











Zarco, Julieta

Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina,
1983-2013 / Julieta Zarco. - 1a. ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: Biblos, 2016.
174 pp.; 23 x 16 cm. (Artes y medios)

ISBN 978-987-691-403-1

1. Historia Argentina. 2. Política. 3. Análisis Cinematográfico.
I. Título.
CDD 778.5

Diseño de tapa: *Luciano Tirabassi*
Armado: *Hernán Díaz*

© Julieta Zarco, 2016

© Editorial Biblos, 2016

Pasaje José M. Giuffra 318, C1064ADD Buenos Aires

info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com

Hecho el depósito que dispone la Ley 11.723

Impreso en la Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Esta edición se terminó de
imprimir en Elías Porter Talleres Gráficos,
Plaza 1202, Buenos Aires,
República Argentina,
en enero de 2016.

Agradecimientos

Este libro es el fruto de una larga investigación realizada en la Università Ca' Foscari Venezia (Italia), la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina) y la Universitat de Barcelona (España).

Quisiera agradecer a Nora Catelli por sus sugerencias bibliográficas que inspiraron nuevas ideas a la largo del trabajo. A Fernando Reati y a su constante interés en mis avances. A mis amigos Martín Kohan, Pablo Piedras y Adriana Imperatore, quienes me han sostenido y ayudado con el material tanto fílmico como bibliográfico a lo largo de la investigación. Un agradecimiento especial a Dora Barrancos, por la precisión de sus observaciones en los varios pasajes de la tesis de doctorado que ella dirigió en la Argentina, y con quien ha sido siempre un placer compartir ideas y espacios de crítica. Mi más sincera gratitud y cariño a 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.



Índice

Introducción	11
Capítulo 1	
La ausencia de imágenes	17
1. Introducción	17
2. Momentos de la memoria.....	23
2.1. Recordar para no repetir: 1983-1989.....	23
2.2. (Re)conciliación e indultos: 1989-1995.....	27
2.3. Reivindicación y crítica: 1996-2013.....	31
3. Primeras películas sobre la dictadura	34
Capítulo 2	
El horror está dentro	41
1. Los demonios.....	41
2. Del panóptico al garaje.....	46
3. Un trabajo burocrático	48
4. La voz del victimario.....	53
5. Lo abyecto	56
6. El adentro y el afuera.....	64
Capítulo 3	
La militancia lleva faldas	81
1. El silencio	81
2. Rompiendo un muro de silencio.....	87
3. Otro actor social: la mirada de los niños hijos de militantes.....	97
4. El secreto familiar como centro de conflicto	103

Capítulo 4

De idas y de vueltas	121
1. Los exilios	121
2. La <i>ida</i> : el exilio	127
3. El no regreso	134
4. El otro exilio, el interior	141
5. La censura y el exilio cultural	144
6. La vuelta: regresos y reencuentros	148
Conclusiones	155
Filmografía y bibliografía	161

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 en las sociedades ocupa la memoria tanto individual como colectiva. 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 relacionados con el último golpe militar, en particular aquellos que afectan las violaciones a los derechos humanos. Este espacio otorgado a temas vinculados con la violencia estatal setentista ha sido denominado por algunos autores “ciclos de la memoria” (Da Silva Catela, 2005) y por otros, “períodos de la memoria” (Vezzetti, 2002). En este caso, prefiero llamarlos “momentos de la memoria”, entendiendo con ello el espacio, la puesta en agenda, la visibilidad, los límites y los alcances que los diferentes gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente. Cada uno de esos momentos 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 este abordaje, se desarrolló en los estudios históricos de los años 70 a partir de los trabajos sobre la construcción social de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs (2005). 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, como plantea Hugo Vezzetti (2002). Estas postulaciones del psicólogo 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 *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 gobierno menemista de llevar adelante una estrategia de “reconciliación nacional” en la que se “invita” a la población a perdonar y olvidar. Cabe destacar que en 1995 se produce la confesión mediática de Adolfo Scilingo, ex comandante de la Armada;² testimonio que produce un

1. La Conadep fue creada el 15 de diciembre de 1983, pocos días después de que Raúl Ricardo 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 –Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros–. Con la segunda establecía el procesamiento a los miembros de las tres juntas militares que se mantuvieron en el gobierno desde el 24 de marzo de 1976 hasta la guerra de Malvinas en junio de 1982.

2. Scilingo pide perdón público manifestando que sólo había obedecido órdenes. El ex

quiebre con relación a la afluencia de voces que hasta el momento habían estado silenciadas. El tercer momento de la memoria, “Reivindicación y crítica: 1996-2013”, se inicia con la creación de la organización Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), que en 1996 se postula como un nuevo actor social, con el intento de reconstruir una identidad propia, que en muchos casos se encuentra fragmentada. En ese período comienza a desarrollarse un mayor interés por la reconstrucción del pasado reciente. Aun así, será a partir de la llegada de Néstor Kirchner a la presidencia, en 2003, cuando las políticas públicas darán un espacio central a los temas relacionados con los derechos humanos vinculados a la violencia cometida por el terrorismo de Estado.

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: “Inevitablemente, algo sucede en el tránsito del texto a la pantalla que cambia el significado del pasado como lo entendemos aquellos que trabajamos con palabras”;³ más adelante avanza acerca de las posibilidades del poder del medio audiovisual ante la representación de la historia. Peter Burke (2005), por su parte, ahonda 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). Burke sostiene 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 Ferro (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 Ferro, las películas pueden constituirse como “agentes reveladores preciosos” (40);

represor fue condenado en Madrid a 640 años de cárcel por violaciones a los derechos humanos cometidos en la ESMA.

3. 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. Consulta: 3 de agosto de 2012.

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 ensayo, 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, Claudio España (1993, 1994), David Oubiña (1994), Clara Kriger (1994), Ana Laura Lusnich (1994) y Kriger y Lusnich (2011) 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 se centra en esta articulación y se propone indagar cómo se ha posicionado el cine argentino con 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 2013.

Mi objetivo se centra en indagar acerca de la relación entre “momentos de la memoria” y la producción cinematográfica ficcional argentina a partir de la recomposición democrática. Me interesa introducir una cuestión decisiva: ¿cuáles han sido las estrategias cinematográficas propuestas en cada uno de estos “momentos de la memoria”?

En el primer capítulo se propone un breve panorama de 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, incluyendo un recorrido por los films producidos durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín. En el segundo capítulo reflexiono sobre 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

fijo mi atención en un análisis que contempla la figura del testimonio. En esta dirección se destacan los aportes de Giorgio Agamben (2000) y de Pilar Calveiro (1998). Agamben (2000: 11) retoma el concepto de *zona gris* (postulado por Primo Levi), “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”, 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 la vida cotidiana, la transmisión de la experiencia vivida y la figura del desaparecido, es decir, de “la presencia en imagen de lo ausente” (Ricœur, 2004a: 4). Para ello, me resultan útiles los estudios de Pilar Calveiro sobre violencia armada y terrorismo de Estado (1998, 2005, 2012) y de Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006) con relación a la militancia en el cine. Para el estudio de la transmisión de la experiencia fijo mi atención en los aportes de Walter Benjamin (1989, 2004), Marianne Hirsch (1997) y Dominik LaCapra (2004). 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. 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, que no han vivido el hecho en sí mismo, pero que aun así se encuentran atravesadas 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 ponen de manifiesto la conexión 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 (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 tanto individual como colectiva del pasado reciente.

En su conjunto, estos largometrajes constituyen un campo de análisis con el que los “momentos de 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 mis objetivos, es decir, los alcances y las limitaciones de los vínculos entre cine, política y memoria en la Argentina.

CAPÍTULO 1

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.

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 70 y 80. En el caso de la fotografía hay una excepción: el fotógrafo Víctor Melchor Bastera, quien en 1979 fue 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

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

2. Como bien señala Ludmila Da Silva Catela (2009: 341), “el otro corpus fotográfico consta de unas diez mil 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 mo-

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, como 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. (Citado por Seoane y Muleiro, 2012: s/p)

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 treinta mil secuestrados-desaparecidos (Duhalde, 2009),⁴ para así cancelar cualquier tipo de evidencia con el ob-

mento del secuestro y que al momento de ser fotografiados les era bajada hasta el cuello”. 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 Organización de Estados Americanos (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 borraba toda huella que diera lugar a una investigación más profunda acerca de su existencia.

4. Con 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, que prevé una reparación patrimonial para las personas que han sido víctimas del terrorismo de Estado y 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 Fernando de la Rúa, por las declaraciones hechas con relación a la cifra de *desaparecidos*. Allí Duhalde da cuenta de cómo las organizaciones de derechos humanos han llegado a la cifra de treinta mil 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.

jetivo de evitar posibles condenas. 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 comenzaba con el secuestro, en el que ni el prisionero ni sus familiares sabían dónde se encontraba el detenido; una vez llegados al centro clandestino de detención, se los despojaba de su identidad a partir de la eliminación de su nombre, y en su lugar al prisionero se le otorgaba 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 estrategia de control militar, es decir, que el reprimido “cantara” a sus compañeros de militancia (en el caso de quienes militaban) y de que perdiera todo contacto con el afuera, o sea, con 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. Justamente por ello no se conservan imágenes que funcionen como “pruebas” de lo acaecido, es decir que no hay figuraciones 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

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.

recurrente no sólo en las 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 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. *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— fueron secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura militar. El escenario es la Argentina al borde del caos social y de la crisis económica de 2002. En ese contexto, la protagonista se plantea las mismas cuestiones que en los años 70 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 Estados Unidos, que decide contratar a un *killer* para matar al general que asesinó a su hijo durante la dictadura. 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

6. Para una lista de las películas que abordan en todos sus modos el período 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

bailarina de tango con quien comienza una relación que guiará el film. A partir del encuentro con la joven bailarina y del 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 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 (2003) 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 les sucede a quienes han sido secuestrados, pero esta “sensibilidad” no funciona cuando él intenta conocer el destino de su mujer. En el film se hace referencia a algunos hechos reales, como el 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 descripta, 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 in-

clusión 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 esto 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.

Tanto *La deuda de los dictadores* como *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. Como dijimos, 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 a 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: *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 anteriormente, en principio pareciera ser el tema del film, rápidamente desplazado hacia una relación “tango-pasión”, dejando de lado un asunto que aún suscita debates en la Argentina actual.⁷

7. 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

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.

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 llevará al país a multiplicar por siete la deuda externa.⁸ 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,⁹ la Junta Militar llevó a cabo una

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– con relación a los crímenes cometidos durante la dictadura.

8. Para ampliar véase Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (2007), también Eduardo Luis Duhalde (1983).

9. El Plan Cóndor se constituyó en una organización clandestina internacional para la

acción represiva en la línea del terrorismo de Estado. Ésta contó con el apoyo de los principales medios de comunicación privados e influyentes grupos de poder civil, la participación inicial del gobierno de 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 conoce como *desaparecidos*.¹⁰ 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 último 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 la que pedía perdón por su participación en los denominados “vuelos de la muerte”.¹¹ 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 pero, 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 en este campo: también los libros escolares fueron severamente controlados. Ejemplo de ello es el material gráfico distribuido en los colegios en 1977 dirigido a los padres de los estudiantes con 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,

práctica del terrorismo de Estado que instrumentó el asesinato y la 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 Stella Calloni (1999).

10. 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.

