

## RASSEGNA IBERISTICA

### Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

### Direttore scientifico

Enric Bou

### Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Florencio del Barrio, Vanessa Castagna, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi, Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Alessandro Scarsella, Patrizia Spinato Bruschi

### Comitato scientifico

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina), Luisa Campuzano (Universidad de La Habana - Casa de la Cultura), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Luz Elena Gutiérrez (Colegio de México), Hans Lauge Hansen (Aarhus University), Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires), Alfons Knauth (Bochum Universität), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Fernando J. B. Martinho (Universidade de Lisboa), Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid), Marco Presotto (Università di Bologna), Joan Ramon Resina (Stanford University), Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba), Silvana Serafin (Università di Udine), Roberto Vecchi (Università di Bologna), Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

### Coordinatrice delle recensioni e scambi

Donatella Ferro

### Coordinatrice della redazione

Margherita Cannavacciuolo

*Rassegna Iberistica* pubblica articoli, note e recensioni suddivisi fra le aree linguistiche e culturali dello spagnolo, dell'ispano-americano, del luso-brasiliano e del catalano. Compendio e progetto interdisciplinare, *Rassegna Iberistica* accetta contributi che trattano tutti gli aspetti della cultura iberica e iberoamericana. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico.

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia.

Redazione: Università Ca' Foscari - Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Ca' Bernardo - Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia (ITALIA)  
e.mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-895-2

Copyright © 2013 Bulzoni Editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355

# RASSEGNA IBERISTICA

99-100

Ottobre 2013

RENÉ J. LENARDUZZI

*Valores y usos del operador «no más» en algunas variedades del español de América* p. 5

ROBERT PATRICK NEWCOMB

*A Case of Partial Recognition: Reassessing the Influence of Hegel on Miguel de Unamuno*..... p. 19

ALESSANDRO MISTRORIGO

*«Dos vidas»: aproximación a «Diálogos del conocimiento» de Vicente Aleixandre*.... p. 39

ANDRÉS SORIA OLMEDO

*Claudio Guillén y las artes visuales*..... p. 51

VICENTE CERVERA SALINAS

*El numen del amor dantesco en la filosofía poética de Santayana*..... p. 59

VERONICA ORAZI

*Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il «Boris Godunov» de La Fura dels Baus* ..... p. 73

BARBARA GRECO

*«Degustación de Titus Andrónicus»: La Fura dels Baus rewrites Shakespeare*..... p. 87

LUDOVICA PALADINI

*Dramaturgia chilena post golpe: voces disidentes en busca de la identidad nacional*..... p. 97

GLORIA JULIETA ZARCO

*El testimonio de la (im)posible transmisión de la experiencia: «La noche de los lápices» de Olivera y «Crónica de una fuga» de Caetano* ..... p. 111

ADRIANA ASTUTTI

*Revista «Babel»: polémicas veladas y mercado* ..... p. 129

BULZONI EDITORE

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

*Repoblar el recuerdo: fracturas temporales en «Arrecife» de Juan Villoro* ..... p. 141

PEDRO MEIRA MONTEIRO

*Desfazendo gênero: Sérgio Buarque de Holanda, entre poesia e história* ..... p. 157

**RECENSIONI:** F. San Vicente – M. L. Calero Vaquera, *Discurso de género y didáctica. Relato de una inquietud* (A. Freixas Farré) p. 167.

J. Gracia – D. Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010* in *Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, vol. VII (E. Di Pastena) p. 171; J. M. Pozuelo Yvancos, *Las ideas literarias (1214-2010)* in *Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, vol. VIII (E. Sullà) p. 174; A. Prospero, *Il seme dell'intolleranza. Ebrei, eretici, selvaggi: Granada 1492* (M. Ciceri) p. 176; *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Secoli XVII-XIX* (V. Orazi) p. 179; Lope de Vega, *Comedias. Parte XI* (D. Crivellari) p. 181; A. Sastre, *Il bavaglio* (V. Orazi) p. 184.

J. C. Moya (edited by), *The Oxford Handbook of Latin American History* (M. Rabá) p. 189; J. C. Rovira – E. Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* (G. Bellini) p. 190; T. Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana* (G. Bellini) p. 192; *Latin American Theatre Review, 46-1 (2012)* (P. Spinato Bruschi) p. 193; E. Jossa, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana* (S. Serafin) p. 194; J. C. González Boixo, *Letras virreinales de los siglos XVI y XVII* (G. Bellini) p. 196; L. El Jaber, *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)* (M. J. Benites) p. 197; A. M. Cerrella, *Malinche. La aquila, il serpente e la farfalla* (R. Luque) p. 199; J. Podlubne, *Escritores de «Sur». Los inicios literarios de José Bianco Y Silvina Ocampo* (N. Biancotto) p. 201; C. Macías Villalobos – G. Fernández Ariza (eds.), *El silencio y la palabra. Estudios sobre «La ciudad y los perros» de Mario Vargas Llosa* (A. Caracuel Barrientos) p. 203; S. Chejfec, *Lenta biografía / Mis dos mundos / La experiencia dramática* (A. Hanke-Schaefer) p. 207; C. Alegría, *Alterità* (P. Spinato Bruschi) p. 210; B. D'Angelo, *A/R* (S. Serafin) p. 211; L. Pariani, *Il piatto dell'angelo* (A. Malvestio) p. 213.

