro, Vicente. *El dictador. Historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Scholz, Pablo. “El tema sigue vigente”. *Clarín Espectáculos*. Disponible en

<http://edant.clarin.com/diario/2000/03/13/c-01201d.htm>. Consultado el [22/08/2012](#).

Schwarzbock, Silvia. “El rigor y el espectáculo”. *El Amante* 121 (2002): s. p.

_____ *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Picnic, 2007.

Shoah. Dir. Claude Lanzman. Prod. Brigitte Faure, Francia, 1985, min. 566.

Simmel, George. *Sociología*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1939.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Sophie's choice. Dir. Alan Pakula. Prod. Alan Pakula – Keith Barish. Estados Unidos, 1982, min. 150.

Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1985.

Spinelli, Sebastián. “Un director que alcanzó la madurez”. *Página 12* (1985): 17- 18.

Sur. Dir. Fernando Solanas. Prod. Canal+, Cine Sur, Production Pacific. Argentina, 1988, min. 119.

- Szurmuk, Mónica et McKee, Irwin. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.
- Tangos. El exilio de Gardel*. Fernando Solanas. Tercer Cine, 1985, min 120.
- Tapia Valdés, Julián. “La Doctrina de la seguridad nacional y el rol político de las fuerzas armadas”. Buenos Aires: Eudeba, 1988.
- Torturador. El señor Galíndez*. Dir. Rodolfo Khun. Prod. Pedro Sopera. España, 1983, min. 86.
- Tracón, Manuel. “Torrentes de rencor”. *El Amante* 140 (2003): 56.
- Traverso, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Franco, Marina et Levín, Florencia. *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 67-96.
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. México DF: Siglo XXI, 1993.
- _____ *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Torner, Claude. *Shoah. Cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Ulloa, Fernando. “Muro de silencio”. *Revista de Psicología* (1993): 28- 29.
- Un muro de silencio*. Dir. Lita Stantic. Prod. Lita Stantic, Aleph Producciones S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía, Channel 4. Argentina – Gran Bretaña – México, 1993, min. 102.
- Verbitsky, H. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- _____ *Civiles y militares. Memoria secreta de la transición*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

Vezzetti, H. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

_____ *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Vidas privadas. Dir. Fito Páez. Prod. Alejandro Clancy, Mate Cantero, Stella Fontán, Stéphane Sorlat, Carlos Atkins, Argentina – España, 2001, min. 93.

Vilaboa, Daniela. “La historia sin fin”. Disponible en

<http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=36>. Consultado el 10/08/2013.

Virno, Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Yankelevich, Pablo. “Exilio y dictadura”. *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. México: El Colegio de México, 2007.

Zarco, Julieta. “Argentina: cine, censura y dictadura (1969-1983)”, en Agresi, Ada et Mamoli Zorza, Rosella. *Saggi*. Venecia: Cafoscarina, 2012, pp. 131-142.

_____ “Borges, Bioy Casares y la coescritura de *Invasión* de Hugo Santiago”.

Convenio internacional “Escrituras plurales – viajes temporales. Università Ca’ Foscari Venezia – Université La Sorbone Paris, Venecia, octubre 2013.

Zubieta, Ana María. *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Gloria Julieta Zarco

matricola: 955828

Dottorato: in Lingue, Culture e Società

Ciclo: XXVI

Titolo della tesi¹: *Cine, política y memoria en la Argentina (1983 – 2010)*

Estratto

La presente tesi si propone come obiettivo l'analisi comparata di un corpus cinematografico che permetta di stabilire le strategie discorsive nella costruzione della memoria nell'Argentina contemporanea. Il ripristino della democrazia, dopo l'ultima dittatura militare in Argentina (1976-1983) ha permesso di rendere noti molti casi che erano stati nascosti dal terrorismo di Stato e di rendere manifeste quelle voci di chi era stato in contatto con il lato oscuro della repressione. Durante i primi anni di questo secolo (ma anche nell'ultimo decennio del XX) in Argentina si è imposta una grande presenza della cinematografia che ha inteso volgere uno sguardo al passato per comprendere il presente.