11. Declaraciones que fueron recogidas por Horacio Verbistky en *El vuelo* (1995).

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 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, muchas de las producciones audiovisuales no se estrenarán y otras, para poder ser exhibidas, tendrán que aceptar cambios o cortes en sus escenas. Con relación a ello, Octavio Getino (2005: 131) comenta que “los cortes y tijeretazos aplicados a una película o incluso su «desaparición» [...] remiten a las prácticas seguidas con los torturados y desaparecidos”, práctica que 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 fuera en esos años una propuesta poco atractiva para gran parte del público.

A partir de la asunción de Raúl 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, se contaba con el escritor Ernesto Sabato, 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, concluida en junio de 1982. El tiempo estipulado para el informe final fue de seis meses; su fuente principal fueron los testimonios de los sobrevivientes y las denuncias de los familiares de desaparecidos. Como resultado de la investigación se redactó el informe *Nunca más*, que incluía un discutido prólogo¹² a cargo de Ernesto Sabato. El informe abrió las puertas para el

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

Juicio a las Juntas Militares.¹³ Este prólogo insta en la Argentina dos teorías que aún tienen vigencia; me refiero a la teoría de los dos demonios¹⁴ y la teoría de las víctimas inocentes.¹⁵ Según Stanley Cohen (2001: 25), “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”. Con relación a ello, José Pablo Feinmann (1998: 17) 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 70 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.

La lectura del prólogo del *Nunca más* conduce a una pregunta: ¿es posible hablar de una misma violencia, con 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

13. El juicio tuvo lugar entre el 22 de abril y el 9 diciembre de 1985, momento en el que el fiscal Julio 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»”.

14. La teoría de los dos demonios fue sostenida por el gobierno de Alfonsín y plasmada por el escritor Ernesto Sabato en el prólogo del *Nunca más* (1984). Ella supone que durante la dictadura militar 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” y fue víctima de sus enfrentamientos.

15. 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.

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 se denominó “subversión” fue justamente la “desaparición” de sus adversarios.

Durante el período de transición democrática se produce una toma de conciencia por parte de la sociedad argentina con relación a lo acontecido entre 1976 y 1983, y se advierte que esto conduce a 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. Emilio Crenzel (2010: 65) señala que “en las cinco páginas que componen el prólogo del *Nunca más* [...] se menciona, en seis ocasiones, dos palabras: culpable e inocente”. 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 estrenó —con oportunismo¹⁶ a diez años de la desaparición de los jóvenes estudiantes, en septiembre de 1986, y muestra de modo abyecto lo que antes no había sido mostrado, es decir, la tortura y el interior de un centro clandestino de detención, que por primera vez llegan a la pantalla argentina.

2.2. (Re)conciliación e indultos: 1989-1995

Impulsado por la crisis socioeconómica (la hiperinflación y los saqueos), el gobierno alfonsinista se ve obligado a dejar el poder antes de término; de ese modo, Carlos Menem asume la presidencia cinco meses

16. Ante la pregunta “¿Creés que éste es el momento oportuno para rodar *La noche de los lápices*?”, Héctor 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 informada 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 menor dentro de lo que ellos pretendían, que fue el boleto estudiantil secundario, que gracias a ellos todavía está vigente en La Plata. Fundamentalmente la película está dirigida a los espectadores de entre dieciséis y treinta años, que vivieron situaciones similares” (citado por Martín, 1986: 18).

antes de lo previsto. Por ello, 1989 resulta un año bisagra en el ámbito político, pero no sólo allí. Desde el 8 de julio de 1989, momento en que se produjo la asunción al poder del presidente Menem, se origina un cambio en la llamada “política estatal de la memoria”. Su llegada instala y forja la política de “perdón”, que la línea neoliberal propuesta por el gobierno menemista asentaba con fuerza en el discurso público en el que se apuntaba a “perdonar para mirar hacia adelante”. Si bien se promovieron 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 Meerapfel se estrene en ese contexto. Esta coproducción argentino-alemana relata la relación desde niñas de dos amigas inseparables, en la que 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 de 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 que 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— del compromiso político “de base” de 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. De manera que el film anticipa, 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 todo dará espacio a su pasado y a su compromiso político. No resulta casual, pues, que *La amiga* se ubique temporalmente sobre el final del gobierno alfonsínista que en un primer momento promovió una política de la memoria a partir de la búsqueda de la verdad y la justicia, pero que sobre el final impuso dos leyes muy polémicas, la de Punto Final y la de Obediencia Debida,¹⁷ con las que comenzarían a clausurarse algunos de los puntos que habían dado origen al Juicio a las Juntas.

Durante la primera parte de los años 90 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, lo que “implicó cambios muy profundos en todos los ámbitos pero quizá 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, que fija su interés en la *reconciliación nacional* y en los indultos. Se puede decir que si el gobierno de Alfonsín había implementado una política estatal que ponía en primer plano el tema del pasado reciente, el de Menem promovió una política del “olvido”.

Como se anticipó en la introducción, este momento de la memoria cubre parte de la presidencia de Carlos Menem (1989-1995). Durante esos 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 *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain, coproducción entre España y Argentina. El film se desarrolla

17. Ambas establecían que los subordinados no podían ser juzgados por las órdenes que cumplieron durante la dictadura, a pesar de lo aberrante que éstas fueran, y además determinaban una fecha límite para el juzgamiento de los casos de violaciones a los derechos humanos.

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 motivos políticos, vuelven a la Argentina e inician junto con una monja un trabajo comunitario, en oposición a un terrateniente de la zona. El film retrata la difícil adaptación y las fracturas familiares provocadas como secuelas de la dictadura.

Dentro del conjunto de films que tienen un contexto desplazado, se encuentra *Las veredas de Saturno*, un largometraje de Hugo Santiago realizado en 1985 pero estrenado en la Argentina en 1989. Allí un compositor de tangos exiliado en París decide volver a su añorada Aquilea (la de la película *Invasión*), pero a causa de la dictadura imperante 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 elabora un plan para llevar a cabo su ansiado regreso, pero el final —“en el que nada será como antes”— muestra 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 una sociedad invadida por una epidemia que contagia a miles de personas, mientras 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; 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 films 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. Lita Stantic va más allá de las películas 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, la discusión acerca del compromiso político de los jóvenes durante los años 70 y la transmisión de los hechos a las 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 Scilingo, que provocan la autocritica y el reconocimiento de su pasado represivo. Esto propició la apertura de silencios que tendrán su mayor repercusión a partir del siguiente momento de la memoria.

2.3. Reivindicación y crítica: 1996-2013

El momento que se enmarca en “Reivindicación y crítica” surge a partir de una nueva generación conformada por la organización HIJOS, 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 discurso sobre el pasado signado por la creciente recuperación de la identidad militante de los desaparecidos” (Born, Morgavi y Tschirnhaus, 2010: 203), a partir de 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.¹⁸ De este modo las memorias que hasta el momento habían sido silenciadas emprenden la búsqueda del espacio público. Como se señalaba anteriormente, 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 la 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, 2009: 15),¹⁹ propiciando la apertura de 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 70 abrir “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 con relación a las producciones cinematográficas, ya que los “hijos” comienzan a utilizar los medios audiovisuales como instrumentos de una necesidad imperiosa de búsqueda identitaria.²⁰ Esto se verá reflejado a partir de las producciones *Cazadores de utopías* (1996) de David 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 2001 y 2002 —a veinte años de recobrada la democracia—, en 2003 se manifiesta la mayor producción audiovisual tanto

18. Rossana Nofal (2010: 163) 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”.

19. Aquí Ana Amado hace referencia a las confesiones, los arrepentimientos y el pedido de perdón por parte de ex militares, a la creación de la organización HIJOS y, por último, a los cimientos del nuevo cine argentino que, “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).

20. No me detendré en las producciones de los hijos; sólo destacaré que éstas surgen a partir del llamado “estallido de la memoria colectiva” (Ruiz, 2005).

ficcional como documental²¹ que aborda el pasado reciente. Para Amado (2009: 207), esta prolífica 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”. Esto pone de relieve que, a pesar de unas circunstancias económicas adversas, los cineastas argentinos sintieron la necesidad de continuar contando las consecuencias del período dictatorial en el tejido social.

Con el cambio de milenio se instaura 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) que, como se ha mencionado, derogó las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida. Sin ahondar en un análisis del gobierno de Kirchner, es importante subrayar la revocación de las leyes de perdón y, con ello, su interés por la reapertura de los Juicios a las Juntas, su posicionamiento como agente empeñado en el pasado y su compromiso con los organismos de derechos humanos, cada vez más cercanos al gobierno.

Para retratar el clima vivido a partir de la llegada de Kirchner al poder, es ilustrativa la siguiente anécdota, que tuvo lugar en la ESMA el 24 de marzo de 2004 cuando postula de modo explícito su interés con relación al lugar que “deben” ocupar en la sociedad argentina las consecuencias de la experiencia de violencia extrema durante los años 70 y 80. Durante la conmemoración de un nuevo aniversario del golpe de Estado de 1976, en un acto oficial, el presidente Kirchner solicitó —con un gesto— el retiro de los retratos de dos dictadores que cumplieron funciones durante el Proceso, 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 deserrado el terrorismo de Estado” (citado por Gallo, 2004: s/p). Este hecho cobra importancia porque forja un momento que había comenzado en 1996 a partir de demandas sociales, pero que ahora encontraba su mayor

21. Con 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. Véase <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>.

punto de apoyo, y que se mantuvo durante todo el mandato del presidente Kirchner (2003-2007). A este propósito, cabe recordar que éste llegó al poder luego de diez años de gobierno menemista (1989-1999) y de un breve período de Fernando de la Rúa, momento en que se anulaba, de algún modo, la violencia política causada por el terrorismo de Estado durante la 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– con relación a la implementación de las políticas estatales 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 cuando comenzarán los cambios en materia cinematográfica. El primero está relacionado con la sanción de la ley 23.052, con la que se abolía la censura instaurada desde 1974. La política propuesta por el gobierno alfonsinista se enmarcó en 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 llevar adelante el propósito presidencial.

El cine argentino ha representado desde diferentes propuestas lo sucedido durante la dictadura; siendo tantas las producciones realizadas, al respecto algunos críticos sostienen que el que retrata los años de dictadura se ha convertido “en una categoría en sí misma”. El primer estreno del llamado “cine de la democracia” (España, 1994: 23) es la película *Camila* (1984), dirigida por María Luisa Bemberg y producida por Lita Stantic. Posicionada en el llamado “cine de calidad”, fue vista por unos 2.300.000 espectadores y gozó de gran éxito internacional; logró 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. Basada en un hecho real, *Camila* relata una historia de amor-pasión entre la joven Camila O’Gorman (Susú Pecoraro), perteneciente a la cla-

se 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 resisten las presiones de lo impuesto por el poder estatal; tabicados y sentados en una silla, son 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 éstos, y por ello se convirtió “en una alegoría de la represión y castigo de los que corrompen con el orden estatal” (Jakubowick y Radetich, 2006: 158).

Durante 1983 y 1989, la gestión del Instituto Nacional de Cine estuvo a cargo de los cineastas Manuel Antin y Ricardo Wullicher, quienes mantuvieron la línea propuesta por el gobierno en la que se daba prioridad a los temas políticos y culturales. Por ello, no resulta casual que los primeros libros cinematográficos “a los cuales se les ha preadjudicado 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, 2005: 42), que estaría marcada por la preocupación y la legitimización de actores sociales víctimas del Proceso de Reorganización Nacional. Durante los primeros años de la redemocratización se ubican una serie de películas que dan cuenta del pasado reciente. Entre ellas, cabe destacar *La historia oficial* (1985), film que luego de haber recibido el premio Oscar ha sido vista por 1.900.000 espectadores; a ésta le sigue *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 de 1976, en la segunda a la denuncia se le suma un elevado valor testimonial²² 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 grupo de películas que se estrenan en

22. *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.