L. Nóbrega, *Quero ser o que passa: a poesia de Lêdo Ivo* (M. G. Simões) p. 215.

**PUBBLICAZIONI RICEVUTE** ..... p. 217

Quest'anno RASSEGNA IBERISTICA ha compiuto trentacinque anni. Fondata nel gennaio del 1978 per volere di Franco Meregalli e Giuseppe Bellini il quale per molti anni appoggiò anche finanziariamente l'iniziativa, RASSEGNA IBERISTICA è cresciuta e si è diffusa grazie all'aiuto e all'amicizia di Mario e Ivana Bulzoni ai quali va il nostro affettuoso ricordo.

Il numero 99-100 corona un ciclo e segna un congedo. Nell'ambito dell'organizzazione voluta dagli organi di governo di Ca' Foscari RASSEGNA IBERISTICA lascia l'editore Bulzoni per divenire rivista on-line prodotta da EDIZIONI CA' FOSCARI.

La Redazione e tutti i collaboratori ringraziano la casa editrice Bulzoni per la preziosa collaborazione, la professionalità e la costante disponibilità con cui ha accompagnato la crescita della rivista contribuendo al riconoscimento nazionale e internazionale della sua specificità scientifica. La Redazione s'impegna a mantenere le caratteristiche di qualità anche nel nuovo ciclo.

I numeri arretrati (1-100) continueranno ad essere amministrati dall'editore Bulzoni.

GLORIA JULIETA ZARCO

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA – UNIVERSIDAD DE QUILMES (ARGENTINA)

EL TESTIMONIO

Y LA (IM)POSIBLE TRANSMISIÓN DE LA EXPERIENCIA:

*LA NOCHE DE LOS LÁPICES DE OLIVERA*

*Y CRÓNICA DE UNA FUGA DE CAETANO*

Luego del último cónclave celebrado en la ciudad del Vaticano, el 13 de marzo de 2013, fue elegido el nuevo obispo de Roma: papa Francesco. La velocidad con la que la noticia llegó al mundo, podría compararse con las “voces indiscretas” que hacían alusión a su presunto “silencio” en los años de la guerra sucia en Argentina (1976-1983), en el que Jorge Bergoglio, no habría sido portavoz de lo que sucediera. De este modo, la figura de Bergoglio es puesta en contraste; si por un lado, se hace mención al libro *El silencio* (2005) de Horacio Verbitsky, por otro, se cita *Los Jesuitas* (2010) de Francesca Ambrogetti y Sergio Rubin.<sup>1</sup> En el primero, se acusa a Bergoglio de no haber ayudado a los sacerdotes secuestrados; en el segundo, se incluye una extensa entrevista a Bergoglio, en la que relata, por ejemplo, su compromiso con los sacerdotes desaparecidos de la vida civil, entre otras cosas. Si por una parte, se lo acusa de haber “callado” en relación al secuestro de sacerdotes, es decir, de no haber transmitido su experiencia durante los años setenta; por otra parte, cabe precisar que como testigo del período, Bergoglio relató su actuación el 8 de noviembre de 2010 en el juicio oral y público por los crímenes de lesa humanidad cometidos en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada. Allí comenta sus estrategias para ayudar a los curas secuestrados durante el Proceso de Reorganización Nacional.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La postura de Verbitsky está bien expuesta en una nota publicada en el periódico *Página 12*, el 10 de abril de 2005. Consultado el 20/03/2013. Disponible en [http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-49534-2005-04-10.html]. En relación a la posición de Francesca Ambrogetti, véase la nota realizada por el periódico *El País* a la “biografía del papa”, el 17/03/2013. Consultado el 20/03/2013. Disponible en [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/03/17/actualidad/1363545075\_648707.html].

<sup>2</sup> Para profundizar, véase el vídeo publicado en el portal Clarín.com Mundo el 19/03/2013, con el título *Amplia repercusión mundial sobre las declaraciones de Bergoglio a la Justicia*. Consultado el 20/03/2013. Disponible en [http://www.clarin.com/mundo/Amplia-repercusion-declaraciones-Bergoglio-Justicia\_0\_885511687.html].

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”.<sup>3</sup> Hay una escena en la película *La noche de los lápices*, en la que se presenta a un “falso cura”,<sup>4</sup> en este caso, no podría delimitarse la “culpabilidad” o “inocencia” del sacerdote, ya que es 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 secuestrados.

En la Argentina posdictatorial, el testimonio ocupa un lugar importante, cabe notar, pues, que sin sus aportes no hubiese sido posible llevar a cabo el juicio a las juntas militares<sup>5</sup> y la posterior publicación del informe *Nunca Más* (1985).<sup>6</sup> La figura del testimonio es analizada por Giorgio Agamben<sup>7</sup> en el ensayo *Lo que queda de Auschwitz* (1999), 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*, ha-

<sup>3</sup> En la película *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, 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, sino que, incluso, con ese cuerpo hay también otra intención, la de provocar terror entre los habitantes del lugar.

<sup>4</sup> 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”.