Questa produzione è caratterizzata dalle “politiche della memoria” con cui ogni governo ha costruito delle figure che sono diventate egemoniche. Nel primo capitolo si presenta un'introduzione sulla storia politico-sociale argentina a partire dal ritorno alla democrazia. Il secondo capitolo di questa tesi si propone di affrontare le rappresentazioni cinematografiche dei centri clandestini di detenzione, la quotidianità dei detenuti e il rapporto tra vittima e carnefice. Nel terzo capitolo, invece, viene

¹ Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.

analizzata la figura dei militanti politici, della trasmissione intergenerazionale dell'esperienza vissuta dai sopravvissuti e delle rappresentazioni dei *desaparecidos*. Infine, l'ultimo capitolo si occupa dell'esperienza dell'esilio, inteso sia come lontananza territoriale che come esilio interiore. Di fronte a una serie di esperienze sociali frammentarie e contraddittorie subite da un gran numero di individui, i vecchi modi di comprendere e indagare la realtà risultano insufficienti. Questa ricerca si propone pertanto di affrontare un'analisi sui legami e i limiti che convergono nel *cinema*, nella *politica* e nella *memoria* dell'Argentina post-dittatoriale.

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo delinear las estrategias discursivas de un corpus de películas producidas en la Argentina entre 1983 y 2010. A partir de la recuperación de la democracia diversas instancias posibilitaron desentrañar en gran medida el aparato secreto del terrorismo de Estado, recuperando las voces de algunos que habían tomado contacto con la cara oculta de la represión. Las nuevas formas narrativas que caracterizan la producción fílmica argentina a partir de 1983 se inscribe en el marco de la crisis de la representación. Las anteriores formas de aprehender la realidad resultan insuficientes frente a un conjunto de experiencias sociales fragmentadas y contradictorias sufridas por sujetos que han “visto y vivido”. Ante la perplejidad se torna necesaria la idea de encontrar un modo de configurar y evaluar esa experiencia. Durante los últimos treinta años se ha producido un vasto corpus de películas que propone volver al pasado para entender el presente, ya que con el paso de los años se convierte en una herramienta necesaria para hacer posible describir el horror sufrido. Así se explica la gran producción cinematográfica sobre la memoria y violencia política, ya que la ficción está cubriendo un campo de decibilidad que intentó salir de lo exclusivamente testimonial.

Estas producciones se caracterizan por las políticas de la memoria con las que los respectivos gobiernos democráticos desde el fin de la dictadura construyeron las figuras que se han convertido en hegemónicas, me refiero particularmente a las teorías “de los dos demonios” y “la víctima inocente”. En el primer capítulo se propone una

introducción a la historia política y social desde el retorno a la democracia. En el segundo se abordan las representaciones cinematográficas que tienen como lugar los centros clandestinos de detención, y que hacen énfasis en la vida cotidiana de los presos y la relación entre la víctima y victimario. En el tercero se analiza la representación de la militancia, la transmisión intergeneracional de la experiencia vivida por los sobrevivientes y la condición –en la pantalla– de los desaparecidos. Finalmente, el último capítulo reflexiona acerca de la experiencia del exilio, entendida tanto desde alejamiento territorial como desde el exilio interno. Frente a una serie de experiencias sociales fragmentarias y contradictorias sufridas por un gran número de personas, las anteriores maneras de entender e investigar la realidad resultan insuficientes. Por tanto, esta investigación se propone abordar un análisis que centre su atención en los vínculos y las limitaciones que confluyen entre *cine, política y memoria* en la Argentina posdictatorial .

Abstract

The aim of this work is to outline the discourse strategies used in a corpus of Argentine films between 1983 and 2010. Since the restoration of democracy, a variety of sources have greatly helped to unravel the secret machinery of state terrorism, recovering voices that had been in touch with the hidden side of repression. The new narratives characteristic of Argentine cinema since 1983 can be framed within a crisis of representation. Previous means of grasping reality proved insufficient for processing the new fragmented and contradictory social experiences by people who have “seen and lived” —puzzlement demands a new way of shaping and assessing this experience. For the last 30 years, a large number of local films have suggested revisiting the past to understand the present, since the passage of years makes it easier to recount the horrors suffered by its victims. This helps explain the large amount of cinematographic

productions about political violence and memory: fiction tried to deal with the unsayable, in an attempt to move away from a purely testimonial language.

These films are characterized by the “policies of memory” constructed by each government and these images in turn became hegemonic. Chapter one offers an introduction to Argentina's political and social history since the return of democracy. Chapter two deals with film representations set in illegal detention centers, featuring the everyday lives of prisoners and the relationships between victims and perpetrators. Chapter three discusses the representation of militants, the transmission of survivors' experiences to the next generation, and the situation of the *desaparecidos* (depicted on-screen). Finally, chapter four reflects on exile, both from a territorial and a psychological perspective. Given the fragmented and contradictory social experiences undergone by a large number of people, former means for understanding and researching reality prove insufficient. Therefore, this work aims to address a discussion of the ties and limitations that converge through films, politics, and memory in post-dictatorship Argentina.

Firma della dottoranda