1988, “momento en que empiezan a develarse pequeñas torsiones, sobre todo a la hora de representar a la sociedad posdictatorial” (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010: 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 (2005: 92) 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”. Con relación a *La noche de los lápices* señala que “[es una producción] claramente legitimada en el momento político-cultural del «nunca más» que vivía el país” (86), en relación a la construcción de la figura de la “víctima inocente”. Esta teoría cobra gran impacto en el imaginario colectivo a partir del film de Olivera. Como se ha señalado, allí se presenta 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. La posterior proyección televisiva tanto de *La historia oficial* como de *La noche de los lápices* ha gozado de gran audiencia. La última es de proyección 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—, sí sería funcional desde su enfoque «culturalista» para promocionar la imagen de su gobierno a nivel internacional” (Getino, 2005: 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 sinnúmero 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. En este momento cobra importancia la figura del testimonio, que ocupará un lugar central en la conformación de la

transición democrática, pues es menester afirmar que sin sus aportes no hubiese sido posible llevar a cabo el Juicio a las Juntas²³ y la publicación del informe *Nunca más*.

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 distingue entre dos términos latinos. El primero, *testis*, del que se desprende el término “testigo”, 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 respecto del *superstes*, me propongo analizar en un primer momento el vínculo entre testimonio y relato cinematográfico, para luego ahondar en los rastros epistemológicos con relación a la (im)posibilidad de transmitir la experiencia vivida. Lo silenciado y la transmisión de la experiencia en el sentido benjaminiano atraviesa estos films, y por ello “se hace necesario [...] revisar estos silenciamientos y estos relatos” (Kaufman, 2006: 68), accediendo, *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 películas realizadas durante el período posdictatorial (1983-2006).

La primera de ellas es *La historia oficial* de Luis Puenzo.²⁴ Se estrenó el 3 de abril de 1985, momento en el que se ultimaban los detalles para la apertura del Juicio a las Juntas, y rápidamente se convirtió en una de las más vistas de la historia del cine argentino (España, 1994: 30-35). Afronta gran parte de los temas relacionados con el pasado inmediato:²⁵ el exilio y el retorno, la toma de conciencia por parte de la protagonista

23. El juicio constituyó la primera condena a las juntas militares realizada por un tribunal civil. La sentencia fue dictada el 9 de diciembre de 1985.

24. *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 nueve premios Cóndor 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.

25. 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.

de lo que había sucedido durante la última dictadura militar, el encuentro con las Abuelas de Plaza de Mayo y la aceptación de la existencia de un plan sistemático de apropiación ilegal de bebés,²⁶ 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 su funcionamiento –tanto político como 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, a partir de la derrota argentina frente a Inglaterra en la guerra por recuperar la soberanía de las islas Malvinas, comienza un proceso de “lenta retirada” que culmina 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 siete años anteriores. 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 ello decidió 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 a las que luego de dar a luz les quitaban sus niños para ser entregados a familias de militares o cercanas a ellas.

Como muestra la escena, la confesión de Ana y el abrazo entre ambas lleva a la protagonista a recorrer una suerte de “camino de revelación” que culmina con la toma de conciencia de lo sucedido durante los años de la dictadura. Para Andrea Cuarterolo (2011: 353), “más allá de los po-

26. Cabe señalar que el 5 de julio de 2012 se dictó la sentencia por el plan sistemático de robo de bebés. Se presentaron treinta y cinco casos de apropiación ilegal. Los condenados fueron Jorge Rafael Videla (a cincuenta años), Reynaldo Benito Bignone (a quince años), Jorge “Tigre” Acosta (a treinta años), Santiago Omar Riveros (a veinte años), Juan Antonio Azic (a catorce años) y el médico Jorge Magnacco (a diez 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 en la década de 1970.

sibles 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”, es decir, los de la recuperación democrática, en los que se promovía una 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. Por ejemplo, el crítico y cineasta Rafael Filippelli (1986: 5) la define como “tan exterior a la política que, modificándole dos o tres escenas del guión, se convertiría rápidamente en un film sobre las desventuras de una madre adoptiva”. Por su parte, Hugo Vezzetti (2002: 120) sostiene que en 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 de que una película menor ganara el único Oscar obtenido por un film argentino solamente por el tema que trata muestra que esa reducción de la política y la historia al lenguaje de las emociones familiares encontraba un público más allá de las fronteras”.²⁷

Octavio Getino (2005: 92), 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 guiada por la Bortnik.

También cabría preguntarse, pues, si en el momento de su estreno,

27. Posteriormente, en 2010, el cine argentino gana su segundo premio Oscar con el film *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella, que también obtendrá el premio Goya de España como mejor película hispanoamericana. En la Argentina obtuvo once premios Cóndor. Cabe destacar que entre las propuestas para concursar al premio Oscar figuran también *Camila* (1984) y *Kamchatka* (2001). Todos estos films se encuentran enmarcados, de un modo u otro, por la represión estatal.

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 y Bortnik permitía la identificación del espectador con la protagonista, en una suerte de toma de conciencia que se revelará como el punto de partida de 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 están dispuestas a admitir. A partir de allí en la protagonista –y por extensión en la sociedad– comienza un proceso de restablecimiento no sólo del orden social sino también del identitario.

CAPÍTULO 2

El horror está dentro

No te vas a morir cuando vos quieras. Nosotros decidimos cuándo 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. 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 desaparición de estudiantes secundarios, es *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 participan en 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, cuando un grupo represor secuestra y tortura a seis de los jóvenes estudiantes, quienes pasarán a formar parte de los *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

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

clandestino de detención Campo de Arana² comienza su tormento, lo que Pilar Calveiro (1998: 60) denomina “ceremonia iniciática”, es decir, el rito a través del cual se da la *bienvenida* al secuestrado. Esta “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 moldearla 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 (2009: 52), quien en diferentes artículos ha analizado tanto el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez como la adaptación cinematográfica de Olivera,³ “[*La noche de los lápices*] es la primera película argentina que reconstruye desde la ficción cinematográfica un centro clandestino de detención, incluyendo escenas de tortura”, y, por tanto, cristaliza, 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 con relación a la *experiencia transmitida* y la *experiencia vivida*. La primera, como bien señala Enzo Traverso (2007: 68), “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”, 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, un recurrente tópico en las películas argentinas que retratan la última dictadura militar.⁴ Esto puede estar relacionado con un intento de mostración, por un lado, de la inocencia de los niños

2. Situado en la calle 137 esquina 640 de la ciudad de La Plata.

3. Raggio (2010: 137) 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”.

4. Este tópico les da un matiz pedagógico. Entre otras, señalo *Andrés no quiere dormir la*

que con guardapolvos blancos aparecen en escena; por el 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 ve el recorrido de dos alumnos que llegan al aula donde se lleva a cabo la reunión en la que discuten las medidas a tomar con relación al pedido del boleto estudiantil. Desde el comienzo, Olivera 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. Para Cuarterolo (2011: 355), “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*”. El film se desarrolla en un *crecendo* 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 cambian y comienza a establecerse un clima de terror, que se agudizará con las advertencias del mundo adulto: los padres de una de las protagonistas le indica en más de una ocasión que sea prudente y que tenga cuidado, ya que “la cosa no está para seguir luchando”; el hermano mayor de la joven 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 “prevenir” a los jóvenes estudiantes del peligro de sus “acciones”, que en realidad no van más allá de reuniones entre amigos en las que se discute cómo obtener el boleto estudiantil o la alfabetización 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 Géneris es el leitmotiv de la película, y se repite en tres momentos clave del film: el primero es durante una fiesta estudiantil, en una escena en la que a partir de bromas simples se retrata la ingenuidad e inocencia de los adolescentes, clima que será interrumpido por la irrupción del grupo de inteligencia⁵

siesta (2009) de Daniel Bustamante, *La mirada invisible* (2010) de Diego Lerman e *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila.

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

que maltratarán a los jóvenes y los llevarán 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, atmósfera nuevamente interrumpida por la llegada del grupo de inteligencia que secuestra a seis de los siete adolescentes; el último momento está dado en los tramos finales del film, pero esta vez no se muestra 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 de la película, 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” (López, F, 1986: 31). Otra melodía que resulta una constante en el film pertenece también al compositor argentino Charly García, “Canción para mi muerte”; ambas “cobran particular significación en dos momentos teñidos de áspera y conmovedora poesía” (30–31) en los que pareciera entrar un poco de luz en las oscuras celdas del centro clandestino. Desde el momento de su rodaje, la película tuvo gran repercusión e incluso desde antes de su estreno fueron muchos los periódicos que siguieron paso a paso la filmación, dándole gran espacio en sus secciones de espectáculos.⁶

En un contexto en el que se elabora y publica el informe *Nunca más* y se da inicio al Juicio a las Juntas, resulta evidente que el público manifiesta gran apertura y predisposición a ver películas como *La historia oficial* de Puenzo o *La noche de los lápices* de Olivera, films que establecían una continuidad con la política estatal de la memoria instaurada desde la llegada de Alfonsín a la presidencia. En el caso de la película de Puenzo, nos encontramos frente a un film que 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), referentes que delinearon la transición democrática. Como se mencionaba, desde los primeros días de su rodaje *La noche de los lápices* atrajo la atención de la crítica, hecho que resulta evidente en las publicaciones propuestas en las secciones de espectáculos de los principales periódicos

6. Véanse, por ejemplo, las notas publicadas el día del estreno del film: Pablo Shault (1986: 13) y Diego López (1986: 45).

del país que con títulos como “Temática sociotestimonial en *La noche de los lápices*” (*Tiempo Argentino*, 21 de agosto de 1986), “Comenzó Olivera la filmación de *La noche de los lápices*” (*Tiempo Argentino*, 24 de junio de 1986), “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 de agosto de 1986), “Héctor Olivera inicia su nuevo film” (*La Razón*, 22 de junio de 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”, artículo en el que se incluye un diálogo con Olivera en el que así se 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 de julio de 1986)

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

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: 17)

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”. Con relación a Olivera, comenta que éste realiza una película en la que no se cae 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 ha sido de gran magnitud. En ella se fusionaban la necesidad de hablar de lo sucedido y de encon-

trar “culpables” e “inocentes”. Esto último configura la representación de los jóvenes estudiantes secuestrados, torturados y desaparecidos. No obstante, 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* en 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 ésta 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 dictadura militar con relación a la construcción de centros clandestinos de detención que permite establecer una analogía con algunos de los conceptos propuestos por Michel Foucault en *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 cerca de la estructura del panóptico⁷ —que describiera Jeremy Bentham y analizara Foucault—, entendido no sólo en su función primordial, la de vigilar al *otro*, sino como estructura de cosificación del ser humano. 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 (2002: 199):

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,

7. 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.

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.