<sup>5</sup> El juicio a las juntas militares 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> AGAMBEN, GIORGIO, *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000.

ce referencia al que ha vivido un determinado acontecimiento y que como sobreviviente «está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él».<sup>8</sup> 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 y 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,<sup>9</sup> atraviesa estos films, y es por ello que «se hace necesario, [...] revisar estos silenciamientos y estos relatos»,<sup>10</sup> para poder acceder, *in primis*, a la experiencia vivida; concentrándonos en la multiplicidad de estrategias discursivas con las que se representó la violencia del terrorismo de Estado en dos films realizados durante el periodo postdictatorial (1983–2006). Para ello, se toman en consideración dos películas argentinas: *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera y *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano, que al estar realizadas en décadas diferentes, me permiten trazar una evolución histórica en el tratamiento del tema. El punto en común de estas producciones –además de que ambas toman como escenario un centro clandestino de detención–; es que los dos films están hilvanados por un relato testimonial, de modo que, tanto *La noche de los lápices* como *Crónica de una fuga* son adaptaciones cinematográficas; la primera de la investigación histórica de Seoane y Ruiz Núñez<sup>11</sup> basada en el testimonio de Pablo Díaz;<sup>12</sup> la segunda del relato autobiográfico de Claudio Tamburrini;<sup>13</sup> es decir, que en ambos casos nos encontramos frente a reconstrucciones de experiencias de sobrevivientes.

### *Recordar para no repetir*

Con el retorno de la democracia en 1983, desde el campo artístico e intelectual se produce en la Argentina un creciente interés por develar la cara oculta del terrorismo de Estado y bajo el lema “recordar para no repetir”, se inician trabajos que relacionan los vínculos entre memoria(s) y olvidos socia-

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>9</sup> BENJAMIN, WALTER *El narrador en Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

<sup>10</sup> KAUFMAN, S., *Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias* en JELIN, E. - KAUFMAN, S. (eds.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana; Nueva York, Social Science Research Council, 2006, p.68.

<sup>11</sup> El libro *La noche de los lápices* fue publicado en 1985.

<sup>12</sup> En 1985 Pablo Díaz prestó testimonio durante el juicio a las juntas militares.

<sup>13</sup> Luego de escapar del centro clandestino de detención, Claudio Tamburrini se exilia en París. En 1985, vuelve a la Argentina para prestar testimonio en el mencionado juicio. Su experiencia fue recogida por él mismo en *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2002; en la que relata sus 121 días de cautiverio y posterior escape del centro clandestino de detención.

les. Entre ellos, el cine ha ocupado –y ocupa– un lugar privilegiado durante las diferentes etapas que conforman el período postdictatorial 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. Durante este período se promovió una “política de la memoria” que tenía como propósito, por un lado, la 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.

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 *Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas* (CONADEP),<sup>14</sup> integrada por «figuras públicas prestigiosas en una diversa gama de actividades». <sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Como resultado de la investigación, se redactó el informe *Nunca Más*, que incluía un discutido prólogo<sup>17</sup> de Ernesto Sábato. Dicho informe abrió las puertas para el juicio a las juntas militares.<sup>18</sup> El prólogo del *Nunca Más* insta en la Argentina dos teorías que aún tienen vigencia, a saber: la “teoría de los dos demonios”<sup>19</sup> y la “teoría de la víctimas

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> CRENZEL, EMILIO, *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, p. 61.

<sup>16</sup> *Ibí.*, p. 122.

<sup>17</sup> El prólogo escrito en 1984, fue modificado en 2006 por decisión del gobierno de Néstor Kirchner.

<sup>18</sup> 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’.

<sup>19</sup> 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*, 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. Se-

inocentes”.<sup>20</sup> 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». <sup>21</sup> Como explica José Pablo Feinmann:

[...] 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.<sup>22</sup>

Siguiendo a Feinmann, se podría pensar que la estrategia implementada por la extrema derecha en relación a la construcción de centros clandestinos de detención, establece una analogía con los conceptos propuestos por Michel Foucault en el libro *Vigilar y castigar*,<sup>23</sup> en el que el filósofo francés describe las prisiones y los manicomios como conglomerados de las sociedades disciplinarias. Aun así la táctica llevada a cabo por la represión militar, se encontraría más cerca de la estructura del panóptico<sup>24</sup> –que describiera Jeremy Bentham<sup>25</sup> y analizara Foucault– entendiendo por este no sólo a su función primordial: la de vigilar al *otro*, sino la cosificación del ser humano, es decir que la función del hombre-guardia no sería la de vigilar a un *ser* sino a una *cosa* que debe ser vigilada. Así lo describe:

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 fi-

gún esta “Teoría” la población quedó en medio de esta “guerra” siendo víctima de sus enfrentamientos.

<sup>20</sup> La “teoría de las víctimas inocentes” también sostenida por el gobierno democrático y en consonancia con la apenas explicada, quitaba toda responsabilidad y culpabilidad a la sociedad civil.

<sup>21</sup> COHEN, S., *La clave es superar las negaciones* in *Página 12*, 21/01/2001, p. 25.

<sup>22</sup> FEINMANN, JOSÉ PABLO, [1998], *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia armada*, Buenos Aires, Booket, 2001, p. 17.

<sup>23</sup> FOUCAULT, MICHAEL *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002. [1975].