Como apuntábamos, 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 panóptico ya que, si bien ambos resultan ser complejos disciplinarios, este último no lleva al exterminio del secuestrado. En la Argentina existen varios ensayos que abordan el funcionamiento de los centros clandestinos de detención; 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 el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)⁸ y Montoneros,⁹ hasta la vida cotidiana y las estrategias de supervivencia por parte de quienes se encontraban clandestinamente en un centro de detención. Ambos textos coinciden en que los centros fueron aproximadamente 340 y describen similares 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 quince mil y veinte mil personas, de las cuales aproximadamente el 90% fueron ase-

8. Su objetivo se concentró en la toma de 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.

9. Montoneros fue una organización de 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 que continuase la política propuesta por Juan Domingo Perón. Su período de mayor actividad se concentra entre 1970 y 1976.

sinadas” (29).¹⁰ Lo que une el 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 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

Con relación con las artes audiovisuales, las “nuevas significaciones” de las que se hablaba anteriormente dieron cuenta de ello a partir de la película *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis,¹¹ considerada “la película definitoria de las víctimas” (Noriega, 2009: 11). Estrenada en 1999, plantea un nuevo enfoque respecto de los que caracterizaron el momento de transición democrática y marca un corte con relación al cine que se venía desarrollando: 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 70: la militancia “de base”, es decir el trabajo comunitario en los barrios marginales (éste 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, momento en que coloca una bomba en la casa de un represor. A pesar de la gran repercusión internacional que tuvo la película y de los premios recibidos,¹² en la Argentina “no superó los treinta mil

10. También el historiador Eduardo Duhalde, apoyándose en una rigurosa investigación, da cuenta del número de *desaparecidos*. Véase la carta dirigida a Matilde Fernández Mejjide (Duhalde, 2009).

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

12. Entre otros, Premio Sergio Amidei (XIX Edizione), Gorizia, Italia, al mejor guión (2000); Globo de Oro al mejor film, mejor guión, mejor actriz (Antonella Costa), Aso-

espectadores” (Schwarzböck, 2007: 18) –cifra sumamente significativa en este contexto– y pasó 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 el objetivo de matar a su padre; sólo hacia el final del 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, y su madre (Dominique Sanda), con quien vive en una casona decadente. 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 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 entre la película y lo sucedido 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 correspondencia se encuentra en una escena basada en el testimonio de Mario Villani,¹³ 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 eléctrica¹⁴ por ser un instrumento de martirio con el cual el recién llegado será torturado. Ante su negativa, Félix le muestra dos cables

ciación 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 de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (2000); selección oficial para la sección “Un Certain Regard” del Festival de Cannes, Francia; mención del jurado joven.

13. 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 hasta el 18 de agosto de 1981. Físico de profesión, logró sobrevivir porque resultaba útil para reparar objetos robados por los militares.

14. La picana eléctrica es un instrumento a través del cual se torturaba a los secuestrados. Es considerado un nefasto invento argentino. Su inventor sería Polo Lugones, hijo del

de electricidad y le dice: “Con esto hablan hasta los muertos”; el Nene responde: “Pará, pará, Félix, dámela 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 (2000): entra en una *zona gris*, que resulta extrapolable hacia otros contextos en los 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 *Sonderkommando* (escuadras especiales), 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 anteriormente en *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 ss. Luego publica un largo texto con el título *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, donde fija su atención en el papel que asume el verdugo y no la víctima. Su trabajo crítico consistió en intentar ahondar en el *modus operandi* de un represor, de un torturador que se vale de la *obediencia debida* para justificar los actos cometidos, desacreditando así la idea de que los criminales son psicópatas. De hecho el informe realizado por seis psiquiatras “había 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. El subtítulo del ensayo, *Un estudio acerca de la banalidad del mal*, alude a un *mal burocrático*; idea que ya había sido postulada

poeta Leopoldo Lugones, quien durante el gobierno de José Félix Uriburu la habría introducido como instrumento de tortura.

por Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica del iluminismo*, de 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 similar, de algún modo, a lo que ya había sido postulado por Primo Levi en *Si esto es un hombre*, de 1946, y que más adelante retomará Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*. Como lo exige el testimonio, Primo Levi propone su relato desde la primera persona; Calveiro (1998: 5), por su parte, lo hace desde la tercera, “la persona otra, para hablar de lo vivido”. Esta diferencia nos permite acercarnos a dos postulaciones que si bien se enmarcan desde situaciones extremas, son abordadas con gran rigurosidad desde diferentes perspectivas y elecciones de las experiencias vividas.

Dentro de la cinematografía argentina que se ocupa del pasado reciente, hay ejemplos de *obediencia debida* y de *mal racional*. La primera, por ejemplo, se condensa en uno de los momentos finales de *La noche de los lápices*, en la que se describe cómo el carcelero (Lorenzo Quinteros) con tono amigable le quita la venda a Pablo Díaz, le pide que lo mire y le dice: “Recordame bien. Yo no te torturé ni te hice nada. Es mi *laburo* [trabajo]. Pero te traté como a un ser humano, ¿no?”; de este modo el guardia le explica a Pablo –y por extensión al espectador– el principio de *obediencia debida*. De modo similar, *Garage Olimpo* resulta un claro ejemplo que pone de manifiesto la *banalidad del mal*. Allí se muestra a través de un plano secuencia cómo 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 como lo hace un empleado público, valiéndose del *mal burocrático*. Ejemplo de ello es la escena en la que el “Tigre” (Enrique Piñeyro), un militar represor que está a cargo del centro clandestino El Olimpo,¹⁵ mantiene el siguiente diálogo con Félix, uno de los torturadores:

15. El Olimpo es un garaje que entre 1978 y 1979 funcionó como centro clandestino de detención. Situado en la oeste de la provincia de Buenos Aires, se considera que por allí pasaron unos seiscientos detenidos, de los que sobrevivieron unos cincuenta (Calveiro,

Tigre: –En cuanto se desocupe el quirófano¹⁶ lo interrogás, después llenás la ficha, ¿okey?

Félix: –Sí, señor.

El 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 articulan a partir de la llegada del secuestrado, el número que se le otorga y el comienzo de la tortura. En esa escena los represores no son mostrados como monstruos ni como sádicos, sino como hombres normales, padres de familia que entre tortura y salida juegan al ping-pong, escuchan música, miran la televisión, etc. Calveiro (1998: 34) 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”. Esto se pone de manifiesto en diferentes pasajes de las películas analizadas. Sobre ello hablaremos más adelante.

Del mismo modo como en los films propuestos, la idea de subalterno estará presente en la novela *Dos veces junio* (2002)¹⁷ 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 doctor 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

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 1976 pasó a manos de la Policía Federal Argentina. Aunque resulte irrisorio, llevaba este nombre porque, según el personal que lo manejaba, era el “lugar de los dioses” (53): allí los “técnicos-dioses” decidían quiénes continuaban con vida y quiénes no.

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

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

remordimientos por lo que ve, por lo que hace e incluso por lo que no hace, con relación al pasaje en el que podría ayudar a una mujer que está en cautiverio y prefiere no hacerlo.

Recordemos que en *Los hundidos y los salvados* Primo Levi (2011: 37) acuñó el término “zona gris” en alusión a “contornos mal definidos, que separan y unen al mismo tiempo a los dos bandos de patrones y de siervos”, que Giorgio Agamben (2000: 20) define como “una gris e incesante alquimia donde el bien y el mal, y todos los metales de la ética alcanzan su punto de fusión”. Por su parte, Pilar Calveiro (1998: 128) 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”. En los films que estamos comentando se manifiestan distintos tipos de “colaboración”. En *Crónica de una fuga*, por ejemplo, el director Adrián Caetano presenta a Guillermo –uno de los secuestrados–, quien finge cooperar para con ello recibir menos tormentos; en cambio, en *Garage Olimpo*, Bechis 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 Agamben, en la que las fronteras entre el bien y el mal se confunden, se diluyen y los propios presos que son víctimas participan o colaboran con los represores, convirtiéndose en instrumentos de engranaje necesario de un sistema diabólico. Otra forma de colaboración es la relatada por Jorge Semprún en *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001), en la que la cooperación está dada a través de la suplantación de persona en un campo de concentración. Allí 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 pueda vivir con la identidad de otro.

4. La voz del victimario

El cine ha explorado a partir de diferentes relatos la relación entre víctima y victimario. Entre ellos se toma como ejemplo *La muerte y la*

*doncella*¹⁸ (1994) de Roman Polanski. En ella Paulina Sala —al igual que María, la protagonista de *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 de 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 estrenó en 1974, *Il portiere di notte* de Liliana Cavani. Allí se relata el reencuentro casual entre una sobreviviente de un campo de concentración (Lucía) y su verdugo (Aldorfer), un ex oficial de la ss, quien bajo una falsa identidad trabaja como portero nocturno en un hotel de Viena al que Lucía 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, Lucía 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 pasado que los llevará a revivir la relación sadomasoquista y contradictoria que trece años antes los había vinculado.

Los tres films comparten el extrañamiento de sus protagonistas al encontrarse en el día y el lugar menos pensado con sus verdugos. Aun así, la reacción y, como consecuencia, la acción de cada una de ellas serán diferentes. 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 superado el asombro del “encuentro” y motivada por su 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

18. Sobre la novela homónima de Ariel Dorfman, de 1990.

torturadores no superen los voltios indicados en la pequeña tabla que colgada en la pared indica cuántos deben ser aplicados según 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 con su verdugo, y tal vez sea éste el motivo por el cual el film dividió tanto a la crítica especializada.

Lo que une *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 que en 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 a lo descrito por el 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, como es el caso de los “vuelos de la muerte”, la mencionada relación entre víctima y victimario, la apropiación ilegal de bienes de las víctimas por parte de los represores (por ejemplo, la escena en que uno de los captores le pide información a María sobre su situación familiar y luego logra un acuerdo con su madre a partir del cual, si ella le “entrega” su casa, el torturador le “entrega” 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 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 a la apropiación 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 relatan las disputas internas entre grupos parapoliciales, que muestran las rivalidades entre los que “trabajan” afuera y los que “trabajan” adentro, es decir de la patota —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 estereotipo de empleados burocráticos. A este tipo de comportamiento —como se ha mencionado— Adorno y Horkheimer lo llamaron *mal racional* y Arendt *banalidad del mal*.

5. Lo abyecto

Un antecedente de la representación de la tortura se encuentra en la obra dramática *El señor Galíndez*, de 1973, que se estrenó en el teatro Payró de Buenos Aires con dirección de Jaime Kogan y Eduardo “Tato” Pavlosky —su autor— como protagonista. *El señor Galíndez* recrea la vida ordinaria de dos torturadores que realizan su trabajo cotidiano del mismo modo como 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. (Citado por Dubatti y Landini, s/f)

Siguiendo esta dirección, en 1983 y desde su exilio en España, Rodolfo Khun realiza el film *Torturador. El señor Galíndez*, sobre la misma obra teatral. Khun cuenta con un elenco de actores de primer nivel: Héctor Alterio, Joaquín Hinojosa, Antonio Banderas y Cecilia Roth. En

la película se muestra 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 señor Galíndez del título. El relato gira alrededor de los diálogos entre Pepe (Hinojosa) y Beto (Alterio) en un alejado sótano al que llegan los secuestrados a los que ellos 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 desaparecidos solían ser hombres comunes y corrientes que también podían ir a misa los domingos” (Calveiro, 1998: 43).

Giorgio Agamben (2000: 6) 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”, frase que resume de algún modo el tratamiento que en *Garage Olimpo* se da a los torturadores, en el que no son monstruos, sino seres normales que se definen como “profesionales” ante su trabajo. Diferente será lo propuesto en *La noche de los lápices* y en *Crónica de una fuga*, donde la caracterización de los militares, los policías y los 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 la 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 muy bien la práctica de la tortura como método para extraer información es *Los traidores* (1973) 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 comien-

za su carrera con grandes ideales, por su 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 retomará más adelante en el film. En ella se muestra cómo secuestran a tres hombres por ser opositores a la política de Barrera. Veremos cómo torturan a uno de ellos con la picana eléctrica, mientras a unos metros se encuentra el médico que asistirá al torturado cuando éste tenga un paro cardíaco. En *La noche de los lápices* existe una escena semejante en la que el protagonista, Pablo Díaz, es torturado y nada queda fuera de campo, es decir que vemos los preparativos antes de la tortura, luego se muestra la picana sobre su cuerpo y, en un juego de plano y contraplano, se toman 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 *Crónica de una fuga* los secuestradores están representados también como sádicos que disfrutan al observar el acto de tortura y alienan para que éste continúe, pero Khun va 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. El pasaje comienza cuando el victimario prepara a su víctima en una camilla —le ata el cuello, las caderas y los pies—, mientras le explica a su nuevo compañero (Banderas), a modo de iniciación en la “profesión”, cómo se debe hacer este “trabajo”. La tensión de la escena se pone de relieve con el volumen de la música clásica, que 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 quién 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, 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* donde, 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 a los victimarios –como en el caso de Eichmann– ningún tipo de culpas ni de remordimientos.

Del mismo modo como 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 films 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” y les solicita 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 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, llevarlos a la confesión. Luego de algunos minutos sabremos que se trata de una simulación.

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, sus integrantes ocupan un papel que los definirá como “culpables” o “inocentes”. En *Garage Olimpo* se presentan dos escenas en contraste. Una muestra a familiares de desaparecidos –en este caso, una madre y una esposa– que recurren a la Iglesia Católica para pedir por el paradero de sus familiares. Una mujer logra hablar con el sacerdote, que es capellán de ejército, y 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 comienza a dar indicaciones con relación al destino de los secuestrados y dice: “M21, éste es el cura ¿no? Traslado. Y, saben qué, el cuerpo déjenlo en la villa”; aquí no sólo resulta evidente 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.

La escena descrita en la que se presenta al “falso cura”¹⁹ es uno de los

19. Resulta interesante destacar que en los créditos finales de *La noche de los lápices*, Alfonso de Gracia, quien interpreta el papel del sacerdote, es presentado así como “falso cura”.

ejemplos en el que no podría delimitarse la “culpabilidad” o la “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 represores llevan a los secuestrados a un patio trasero donde se simulará una terrible ejecución —escena sumamente abyecta dentro del film— que sirve como disparador de miedo, ansia y 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 propone en 1961 una controvertida lectura acerca de la película del director italiano en la que no discute el film de Pontecorvo, sino más bien una escena de unos treinta y dos segundos de duración. En ella, se muestra la mano de una prisionera, quien cansada de soportar los abusos cometidos en el campo de concentración decide suicidarse lanzándose sobre un alambrado eléctrico. La crítica de Rivette (1961: s/p) está dirigida hacia 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.

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 y se concentra en la “moralidad cinematográfica”, a la que considera parte constitutiva del buen uso de la forma y de los recursos en la puesta en escena. 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* donde, en correspondencia con *Garage Olimpo* y a diferencia de *La noche de los lápi-*

ces, la tortura está eludida y la estrategia elegida para lograrlo es el fuera de campo. En su investigación, Santiago Fillol (2010: 20) define el 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”. Estas tensiones están presentes a lo largo de los films de Bechis y de Caetano; se trata, pues, de “imágenes no vistas, aunque presenciadas” (2). De hecho, en una entrevista de *Clarín*, Bechis comenta con relación a la mostración de la tortura: “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 de *La noche de los lápices*, 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. La secuencia se articula a partir del traslado del protagonista al cuarto de torturas, donde lo desnudan y atan, y a través de un juego de plano y contraplano vemos 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”²⁰ en la que Pablo será “interrogado”. Luego se muestra cómo los perpetradores comienzan a preparar sus “instrumentos de trabajo” y por corte se verá nuevamente un plano fijo de la radio —en la que se detendrá en la subida del volumen—, pero esta vez el plano detalle corresponderá a la picana eléctrica; primero en manos de uno de los victimarios e inmediatamente 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” a cargo de los “técnicos” junto a una suerte de “juez” que coordina la operación. La escena final está condensada —al igual que en *Kapò*— en el plano detalle de la mano de Pablo, a quien los “técnicos” le piden que la abra cuando decida “confesar-cantar”. Allí el “juez” dice:

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

“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”.

El pasaje recién descrito está bien lejos de los “golpes bajos” a los que aludiera Olivera en su diálogo con *La Nación* antes del estreno del film, ya que 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 espeluznante” (Pinto, 1986: 3). Lejos de ello, y 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.

En *Garage Olimpo* el uso del fuera de campo para las escenas de tortura cubre gran parte del film, y se hace presente de modo indirecto a partir del sonido: al escuchar la radio, se entiende que lo que está sucediendo en realidad es que se está torturando a las víctimas. El tormento está presente a partir de los gritos de los torturados, a quienes no vemos pero sí escuchamos junto al ruido de la picana eléctrica 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 eléctrica 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” (Schwarzböck, 2007: 35); si bien es acertado lo postulado por esta crítica argentina, 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 films propuestos hasta el momento, pero sí sus consecuencias en los cuerpos de las víctimas.

En una entrevista realizada por Luciano Monteagudo (1999: 7) 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”. Aquí Bechis pareciera invocar el famoso concepto de Jean-Luc Godard según el cual “el travelling es una cuestión moral”, y que más adelante retomara Rivette (1961:58): “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?”. 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. Éste 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 vemos entrar apresada por Texas, quien la apunta con una pistola, la obliga a entrar en el centro y a ponerse de rodillas. En esa escena, la música alcanza un *crescendo* que resalta la tensión y un plano cenital la encuadra mirando hacia arriba, como quien sabe que está a punto de morir e invoca a Dios.

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. La 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 les 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 desaliñado y alcoholizado, se acerca a Claudio y lo instiga a partir de una serie de preguntas con el intento de provocar una reacción violenta en él. 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?”. El primero en responder es el Gallego, quien pide

llamar por teléfono a su casa; este pedido provoca burlas y comentarios entre los integrantes de la patota. 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 quiero 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 y allí se muestra a Huguito disparando hacia arriba, sin matar a ninguno de los cuatro pero instalando el terror en ellos.

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 los represores. Si para Huguito hay que maltratarlos, torturarlos y hacerlos sufrir, para Lucas, en cambio, hay que darles una utilidad. Este conflicto ya había estado presente en *Garage Olimpo* a partir de las rivalidades entre los que “trabajan afuera” y los que “trabajan adentro”, es decir, entre la patota y los torturadores. 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. 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, desde sus gestos y sus ropas; sobre el final, el encargado de sacar de la celda a Pablo Díaz le dice: “Pablo, mirame. Recordame bien, yo no te torturé ni te hice nada. Es mi laburo. Pero te traté como un ser humano, ¿no?”, como ya señalamos. Todas estas escenas plantean una idea bien clara: la omnipotencia, la actuación de lo omnímodo, que resultan ser constantes en los relatos testimoniales de los sobrevivientes y que se verán reflejadas en las narraciones filmicas. Un claro ejemplo de ello es, como mencionamos, el nombre del centro clandestino El Olimpo, así llamado por ser el “lugar de los dioses” (Calveiro, 1998: 53).

En 1956 Julio Cortázar escribe el cuento “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 sabemos 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, Bechis decide mostrar a una joven que viaja en autobús y a quien un desconocido le entrega una mochila. Rápidamente vemos 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 completamente negado: la militancia política de los jóvenes protagonistas. Es posible a través de esta escena establecer los alcances y las limitaciones de este tipo de abordaje, en el que se da cuenta de intenciones bien diferentes con relación a las estrategias cinematográficas discursivas elegidas por los directores de ambos films. En el único pasaje de *La noche de los lápices* en el que se alude al compromiso político éste no está relacionado con los jóvenes secuestrados, sino con un militante del ERP. El siguiente diálogo del film de Olivera así lo describe:

Pablo: —Oswaldo, ¿a nosotros nos van a largar?

Oswaldo: —Claro, Pablito, si ustedes son unos “perejiles”²¹ en serio, nos los engancharon en nada pesado.

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

Pablo: —¿Entonces por qué estamos acá?

Oswaldo: —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?

Oswaldo: —¿Y a mí qué?

Pablo: —¿Te van a largar?

Oswaldo: —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, Oswaldo.

Oswaldo: —Vení acá, acordate: los protagonistas de las revoluciones son los pueblos, no los hombres.

Pablo: —De acuerdo.

La palabra “perejil” será una constante en *La noche de los lápices*. A mi entender esta insistencia se debe a que debía quedar claro que los jóvenes no tenían relación con ninguna agrupación política. Este concepto también aparecerá en *Crónica de una fuga*, pero de un modo completamente diferente. Si bien al espectador le queda claro que Claudio Tamburrini 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 concluyeran 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 Díaz y Oswaldo 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

cúpulas de los movimientos, por lo que la información que diera resultaría inútil para los represores.

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 televisivas²² contribuyeron a que éste quede plasmado en el imaginario colectivo como uno de los films emblemáticos del período posdictatorial; el otro es *La historia oficial* de Luis Puenzo.

Como comentábamos, Bechis presenta a Ana, la coprotagonista, como a una joven militante política que, movida por sus ideales revolucionarios, pondrá una bomba en la casa de su amiga con el fin de matar al padre de 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 no profesionales en escenarios naturales y con sonido ambiente. Aparece un plano panorámico de un barrio pobre del conurbano bonaerense, en contraposición con tomas de edificios altos de una zona burguesa de la ciudad, estableciendo una dicotomía entre barrio y margen, ciudad y centralidad que nos ubica en un contexto en el que se pone por delante el margen-barrio a partir de la cercanía a la naturaleza, representada por la toma del árbol que desemboca en el barrio-margen, donde finalmente vemos 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 está presente incluso como metáfora a partir de la entrada de María en el centro clandestino de detención. De este modo, si bien su madre está libre, se sentirá presa, es decir encerrada en una casa o, mejor, en una sociedad que no quiere ver, tal como la imagen de la joven con una venda que publicitara el film antes de su estreno. Es ejemplo de ello la secuencia en la casa de María cuando la joven es secuestrada: un plano —que toma el punto de vista 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 diá-

22. 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.

logo entre la madre y el “oficial” que coordina el secuestro: “¿Adónde la lleva?, ¿señor, adónde 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 la 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; de hecho, no podrá cumplir con su promesa de continuar alfabetizando en los barrios pobres de Buenos Aires, y si bien al irse de la villa miseria le dice a una de sus alumnas: “Yo voy a venir acá y te voy a enseñar”, regresará. La otra promesa está enmarcada por el secuestro, en el que María le asegura a su madre: “Mamma, non ti preoccupare, non mi può succedere niente”, pero su casa será el otro lugar al que María tampoco regresará.