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> En *Pannomial Fragments* (1831).

gura 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.<sup>26</sup>

Como apuntábamos más arriba, en Argentina los centros clandestinos de detención fueron pensados desde la perspectiva del panóptico foucaultiano, respondiendo a la vigilancia constante y permanente de los represores sobre los secuestrados. En la Argentina, existen varios ensayos que abordan el funcionamiento de los centros clandestinos de detención,<sup>27</sup> 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 estrategias de los diferentes grupos guerrilleros —particularmente ERP<sup>28</sup> y Montoneros—<sup>29</sup> hasta la vida dentro de un centro clandestino de detención. Ambos libros coinciden en que los centros fueron aproximadamente 340 y las características de sus instalaciones «revelan 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».<sup>30</sup> 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».<sup>31</sup> La existencia de los centros clandestinos de detención, constituiría un fenómeno racional, con pautas precisas; ya que de modo contrario, y sin un esquema racionalmente eficaz, no se podrían hacer desaparecer a treinta mil personas.

El cine argentino actual ha ensayado —y ensaya— diferentes poéticas para representar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la socie-

<sup>26</sup> FOUCAULT, M., *cit.*, p. 119.

<sup>27</sup> Teniendo en cuenta que los centros clandestinos de detención estaban ubicados, en su mayor parte, en el centro de las ciudades de la Argentina, y no en las afueras, utilizo el término centro clandestino de detención y no campo de concentración como Calveiro (1998, 2005).

<sup>28</sup> El *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) fue un grupo guerrillero. Su objetivo se centró 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.

<sup>29</sup> *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.

<sup>30</sup> *NUNCA MÁS*, *cit.*, p. 206.

<sup>31</sup> CALVEIRO, PILAR, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2002, p. 29. [1998].

dad 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 período, Claudio España y Ricardo Manetti denominan a estas películas «recreación de hechos de un período anterior»,<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

Uno de los films más representativos de la llamada transición democrática<sup>34</sup> es *La historia oficial*<sup>35</sup> (1985) de Luis Puenzo. Esta película, se estrena 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».<sup>36</sup> *La historia oficial* afronta gran parte de los temas relacionados con el pasado inmediato argentino:<sup>37</sup> 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 robo de bebés,<sup>38</sup> entre otros. Como afirma Sala: «[la película está] estructurada

<sup>32</sup> ESPAÑA, C. -MANETTI, R., *El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis*, en BURRUCUA, JOSÉ EMILIO, (ED.), *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política*, vol. 12, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 305.

<sup>33</sup> Es el caso, por ejemplo, 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; *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela relata la vida de un hombre que está encerrado en un manicomio; *La veredas de Saturno* (1986) es la continuación de *Invasión* (1969), ambas de Hugo Santiago, si una de las lecturas que se puede hacer de *Invasión* es que funcionara como un film anticipatorio al terrorismo de Estado de 1976, *Las veredas de Saturno* resulta una metáfora del exilio, de la lucha armada y la desaparición forzada de personas. Por su parte, *El acto en cuestión* (1993) de Alejandro Agresti, es una película sumamente interesante en la que su protagonista, un hombre que encuentra un libro en el que existe una fórmula para hacer desaparecer objetos, rápidamente la utilizará para hacer desaparecer personas.

<sup>34</sup> Para Sala «los datos registrados por el Sindicato de la industria cinematográfica, entre 1984 y 1989 se produjeron 164 largometrajes, de los cuales sólo 36 se realizaron sin ningún tipo de apoyo económico por parte del Instituto de cine, la mayoría de estos sin estreno comercial». Consultado el 15/08/2012. Disponible en <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=1154>>.

<sup>35</sup> *La historia oficial* fue multipremiada, entre otros con el Oscar a la Mejor Película extranjera en 1986.

<sup>36</sup> ESPAÑA, CLAUDIO, (ED.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, FN, 1994, p. 30.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 gene-

a la manera de los dramas de reconocimiento»,<sup>39</sup> ya que relata 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. 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 comienza el proceso de “lenta retirada”. 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 tuvo que 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, había mujeres embarazadas que luego de dar a luz les quitaban sus niños para ser entregados a familias que no hicieran demasiadas preguntas. A partir de estas confesiones, la protagonista hará una suerte de “camino de revelación” que culminará con la toma de conciencia de lo sucedido durante los años de la dictadura. En palabras de 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»,<sup>40</sup> es decir los de la recuperación democrática, en los que se promovía una “política de la memoria” que tenía como propósito, por un lado, la toma de conciencia por parte de la sociedad argentina de lo sucedido entre 1976–1983; por otro lado, la necesidad de la sociedad de establecer culpables e inocentes para así abrir los ojos y “enterarse” del horror perpetrado, respondiendo a una demanda identitaria que restablecería el orden en el conjunto de la sociedad.

Por su parte, *La noche de los lápices*<sup>41</sup> es una película que se estrena –con oportunismo– a diez años de la desaparición de los jóvenes estudiantes, sep-

ral 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. Este proceso ha sido inédito, ya que 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.

<sup>39</sup> Disponible en <<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/texto.aspx?cod=1154>>. Consultado el 15/08/2012.