Como contraste a la inmovilidad forzada que se vive dentro del centro clandestino, María realiza dos intentos de fuga, el primero aprovechando que la puerta del garaje-centro clandestino está abierta, y 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 terminar con la violencia y el abuso sufrido, pero esta opción no sólo es descartada inmediatamente por él, sino que lo enoja furiosamente hasta el punto de que acusa a 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 final 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 de la vida 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 los mismos recipientes que se usan para darles de comer a 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 del film de Olivera el afuera está insistentemente marcado por la búsqueda que emprenden las madres de Pablo y Claudia para conocer el paradero de sus hijos desaparecidos. Bechis, por su parte, se concentra más bien en la indiferencia de la sociedad y en las salidas que algunos secuestrados eran obligados a hacer —como han testimoniado varios sobrevivientes—;²³ claramente su finalidad era realizar trabajos que beneficiaran a los represores. Diferente es lo propuesto en *Crónica de una fuga*, en la que sólo vemos el afuera una vez que los secuestrados concretan la evasión, es decir, en la parte final del film.

★ ★ ★

La representación cinematográfica de la dictadura propuesta en el primer período se caracteriza por la lucha de las madres en la que se ponía en primer plano la búsqueda de verdad y justicia con relación a sus hijos desaparecidos o apropiados. En estos casos, el desaparecido es re-presentado desde sus familiares y no desde sí mismo. Contrariamente, en el segundo momento comenzarán a vislumbrarse algunos cambios en las propuestas cinematográficas que darán cuenta de la represión estatal. La

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

sociedad argentina ya no es una “víctima inocente”, sino que es re-presentada a partir de la complicidad o la legitimización de la dictadura, en las que el silencio o la cooperación juegan un papel fundamental. Esto se debe, como ya se mencionó, a los cambios que se dieron a partir de 1995. Bechis, por su parte, propone la figura de un secuestrado/desaparecido re-presentado por sí mismo e incluso aborda las implicancias o diferencias entre la militancia “de base” y la “de acción”. Si bien el cine argentino ha abordado el tema del compromiso político de los años 70, se trataba más bien de la dictadura militar en general, sin detenerse demasiado en la implicancia de la militancia. Resulta significativo el cambio de dirección en las representaciones de los sujetos involucrados en aquellos años, desde mucho antes de esta “renovación”, como también la aparición de un actor social que cobrará protagonismo a partir de mediados de los años 90: los hijos de militantes políticos. Puede considerarse que dentro del heterogéneo grupo del Nuevo Cine Argentino,²⁴ de hecho, no son pocos los realizadores que han dedicado algunas de sus obras a revisar la historia reciente, más como un ejercicio de memoria que como un intento de reconstrucción del pasado. Lo interesante de este punto de vista es que se antepone el presente del enunciador al pasado heroico del familiar.

El cine argentino ha propuesto (y lo sigue haciendo) diferentes estrategias discursivas 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 sobre la base de metáforas, elipsis y alegorías; todos ellos 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 (1999: 305) denominan a estas películas “recreación de hechos de un período anterior”, incluyendo tan-

24. Algunos autores concuerdan en 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 representa 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”.

to las que refieren directamente a la dictadura como a las que metafóricamente aluden a ella, en las que las referencias explícitas están eludidas. Un ejemplo de ello 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; otro es *Hombre mirando al sudeste* (1986) de Eliseo Subiela, en el que se 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. Una de las propuestas más interesantes 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. Por otra parte, encontramos una película que resume el intento del director Alejandro Agresti de hablar de la desaparición de persona, *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. Resulta ser “una película compleja de aprehender que cuenta de manera elíptica la historia de un país” (Gamberini, 2001: 17). Para el crítico Manuel 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). Pero quizá el mayor acierto del film —que recién se estrenó a fines de abril de 2015— es la de no ser *sobre* desaparecidos, sino *con* desaparecidos en la pantalla.

Ya en 1987, Agresti aborda el tema de la última represión militar y lo plasma en el film *El amor es una mujer gorda*,²⁵ en el que un grupo de jóvenes sobrevivientes a la dictadura busca un lugar en la sociedad argentina. 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 condensa-

25. El film ganó en 1988 el premio al mejor *operaprimista* en el Festival de San Sebastián.

rán en una sola— en el que denuncia la crisis social y las consecuencias del neoliberalismo implementado en los 90 a partir de la política menemista, y que mostrará sus mayores efectos negativos durante la crisis económica de 2001–2002. *Buenos Aires viceversa* 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, aborda la búsqueda identitaria de una hija de desaparecidos y su pequeño amigo, un chico de la calle, quien también rastrea sus orígenes; ambos se volverán compañeros inseparables, pero un final de “gatillo fácil” aparta para siempre a este dúo, pero también da 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 contrapelo de lo convencionalmente establecido” (Gamberini, 2001: 17). Es bien sabido que sus realizaciones 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 la representación de 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), de Claudio Tamburrini. *Crónica de una fuga*,²⁶ al igual que el libro testimonial, relata la experiencia límite vivida por Claudio Tamburrini a partir de su detención–desaparición hasta el momento en que junto con otros tres secuestrados logran evadirse del centro clandestino de detención. La película de Caetano relata la historia de cuatro jóvenes que en 1977 fueron detenidos y conducidos al centro clandestino de detención Mansión Seré.²⁷ La película se abre con un plano subjetivo del Tano, uno de los secuestrados que desde hace un tiempo

26. *Crónica de una fuga* recibió el Premio Cóndor de Plata a la mejor película de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

27. También conocido como Atila, estaba ubicado en el partido de Morón, provincia de Buenos Aires, y funcionó entre 1977 y 1978. 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 (Claudio Tamburrini, Daniel Rusomano, Guillermo Fernández y Carlos García) lograron fugarse. Una semana más

está incomunicado en el centro clandestino de detención. Ese día, durante los tormentos recibidos, el Tano da el nombre de Claudio Tamburrini y, para asegurarse de que lo dicho por el Tano sea cierto, el grupo de inteligencia decide sacarlo del centro clandestino y llevarlo hasta la casa de los padres de Claudio para hacer su reconocimiento. Rápidamente se mostrará a Claudio jugando el final de un partido de fútbol en el que su equipo pierde porque él, que es el arquero, no logra atajar un penal; allí se lo muestra en posición fetal llorando por la pérdida del campeonato. En una puesta en serie vemos 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* (1982) de Alan Pakula, la madre de Claudio se ve obligada a tomar una decisión ante la sentencia hecha por Huguíto, el jefe de la patota: "Usted decide, señora: o sacrifica a su hija o al terrorista de su hijo". En el film de Pakula se propone una escena sumamente cargada de tensión en la que al llegar al campo de concentración un oficial de la ss le impone a Sophie que decida a cuál de sus dos hijos quiere sacrificar. La escena se condensa en el 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.

tarde, se ordenó el traslado de los secuestrados que aún permanecían allí a la comisaría de Castelar y la Mansión Seré fue dinamitada.

Lo que sucede en esta escena es semejante a lo que se propone en *Crónica de una fuga*, sólo que en esta 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 arquero. 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 (re)presentación de la mansión; este tipo de toma será interrumpida sólo por la llegada de la patota, en la que predominarán los planos generales o enteros. A pesar de ello, el ángulo aberrante, los picados y los contrapicados serán una constante a lo largo del film, con los que Caetano busca, acertadamente, 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. Ejemplo de ello es la escena en que Claudio es llevado a la “habitación de los veteranos” donde 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 le presenta a sus nuevos compañeros: la escena es retratada a través de una cámara circular caracterizada por los primeros planos de las rostros de los detenidos; una vez concluida la presentación, Lucas propone un brindis por la Navidad, 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 ese 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 había “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 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 del submarino²⁸ está siempre fuera de campo, elección que tiene que ver con la no utilización de un recurso que había marcado el cine nacional de la década del 80; 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 los planos detalle 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, quienes asisten cual público dispuesto a alentar y gozar de la tortura que están presenciando.

La película de Caetano se narra a través de la secuencia de los días 1, 3, 31, 45, 61, 72, 118, 120, 121, este último es 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

28. Consistía en introducir la cabeza del secuestrado en una bañera, un balde o en cualquier recipiente con agua, donde se lo mantenía hasta que decidiese “colaborar”.

posibilidad, que es tan simple como compleja: tienen que esperar el cambio de guardias, tomar un tornillo, intentar abrir la ventana, bajar desde allí con sábanas atadas y, de ese modo, evadir las guardias para 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 están quebrados porque, como postula Calveiro (1998: 73), “el campo logró la sumisión”.

El plano de la ventana —símbolo de la libertad— va desde un travelling al plano detalle, y se concentra 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 comenzarán a cambiar, la oscuridad se matizará con colores más neutros, desde el verde —presente a partir de la mitad del film— hasta el natural. Un plano cenital toma a Guillermo en el momento previo a abrir la ventana.

Se abandona, si bien no completamente, el recurso que domina casi toda la película —el de la cámara en mano—, 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 custodie, el espectador siente que la evasión es posible. Finalmente, los cuatro jóvenes atraviesan el umbral y, afuera, en la terraza y bajo una lluvia torrencial, desnudos y esposados en plena noche, un plano general los mostrará descolgándose desde una ventana del tercer piso de la Mansión Seré.

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 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 sale 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 senda. 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 film. A través de la música y la cámara lenta se produce en él un proceso de reconocimiento, no sólo con relación a la mujer sino y particularmente comprende que la vida –allí afuera– ha continuado y que mientras él estuvo en cautiverio, durante ciento veintiún días, la vida seguía su curso. Su mirada extrañada se acerca a la descrita por Jorge Luis Borges en el cuento “El Aleph” (1945), o a la propuesta por Julio Cortázar en su cuento “Circe” (1951), en los que, al igual que Claudio, los autores narran que, a pesar de haber sucedido algo que se considera trágico, los protagonistas vivencian la magnitud y la perciben como una tragedia que les ha sucedido sólo 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 poéticas de cada director. Olivera propone a un grupo de adolescentes y se concentra en la figura de uno de los sobrevivientes, un inocente o “perejil” al que dejan en libertad. Bechis retrata a dos jóvenes militantes, por un lado María, la protagonista principal, 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 del centro clandestino en el que se encuentra María. Caetano, en cambio, relata la historia de cuatro jóvenes que logran fugarse de la Mansión Seré, y que una vez fuera ven cómo nada ha cambiado y todo sigue igual. En los tres films se manifiesta que la vida, que en el adentro se había detenido, en el afuera continuaba su rumbo. En algunas producciones cinematográficas de los años 90 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

mina el interés por las acciones sociales que llevarían a la liberación de la opresión impuesta.

Consecuentemente con esta idea, no habrá –hasta el momento– una crítica al compromiso político setentista, sea en relación con la militancia “de base” como con la “de acción”. Ejemplo de ello son los pocos films en que los militantes usan armas. Aun así, cabe destacar un grupo de producciones en las que los militantes hacen uso de ellas, como es el caso de *Hermanas*,²⁹ *Complici del silenzio*³⁰ e *Infancia clandestina*. En esta última hay una escena al comienzo del film en la que los padres del joven protagonista usan las armas de fuego en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo.³¹

29. 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.

30. 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.

31. Hay un pasaje que se desarrollará a partir de la entrega de armas por parte de Cristina (Natalia Oreiro) a los compañeros de lucha. Otro 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 3

La militancia lleva faldas

¿La gente sabía lo que estaba pasando por aquí?