<sup>40</sup> CUARTEROLO, A., *La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)* in LUSNICH, A. L. - PIEDRAS, P. (EDS.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, p. 353.

<sup>41</sup> *La noche de los lápices* es la adaptación cinematográfica del libro homónimo de María

tiembre de 1986, y muestra por primera vez y de modo abyecto, lo que antes no había sido mostrado: la representación de la tortura y el interior de un centro clandestino de detención. La estructura de la película de Olivera es lineal: siete estudiantes secundarios de la Ciudad de La Plata, en septiembre de 1975 habían participado en varias manifestaciones para reclamar la aprobación del boleto estudiantil, lo que les permitiría obtener descuentos para viajar en autobús. El conflicto se desarrolla a partir de la noche del 16 de septiembre de 1976,<sup>42</sup> cuando un grupo represor secuestra y tortura a seis de los jóvenes estudiantes, que a partir de ese momento formarán parte de lo que se conoce como *Desaparecidos*.<sup>43</sup> El séptimo estudiante, Pablo Díaz, será secuestrado cinco días después. Durante todo el film, su punto de vista, guiará el relato. Para Sandra Raggio, quien en diferentes artículos ha analizado *La noche de los lápices*<sup>44</sup>, esta «[ésta] es la primera película argentina que reconstruye desde la ficción cinematográfica un centro clandestino de detención, incluyendo escenas de tortura [...]»,<sup>45</sup> y, por tanto, cristalizó, de algún modo, la representación del horror a partir de la reconstrucción de un testigo: Pablo Díaz, quien estuvo allí y sobrevivió. Aquí cabe apuntar, pues, 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,

Séñane y Héctor Ruiz Núñez. Investigación realizada a partir de la reconstrucción de los hechos relatados por Pablo Díaz, único sobreviviente, quien en 1985 declarara en el juicio a las juntas militares.

<sup>42</sup> La ley N° 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> En sus diferentes análisis sobre el libro y la película, Sandra Raggio sostiene: «la ‘noche de los lápices’ no fue ‘algo que aconteció’ sino una trama narrativa conformada por una serie de episodios seleccionados y enlazados entre sí para construir una interpretación sobre el pasado del que se pretendía dar cuenta en el relato» y agrega «[...] en el nombre está inscripta la trama. La ‘noche’, además de ser una usual metáfora para hablar del período de la dictadura, refiere a ‘una’ particular: la del 16 de septiembre de 1976. Los ‘lápices’ aluden a los protagonistas de esta historia, las víctimas, todos ellos estudiantes secundarios», en RAGGIO, S., *La construcción de un relato emblemático de la represión: la ‘noche de los lápices’* en CRENZEL, E. (ed.), *cit.*, 137.

<sup>45</sup> RAGGIO, S., *La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico* en FELD, C. - SITTES MOR, J. (EDS.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 52.

frágil, volátil, efímera»,<sup>46</sup> esta última es la que activa el vínculo entre memoria y experiencia. Aquí queda evidente la intención del relato de Pablo Díaz, el de transmitir su experiencia y la de sus compañeros, para que lo vivido pueda ser transmitido de una generación a otra.

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 enfatiza la “inocencia” de estos jóvenes. En palabras de 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*».<sup>47</sup> El film se desarrolla en un *crescendo* en el que a través de la presentación de la vida cotidiana de sus protagonistas le permite al espectador identificarse paso a paso con la conformación de los personajes, «[...] dándole dimensión histórica al relato».<sup>48</sup> La película ha tenido, desde el momento de su rodaje, una gran repercusión, y desde antes de su estreno, han sido muchos los periódicos que seguían paso a paso la filmación dando gran espacio en sus secciones de espectáculos.<sup>49</sup>

#### *Reconciliación e indultos*

La política de la década de los años noventa mantenía la línea neoliberal propuesta por el gobierno menemista desde 1989, es decir la *reconciliación* y los indultos. A partir de 1995, se establece un punto de inflexión en la sociedad argentina, por un lado, se dieron a luz las confesiones del ex capitán Adolfo Scilingo<sup>50</sup> provocando la autocritica y el reconocimiento de su pasado represivo,<sup>51</sup> por otro lado, el surgimiento de una nueva generación y una nueva demanda conformada a través de la organización HIJOS,<sup>52</sup> que manifiesta un creciente interés por la búsqueda de la verdad y justicia.

<sup>46</sup> TRAVERSO, E., *Historia y memoria. Notas sobre un debate* en FRANCO, M. - LEVIN, F. (EDS.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 68.

<sup>47</sup> CUARTEROLO, A., *cit.*, p. 355.

<sup>48</sup> KRIGER, C., *La revisión del proceso militar en el cine de la democracia* en ESPAÑA, C., (ED.), *cit.* p. 62.

<sup>49</sup> Véase, por ejemplo, las notas publicadas el día del estreno del film: Shault, P., *El cine enfrenta la realidad y narra la desaparición de varios adolescentes* en Clarín, 16/09/1986, p. 13; LÓPEZ, D., *Excepcional registro de Olivera de un dramático becho auténtico* en *La Razón*, 16/09/1986, p. 45.

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Declaraciones que fueron recogidas en VERBITSKY, HORACIO, *El vuelo. 'Una forma cristiana de muerte'. Confesiones de un oficial de la Armada*, Buenos Aires, La Página, 2006 [1995].

<sup>52</sup> La sigla corresponde a Hijos/as por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio.

Al conmemorarse el vigésimo aniversario del golpe de Estado de 1976, comienza a asentarse «un nuevo discurso sobre el pasado signado por la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos»,<sup>53</sup> a partir los testimonios de los sobrevivientes, que en la década pasada, habían sido regidos por el relato hegemónico, en el que se inscribía la figura del sujeto desaparecido sin compromiso político representado, generalmente, por la “inocencia” de su edad;<sup>54</sup> las memorias que hasta el momento habían sido silenciadas emprenden la búsqueda del espacio público, y a partir de 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»;<sup>55</sup> todo ello propició la apertura de los silencios y la transmisión generacional de experiencias vividas (Benjamin). Este proceso de transformación es el que les ha permitido a los sujetos militantes salir de la figura de la “víctima”, «abriendo nuevas significaciones».<sup>56</sup> En relación a las artes audiovisuales, esas «nuevas significaciones», dieron cuenta de ello, a partir de la película *Garage Olimpo*<sup>57</sup> de Marco Bechis,<sup>58</sup> considerada «la película definitiva

<sup>53</sup> BORN, D. - MORGAVI, M. - VON TSCHIRNHAUS, H., *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, *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos, 2010, p. 203.

<sup>54</sup> Nofal señala que «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» NOFAL, R., *Desaparecidos, militantes y soldados* en CRENZEL, E. (ED.)/ Id., 2010, *cit.*, p. 163.

<sup>55</sup> 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), en AMADO, ANA, *La imagen justa. Cine y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

<sup>56</sup> OBERT, A., *La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente* en AMADO, A. - DÓMINGUEZ, N., *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, pp. 145-146.

<sup>57</sup> El guion 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.

<sup>58</sup> Bechis propone esta historia a partir de su propia experiencia como detenido ex desaparecido.



de las víctimas». <sup>59</sup> Film que 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. A pesar de la gran repercusión internacional que tuvo la película, no sucedió lo mismo en la Argentina en la que «no superó los 30.000 espectadores», <sup>60</sup> pasando por las salas sin penas ni glorias.

### *Estrategias de crítica*

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 los sobrevivientes del terrorismo de Estado. Este acercamiento, está intrínsecamente relacionado con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno (2003). Para retratar el clima vivido a partir de la llegada de este último al poder, propongo la siguiente anécdota, que tuvo lugar en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) <sup>61</sup> 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 la guerra sucia.

De este modo y en correspondencia con 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». <sup>62</sup> Este hecho cobra importancia porque forja una “política de reivindicación de la memoria” que se mantuvo 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), en el que se había arraigado desde la esfera gubernamental una “política de no rememoración y de olvido”, en la que

<sup>59</sup> NORIEGA, GUSTAVO, *Estudio crítico sobre Los Rubios*, Buenos Aires, Editorial Pic Nic, 2009, p. 11.

<sup>60</sup> SCHWARZBOCK, SILVIA, *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Buenos Aires, Picnic, 2007, p. 18.

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> Disponible en <<http://www.lanacion.com.ar/585683-sacaron-los-cuadros-de-videla-y-bignone>>. Consultado el 17/08/2012.

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 una “política de la memoria”, que consistente en la visibilización y puesta en agenda de temas relacionados con el último golpe militar en la Argentina, particularmente en aquellos relacionados con las violaciones a los Derechos Humanos. 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.

A pesar de la grave situación económica que atravesó la Argentina durante los años 2001 y 2002, –a veinte años del retorno a la democracia–, en 2003, se manifiesta la mayor producción audiovisual tanto ficcional como documental <sup>63</sup> que aborda el pasado reciente. Para Amado, esto último está relacionado «con el clima de revuelta popular durante las crisis económicas de 2001 y 2002, que encontraron lugar en el cine y otros lenguajes artísticos». <sup>64</sup> Como se apuntaba más arriba, con la llegada al gobierno del presidente Kirchner se ponen en marcha una serie de estrategias, a través de las cuales se recupera el interés gubernamental con relación a lo perpetrado durante el terrorismo de Estado, como el “acto de Kirchner en la ESMA” arriba descrito.

En este contexto y a treinta años del golpe militar se estrena *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano (2006) que al igual que el libro testimonial, relata la experiencia 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 fugarse del centro clandestino de detención Mansión Seré. <sup>65</sup>

Siguiendo lo postulado por Foucault, un día antes de comenzar el rodaje de *Crónica de una fuga*, <sup>66</sup> en una entrevista Adrián Caetano sostiene, «la película es la vida ahí adentro de ese centro que es lo más parecido a un manico-

<sup>63</sup> 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. <<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>>. Consultado el 15/08/2012.

<sup>64</sup> AMADO, A., *cit.*, p. 207.

<sup>65</sup> Cabe mencionar dos documentales que describen el funcionamiento de la *Mansión Seré*, véase, por ejemplo: *Seré Memoria* (2006) de Christian Gil y *Mansión Seré. Crónica de un viaje* (2007) de Jorge Bianchini.