Lita Stantic, *Un muro de silencio*

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 90. Ambas están caracterizadas 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" (citado por Kostelanetz, 2003: 69). De este modo se 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 manera semejante, en la sociedad argentina de los primeros años de la década del 90 esos ruidos se traducían en marchas multitudinarias en las que se reclamaba justicia con relación a los indultos otorgados por el presidente Menem durante 1989 y 1990.

Desde lo 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 a partir de la figura del militante político y del desaparecido y, por otra, 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 cons-

trucción de la figura del militante político y del desaparecido en el cine posdictatorial argentino y su 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 excepciones¹ en las que estas presencias no son explícitas, no habían conformado parte de las producciones artísticas. De hecho, la representación del sujeto militante y del desaparecido son aspectos que resultan poco explorados por los análisis sobre cine y política relacionados con los estudios sobre la memoria del pasado reciente argentino. Para ello, me concentraré en dos films singulares y complementarios: *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic –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 los que se manifiestan similitudes y discordancias entre films producidos con quince años de diferencia.

Mi interés está puesto en dos posibilidades: la tensión entre no recordar para seguir adelante, es decir un “silenciar” lo vivido, y la de recordar para no repetir, o sea, la transmisión de la experiencia a las nuevas generaciones –a los hijos– quizá, citando a Benjamin (2004: 478), porque “cuando una era se derrumba la historia se descompone en imágenes y no en historias”. 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, 2005). Una de las diferencias entre ambas películas es que en *Un muro de silencio* Stantic toma una posición crítica acerca del contexto político que la provoca o hizo posible la violencia setentista. En *Cordero de Dios*, en cambio, no hay una crítica, ni explícita ni alegórica, del accionar del Estado, sino que más bien 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 70 tienen consecuencias en la actualidad.

La historia escrita sostiene, mira y describe el grupo desde afuera, la memoria colectiva lo hace desde adentro y permite incorporar el tiempo de los otros y no sólo el tiempo del reloj. Para que haya memoria debe existir una dependencia del contexto social que permita el pasaje

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

del “yo” al “nosotros” como dador de identidad. Esto es expuesto por Tzvetan Todorov (2000: 52) cuando sostiene que “la combinación de las dos condiciones –necesidad de una identidad colectiva, destrucción de identidades tradicionales– es responsable del nuevo culto a la memoria”. Sin embargo, el crítico búlgaro señala las limitaciones con relación al uso de la memoria en términos de verdad y sostiene que si se fijan las miradas sólo en las “víctimas” y sus pesares, se pierde de vista la idea de superación de ese pasado; por ello, resulta necesario, pues, conocer, sacar a la luz el pasado. Aun así, la combinación de ambas condiciones no siempre es posible; por lo tanto, muchas veces no se corresponden con los objetivos a los que se intenta servir con ayuda del pasado; de este modo el “hecho a recordar” puede derivar de una selección de valores de lejano alcance.

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, es una coproducción entre la 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 70. Elena, la mayor, 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. 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 Estados Unidos y, a partir de recuerdos –en apariencia banales–, las hermanas 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 provoca un retorno al pasado –el de los años 70–, trayendo a la memoria antiguas tensiones y el reclamo latente de un secreto que apartó las vidas 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 cen-

trales 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 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, y 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 Marianne Hirsch (1997) ha denominado “posmemoria”, es decir, “la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento” (22); tarde o temprano esas historias intersubjetivas serán reconstruidas y resignificadas por las nuevas generaciones.

Una parte de la crítica especializada sostiene que la utilización del término “posmemoria” está asociada 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 y McKee, 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 Marianne Hirsch y discute las especificidades del concepto, sosteniendo que su uso “parece más amplio que necesario” (152) e 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* o *memoria*. Por mi parte, considero que en este caso 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, me son útiles sus postulaciones acerca de la experiencia intersubjetiva de “lo social como proceso” para introducir una cuestión puntual que se presenta en los largometrajes escogidos: el de la perdurabilidad de la experiencia de acontecimientos traumáticos in-

tergeneracionales, principalmente abocado al estudio de producciones culturales de corte memorístico. Como bien señala Hirsch, éstos 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 que es necesario 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, que en las ficciones se traduce con los roles principales encarados por mujeres, tal vez porque, como señala Ana Amado (2009: 118), 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”. 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. Si bien es cierto que el activismo social de las Madres comienza en plena dictadura (diciembre de 1977) y se continúa hasta nuestros días, es 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 destacó los objetivos principales de su gobierno, en el que su mayor interés se concentraría en “los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia” (Getino, 2005: 82). Con relación a la política alfonsinista, el cumplimiento de todos estos objetivos señala que “[su] voluntad por «hacer justicia» se afirmaba con claridad” (Lefranc, 2005: 39).

Ahora bien, como hemos señalado, 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” y su objetivo es “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, 2005: 46). En su intento por “curar las heridas del pasado”, a pocos meses de su asunción al poder, el presidente Menem propone el indulto como acto reparatorio. No cabe duda de 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, 2002: 143); de este modo, se instala un período de impunidad con 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”. Destacan tres períodos de expansión: en el primero, de 1933 a 1967, se manifiesta una preocupación por la formación de la patria/nación, a través de una visión tradicional de la historiografía liberal; el segundo, de 1968 a 1975, es el de auge del cine documental y testimonial, además del militante;² y en el tercero,³ iniciado con la recu-

2. Durante los últimos años de la década del 60 se crean dos grupos que fijan su atención en el cine social y político: los movimientos Cine de la Base y Cine Liberación. Ambos promovían un debate entre sus propios protagonistas: desposeídos, obreros, indios y campesinos. Una de las principales características de estas agrupaciones fue abandonar la idea de autor único e instalar la idea de colectivo, donde 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 y Piedras, 2011: 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 o cambiar partes del mismo. 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 Pesaro, Italia, en junio de 1968; en Mérida, Venezuela, en septiembre del mismo año, y en París, Francia en junio de 1969” (Jakubowicz y Radetich, 115). Se destacan también producciones como *Operación Masacre* (1972) de Jorge Cedrón, México. *La revolución congelada* (1970) de Raymundo Gleyzer y *Los Velázquez* (1971-1972) de Pablo Szir, un documental inconcluso del que se ha perdido todo el material.

3. 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. Aun así, cabe mencionar un grupo de producciones que responden a las llamadas “películas alusivas o de metáforas”, como *El poder de las tinieblas* (1979) de Mario Sabato, sobre un capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato; *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.

peración democrática en 1983, 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 (2005: 114), “debe haber una distancia espacial, temporal, simbólica de la situación” 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 cineasta Pablo Szir.⁴ 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” (citada por 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 (2005: 127), 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”. El tema principal del film es la memoria y sus exploraciones a partir de una sobreviviente que en la década del 90 busca la felicidad levantado una cortina de humo para olvidar lo sucedido durante el Proceso de Reorganización Nacional. *Un muro de silencio* es una coproducción entre la 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” (citada por Marchetti, 1993: 45-46). Esto está claramente expuesto en las

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

preguntas que Kate (Redgrave) le hace a Bruno, que resultan absolutamente necesarias para establecer un contacto con el espectador y de este modo explicarle al público –particularmente al 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 obedece “fundamentalmente porque me gusta la intensidad de su rostro y su imagen [...] es una actriz magnífica y con una gran formación profesional” (citada por Giménez, 1992: 58-60). La tercera actriz, esta vez argentina, es la joven Soledad Villamil, quien interpreta a Silvia, la protagonista de la película de Kate.

Como se apuntaba anteriormente, *Un muro de silencio* se sitúa en 1990, año en el que se decretan los indultos presidenciales a las Juntas Militares y a las cúpulas guerrilleras;⁵ y narra la experiencia de Kate Benson, una directora de cine inglesa que llega a la Argentina para filmar un largometraje sobre los desaparecidos, ficción que es la adaptación de un libro escrito por Bruno Tealdi (Lautaro Murúa), profesor y escritor argentino que se había exiliado y 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 fílmica. 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 (Chávez) y Ana (Villamil), quienes interpretan a un desaparecido y a su mujer. Ésta es la primera vez que en el cine argentino se cuestiona cómo representar a un desaparecido y la angustia de su mujer al ver que éste no vuelve. Las escenas son filmadas por Kate, quien a partir de objeciones y dudas convive con la dificultad a la hora de “comprender” lo vivido, a pesar de

5. Para ello, el 10 de octubre de 1989, a pocos meses de su asunción, el presidente Menem firma los decretos 1002, 1003 y 1005.

que intenta entender la historia de Ana y Julio para así llevar adelante la dirección de los actores.

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). Éste 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 Mieke Bal (1999, citada por Jelin, 29), “las memorias narrativas son construcciones sociales comunicables a otros”; 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.

Un muro de silencio está construida en dos planos narrativos: por un lado, la historia de Silvia y, por otro, los escollos que le provoca a Kate la representación de esa historia. Sobre esto, María Constanza 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). El film de Stantic está 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 secuencia 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 de no mostrar violencia física explícita, sino a través del sonido y del fuera de campo. De hecho, no hay escenas que muestren cuerpos torturados, maltratados, persecuciones ni muertes; la violencia está delineada desde las consecuencias psicológicas que sufren los personajes a lo largo del relato. De este modo, y a diferen-

cia de Alicia –la protagonista de *La historia oficial*, quien “no sabía” lo que estaba sucediendo en el país durante el 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 el compromiso político, la clandestinidad, la represión, el secuestro y la desaparición de su marido.

Las imágenes documentales propuestas en el film cobran especial importancia con respecto al contexto social y político en el que se realiza *Un muro de silencio*. Me refiero al discurso pronunciado por el presidente Menem: “Esta mañana en horas muy 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”. Este discurso se encuentra en el documental *Botín de guerra* (2003) de David Blaustein, producción basada 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 de un recorrido histórico en el que las imágenes de archivo cumplen un rol fundamental, el de explicarle al público el clima político de los 70.

En esta atmósfera se filma y estrena el primer largometraje de Stantic,⁶ un momento en el que políticamente se había dejado de lado lo logrado durante los primeros años por la presidencia de Alfonsín, es decir, la investigación de lo sucedido durante el último golpe de Estado y el Juicio a las Juntas; contrariamente en 1989–1990 se otorgará el “perdón”, produciendo un silenciamiento con relación a las consecuencias del terrorismo de Estado. De modo que el segundo gobierno democrático se concentrará 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, 2005: 46). Por ello *Un muro de silencio* representa un grito sordo en medio del *caos de la historia*,

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

entendiendo por éste la definición que acuñara Walter Benjamin según la cual 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, se provoca una involución con relación a la política de búsqueda de verdad y justicia propuesta por el gobierno de Alfonsín; a partir de la política neoliberal impulsada por Menem se produce un retroceso en la política estatal de la memoria, que se convierte en política del “olvido”.

En *Un muro de silencio* hay una escena que suscitó más de una crítica,⁷ que se desarrolla cuando la directora 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 lo sucedido, en realidad se la dificulta aún más. Luego de ver los documentales, Kate y Bruno caminan por una decadente calle Lavalle⁸ observando una reconocible Buenos Aires, pero ya no turística ni con el esplendor que la caracterizara. Allí 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 resulta evidente la dificultad de la directora, quien no logra entender a esa juventud de los años 70, llena de ideales y de ganas de luchar. Es claro que el contexto desde el que Kate reflexiona es el de los años 90, o sea, el de los indultos presidenciales, momento en el 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 70. De este modo la directora plantea una crítica a la sociedad de los 90 en la que no se manifiesta la apertura e incluso ningún tipo de continuidad

7. Algunas críticas, como Susana Carnevale (1993: 45), han señalado que el guión de Stantic “resuena fuertemente antiperonista [particularmente en los] diálogo(s) de la inglesa y el intelectual de izquierda”.