<sup>66</sup> El título que Caetano había elegido para el film era *Atila*, “nombre de guerra” con el que se conocía al centro clandestino de detención *Mansión Seré*. Poco antes de su estreno, los productores decidieron que tratándose de una fuga, el título debía ser cambiado, es así que deciden llamarla *Crónica de una fuga*.

mio que hay».<sup>67</sup> El largometraje, situado en 1977, relata la historia de cuatro jóvenes secuestrados y conducidos al centro clandestino de detención *Mansión Seré*.<sup>68</sup> La película se abre con un plano subjetivo del Tano, uno de los secuestrados que da el nombre de Claudio. En el film, la tortura –a excepción del llamado «método submarino»–<sup>69</sup> 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 de modo abyecto durante todo el largometraje. En *Crónica de una fuga* a diferencia de *La noche de los lápices*, la tortura está elidida y la técnica elegida para lograrlo es el fuera de campo tanto visual como sonoro.

La película de Caetano «crece en vibración e intensidad a partir del momento en que se instala la idea de la fuga. El nervio del thriller se vuelve entonces más tenso, y en todo el tramo final, aun cuando el desenlace se conoce de antemano, reina el suspenso»,<sup>70</sup> es por ello, que resulta representativo el plano que toma a la ventana –símbolo de la libertad– que va de un travelling al plano detalle, concentrándose primero en las ranuras de la ventana y luego en los primerísimos primeros planos de la cara de los secuestrados, aquí queda clara la elección estética de Caetano, que bien podría ser la más utilizada en films que se desarrollan enteramente en lugares cerrados, es decir el uso del plano y contraplano, sin embargo, el director de *Pizza, birra, faso* (1997) y *Bolivia* (2002) decide narrarlo desde «fuerzas de miradas, dinámica visual y fuera de campo». <sup>71</sup> 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. En relación al desenlace del film, el crítico cinematográfico Diego Lerer dice: «La última media hora cobra una tensión inusitada», y agrega, «Allí empieza casi una nueva película (termina la de terror, arranca la de suspenso)», es allí donde Caetano demuestra «[...] el grado de maestría de la puesta en escena, la foto-

<sup>67</sup> SCHOTZ, P., *Es una película inocente y pura* en *Clarín* 23/10/2005, p. 5.

<sup>68</sup> El ex centro clandestino de detención conocido como *Mansión Seré* o *Atila*, este último nombre fue utilizado solamente por militares y grupos paramilitares, 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 que aún permanecían allí, a la Comisaría de Castelar y la *Mansión Seré* fue dinamitada.

<sup>69</sup> Se conocía con este nombre al método de tortura que consistía en la inmersión en agua del detenido, hasta que este diera la información requerida.

<sup>70</sup> LÓPEZ, F., *Preciso elogio de la resistencia y el coraje* en *La Nación*, 27/04/2006, p. 24.

<sup>71</sup> BERNADES, H., *Pormenores de una buida increíble* en *Página 12*, 27/04/2006, p. 34.

grafía y el montaje». <sup>72</sup> Se abandona, si bien no completamente, el recurso que domina casi toda la película –el de la cámara en mano, como el cine documental– y se eligen planos abiertos con respecto a los espacios, y primerísimos primeros planos que toman las caras de los prófugos. Una vez pasado el umbral, ya fuera, en la terraza, un plano general los muestra caminando, bajo la tormenta, detrás de pequeñas rejas, éstas podrían cubrir sólo la mitad del cuerpo de los reprimidos, pero la posición casi fetal que elige Caetano, hace que la imagen siga siendo la de hombres encerrados. La fuga se concreta, corren desnudos por la calle y por primera vez, después de más de tres meses, ven a una persona que baja de su coche, sin saber bien cómo reaccionar ambas partes deciden saludarse. Ellos saben que los están buscando, entonces se dividen y se esconden en dos casas diferentes, pero aún no se sienten completamente libres. Sólo después de sentirse un poco más seguros se quitarán primero las esposas y luego las vendas. Allí se separan y cada uno toma su camino. Sobre el final se conocerá el destino de los cuatro jóvenes y el del centro clandestino de detención.

#### *Ajuste de cuentas*

En *History in transit. Experience, Identity, Critical Theory* (2004), Dominick LaCapra apunta que el fenómeno de experiencias traumáticas no se limita a la experiencia única de quienes han sido víctimas de acontecimientos límites, sino que involucra a la sociedad. Esta compleja conexión entre experiencia-pasado-presente, a la que LaCapra llama «lamarquiana» produce efectos no sólo sobre las personas afectadas, sino también sobre las generaciones futuras a las que dicha experiencia ha sido transmitida, en palabras del mencionado autor, esta aparece bajo forma de «*inheritance*» of acquired characteristics», y luego agrega, «This '*inheritance*,' more precisely repetition or reproduction, occurs through some combination of more or less conscious process such as education as well as critical practices, including various signifying practices». <sup>73</sup> Las reflexiones de LaCapra, nos sirven para avanzar sobre nuestro tema central, el testimonio y la (im)posibilidad de la transmisión de la experiencia, es oportuno recordar, pues, la conocida afirmación de Theodore Adorno acerca de la imposibilidad de hacer arte después de la experiencia de Auschwitz. <sup>74</sup> Esta imposibilidad/ límite, ha sido abordada por algunos cineastas argentinos, que en sus producciones se han propuesto representar los

<sup>72</sup> LEBER, D., *Un escape entre el horror y el heroísmo* en *Clarín*, 27/04/2006, p. 19.

<sup>73</sup> LACAPRA, DOMINICK, *History in transit. Experience, Identity, Critical Theory*, USA, Cornell University Press, 2004, p. 107.

<sup>74</sup> ADORNO, THEODORE, *An Essay on Cultural Criticism and Society* en *Prisms*, Cambridge, MIT Press, 1981 [1949].

horrores del terrorismo de Estado a partir de la cotidianidad de un centro clandestino de detención. Cada uno de ellos, ha afrontado la dicotomía entre la posibilidad y la imposibilidad de representar el horror. En esta dirección, *La noche de los lápices*, es un film en el que la militancia de los jóvenes está negada, ello se debe al 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,<sup>75</sup> contribuyeron a que este quede plasmado en el imaginario colectivo como uno de los films emblemáticos del período postdictatorial, el otro es *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo.

En los films que se ocupan de la representación 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; Caetano, en cambio, relata la historia de cuatro jóvenes que logran fugarse de un centro clandestino de detención. Un punto en común entre films, es que en ambos se propone un falso fusilamiento, con el que no se busca obtener información de los secuestrados, sino más bien seguir instaurando el terror dentro del centro clandestino de detención.

A través de este recorrido se comprueba que los films propuestos –que revisan el pasado reciente argentino– son «testimonio de su tiempo [ya que] cada época construye sus diferentes modos de representación».<sup>76</sup> Enunciando multiplicidades de estrategias discursivas que no escapan a las políticas de turno. Mientras en los primeros años de redemocratización dieron un –tímido– espacio al testimonio; en cambio, a partir del llamado giro subjetivo,<sup>77</sup> la figura del testimonio adquiere un papel privilegiado y (con)tiene un carácter

<sup>75</sup> En una entrevista realizada a 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.

<sup>76</sup> MANETTI, R., *Cine testimonial en España*, CLAUDIO (ED.), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, FN, 1994, p. 257.

<sup>77</sup> En esta dirección véase el ensayo: SARLO, BEATRIZ, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; y también VALLINA, CECILIA (ED.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2009.

normativo, perceptible a través de la transmisión intergeneracional, llamada también *posmemoria*,<sup>78</sup> en la que «los efectos de los acontecimientos traumáticos persisten en el presente, y [...] tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima».<sup>79</sup> En este sentido, se ha explorado la (im)posibilidad de transmisión de la experiencia por parte de sujetos que han sobrevivido a la represión del terrorismo de Estado y para ello, hemos concentrado el análisis en dos relatos testimoniales, por un lado, el de Pablo Díaz; por otro, el de Claudio Tamburrini. El primero, llevado a la pantalla grande a través de la película *La noche de los lápices*, realizada en 1986, la cual no deja lugar a dudas, en ese momento la sociedad argentina podía y sobre todo quería “enterarse” de lo sucedido. En este film hay escenas que nunca antes el cine argentino había mostrado y el efecto *shock* que ha causado es duradero, en cuanto película ícono en relación a la representación de la vida cotidiana dentro de un centro clandestino de detención.<sup>80</sup> Claro que esta empresa –la publicación del libro y su adaptación cinematográfica– no hubiesen sido posibles, si el principal testimonio y de los hechos, Pablo Díaz, no hubiese declarado en el juicio a las juntas militares, si no hubiese mantenido un extenso reportaje con los periodistas Seoane y Ruíz Nuñez y, por último, si no hubiese colaborado con el guion cinematográfico. En el caso de *Crónica de una fuga*, nos encontramos con una adaptación cinematográfica de la que no participa Claudio Tamburrini, pero sí otro compañero de fuga: Guillermo Fernández, quien también cubre un papel dentro del film.<sup>81</sup> Cabe destacar, pues, el rol fundamental del testimonio y la transmisión de su experiencia vivida, sin la cual hubiese sido imposible dar voz a tanto silencio.

<sup>78</sup> Para LaCapra [...] la posmemoria es la memoria adquirida de aquellos que no han experimentado la transmisión intergeneracional del trauma refiere a la forma en que aquellos que no han atravesado un acontecimiento no obstante experimentan y manifiestan sus síntomas posttraumáticos [...] en LACAPRA, DOMINICK, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 107.

<sup>79</sup> LACAPRA, D., *cit.*, p. 109.

<sup>80</sup> Una película con menor repercusión, pero también impactante es *Habeas Corpus* (1988) de Jorge Acha. Este film experimental, relata cuatro días en la vida de un detenido-desaparecido y su estancia en un centro clandestino de detención, en la que a través de *flashbacks* se mezclan el horror del presente y la felicidad del pasado.

<sup>81</sup> En relación a ello, véase la entrevista a Guillermo Fernández en AMATO, A., *El secuestrado que logró actuar en la película de su propia fuga* en *El País – Clarín*, 30/04/2006, p. 12; también, ABIAD, P., *Derechos Humanos: El calvario de dos detenidos por la dictadura* en *El País – Clarín*, 30/01/2006, p. 13.