8. En la década de los años 90 la Capital Federal vive una gran transformación, como también es el caso de la conocida calle Lavalle, situada en pleno microcentro porteño y que se caracterizara por sus cines. Resulta ilustrativo el artículo de 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” (22).

con lo propuesto durante los de los primeros años de la redemocratización, sino más bien el agenciamiento de esos discursos en los que ella no encuentra un debate. 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 1990⁹ que se aleja de ellos. De hecho, hay una frase que resume esta idea; dice 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.

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 con 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 que sentencia, de alguna manera, un acto de traición. Con relación a ello Vezzetti (2002: 7) 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”. Al respecto, Calveiro (1998: 48)¹⁰ apunta: “El sobrevi-

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

10. 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

viente 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”. Como es bien sabido, una de las figuras más polémicas con relación al pasado reciente es la del sobreviviente, ya que si bien aparece como representante de quien ya no está, a su vez la causa de su liberación instaura la duda acerca de por qué está vivo. De modo que el 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. Centra su atención en tres obras literarias¹¹ que relatan el secuestro y la desaparición 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 tampoco son aceptados por la sociedad, que los ve como subversivos, y además se pregunta por qué estuvieron adentro. Una sobreviviente apunta que “no existió un patrón para explicarlo. Incidió la casualidad en primerísimo lugar” (Calveiro: 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

por un infierno que prosiguió en otros campos de concentración: la comisaría de Castelar, la ex casa de Emilio Massera en Panamericana y Thames convertida en centro de torturas del Servicio de Informaciones Navales, la ESMA, finalmente. Y éste, su libro, es un libro extraordinario. Fue liberada el 23 de octubre de 1978. Su libro es fruto de esa experiencia del horror. En él la 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).

11. Las novelas *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso, *El fin de la historia* de Liliana Heker y *Los compañeros* de Rolo Díez.

“el sobreviviente nunca sabe con certeza por qué subsistió y aunque se atormente tratando de explicarlo nunca llega cabalmente a una respuesta: la decisión fue de sus captores” (159). Un ejemplo de ello se encuentra en *Un muro de silencio*, en que tampoco Ana, la protagonista de la película de Kate, sabe por 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 introduce el concepto de “memorias subterráneas” para referirse a aquellos grupos que han silenciado sus experiencias porque están en conflicto con las memorias dominantes. El autor toma como referencia 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 experiencia límite. Estas definiciones cobran importancia en fragmentos que conforman diferentes momentos o niveles de crisis en las protagonistas de los films 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 aún hoy día miles de familiares de las víctimas sufren en carne propia al interrogarse acerca de “cómo, dónde y qué destino tuvieron” (63). De ahí 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*, Vicente Sánchez Biosca propone un análisis sobre “la violencia en los campos de exterminio nazis” y le dedica 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» (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. Su disimilitud se manifiesta en que, mientras Lanzmann construye la narración exclusivamente a partir de entrevistas a sobrevivientes –desde el registro documental– y elige no utilizar imágenes de archivo; Lita Stantic incluye por un lado fragmentos autobiográficos (los llamados telefónicos de su marido desde la clandestinidad) y, por otro, imágenes de documentales de los años 60 y 70 para explicar el antes de la llegada de la dictadura militar. Pero quizá el punto de unión es que ambas logran vehiculizar el cine como herramienta contra el olvido.

Con relación al uso de imágenes de archivo, resulta interesante el análisis que propone Carmen Guarini 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, Guarini delimita dos ejes de análisis en los que 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” (258), es el caso de dos films emblemáticos de la transición democrática: *La historia oficial* y *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 encuentra otro conjunto de films: 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 con 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 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 descripto es la escena en la que Kate y Bruno miran documentales y un primer plano muestra imágenes del Cordobazo,¹² de Montoneros, de la primavera camporista y de la vuelta

12. El Cordobazo fue un movimiento obrero y estudiantil en la provincia de Córdoba,

de Perón al país.¹³ Estas escenas, que cubren la totalidad de la pantalla, son interrumpidas intempestivamente por los comentarios de Kate y Bruno. La función de éstas no es sólo ayudar al espectador a contextualizar el relato, sino también la de devolver(nos) el presente del film. 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” (Guarini, 2009: 123), desde allí emerge el límite a la hora de representar la figura del *desaparecido*, es decir “la ausencia”. 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 lo representa en el film dentro del film.

En una entrevista realizada por Fernando Martín Peña (1994: 30-31), Lita Stantic recuerda un comentario que escuchó durante la presentación de su film en el Festival de San Sebastián: “Otra película sobre los desaparecidos”, es justamente esta frase la que de algún modo resume la recepción de *Un muro de silencio*; aplaudida por 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 ofrece María Constanza Burucúa (2005: 95), quien sostiene que “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”. Por su parte, Catherine Grant (1997: 328) 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»”. Considerando que el film ha tenido 103.581 espectadores,¹⁴ Álvaro Abós (1993: 45) se pregunta: “¿Estaremos preparados para recibir [la lección] que nos interpela desde una pantalla de

que el 29 de mayo de 1969 realiza una protesta que lleva a la caída del gobierno de Juan Carlos Onganía.

13. Se denomina “primavera camporista” al período que se inicia el 25 de mayo de 1973, momento en que Cámpora asume la presidencia y devuelve la libertad a los presos políticos, y se cierra el 13 de julio del mismo año, cuando entrega el poder a Juan D. Perón. El 20 de junio de 1973, luego de un largo exilio de dieciocho años, el general Perón vuelve a la Argentina, bajo la consigna “Cámpora al gobierno, Perón al poder”.

14. Fuente: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

cine?”, y agrega que “las elecciones de *Un muro de silencio* no implican discursos ejemplarizantes ni pedagogismo alguno”.

Por mi parte, considero que no se puede dejar de pensar en el entorno político en que fue realizada la película, la década del 90, momento en el que se inscribe una “política estatal de desmemoria”, marcada por los indultos, la hiperinflación y el neoliberalismo implementado desde el ascenso al poder de Menem,¹⁵ el pasado reciente no había sido superado, sino más bien se acercaba al agenciamiento de la búsqueda de verdad y justicia, propuesta que había delineado la política del gobierno anterior. Aquí, más que de una política de perdón, se trata de una política de clausura de la memoria colectiva cercana, que se convierte, en última instancia en una “política estatal de la desmemoria”.

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

Existe una serie de películas en las que se evoca la experiencia setentista construidas a partir de la mirada de las nuevas generaciones. Algunas lo hacen desde el recuerdo por parte de hijos de militantes políticos, quienes vuelven al pasado para recomponer sus historias fragmentadas; otras desde el presente de niños que “ven y viven” el compromiso político y social de sus padres. De igual modo, cabe resaltar que todas tienen un punto en común: las nuevas generaciones quieren entender y reconstruir la biografía de sus padres. Para avanzar sobre ello, tomo en cuenta dos films estrenados en plena crisis económica argentina: *Vidas privadas* (2001) de Fito Páez y *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, ambas protagonizadas por Cecilia Roth, en la primera junto con Gael García Bernal y en la segunda, con 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 luego de haber sido liberada de su cautiverio. Allí el pasado volverá a su memoria, y un

15. Algunos autores (Basualdo, 2001; Forcinito y Basualdo, 2007) proponen una lectura en que la política liberal implementada por la dictadura militar encuentra continuidad con la política neoliberal conducida por Menem.

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 los que su hermana vive en el exilio. Desde aquí se plantea la imposibilidad de la familia de develar lo velado (el secuestro y cautiverio de su hermana durante la dictadura y la desaparición de su marido). Quien se encargará de develar 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 lucha por la búsqueda de la verdad a través de dos jóvenes de la misma edad: Gustavo (Gael García Bernal), a quien le ha sido ocultado su pasado, y Ana (Dolores Fonzi), que se interroga por un secreto familiar. Gustavo es 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” (Jakubowicz y Radetich, 2006: 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 esa experiencia– como del destino final de los desaparecidos.

Los conflictos a los que se enfrentan estas generaciones será el tema propuesto por Marco Bechis en su segundo largometraje *Hijos / Figli* (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 que 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, salvada por una enfermera que la ocultó en su bolso, el supuesto hermano, Juan (Carlos Echevarría, quien interpretara el rol de torturador en su film anterior), ha tenido una suerte diferente. Es hijo de una acomodada familia compuesta por un ex piloto de la Fuerza Aérea 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 familiar 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

junto a su supuesta hermana melliza recorrerán un camino que los llevará a la búsqueda de la propia identidad.

Existe otro grupo de películas como *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) e *Infancia clandestina* (2012) que, al igual que *Kamchatka*, conforman sus relatos a partir de la mirada de los niños con relación al compromiso político y social de sus padres. Narradas todas desde un presente dictatorial, comparten un relato que linda entre el mundo adulto y el infantil, entre la militancia política y la vida cotidiana de familias que atravesaron la fragmentación de los afectos, los cambios e incluso la clandestinidad forzada en aras de preservar la integridad familiar.

Estos films focalizan su interés en el punto de vista de niños que relatan desde el presente, a partir de sus recuerdos de infancia, las figuras de adultos comprometidos políticamente. Para algunos críticos, como Jaime Pena (s/f), “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”. Para ilustrarlo, Pena se vale de una comparación en la que toma como ejemplo dos películas españolas: *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice y *Secretos del corazón* (1997) de Montxo Armendáriz. De la primera subraya las diferencias, acaso sustanciales, del momento de su rodaje, “los años finales de la dictadura franquista”, y agrega: “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, en cambio, tuvo su aparición “veinticinco años más tarde, [y] el fuera de campo es ya un obstáculo, tanto para el director como para el espectador”. Lamentablemente, resulta difícil trazar este tipo de evolución en el caso argentino, ya que este tipo de modelo ve la luz durante la primera década de este siglo.

En *Kamchatka*,¹⁶ estrenada en plena crisis económica en 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, y por esta causa se instalan en una casa en las afueras de la ciudad. Allí, con una identidad

16. 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 de Vancouver.

falsa, tratarán de vivir una vida “normal” dentro de la suerte que les ha tocado. La escasez de diálogos en el film está muy bien apoyada en las tomas en que sólo vemos –alternadamente– a la pareja y a sus hijos comunicándose con la miradas, esto se debe a que la película está estructurada sobre la base del punto de vista de un niño de diez años ante todo lo que sucede. Al respecto, David Martin Jones (2011: 78) señala: “[*Kamchatka*] shows that cinema is the time machine that can temporarily transport the adult-seer to a nostalgic world all be in if the nostalgic world recreated in the mannner of a preserved little boys’ bedroom”. El título del film está relacionado con el juego preferido de la familia, el TEG (sigla de Plan Táctico y Estratégico de la Guerra)¹⁷ al que Harry, el mayor de los niños, y su padre le dedican largas jornadas. El director Marcelo Piñeyro 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” (citado por Montesoro, 2002: 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 la 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 interés 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” (citado por López, 2002: 9). De este modo, *Kamchatka* resulta ser un film que toca varios ejes temáticos: la mirada de un niño con relación a la militancia de sus padres, el abandono de la cotidianidad familiar, el cambio de escuela

17. 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 cincuenta 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.

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 el largometraje *Infancia clandestina*¹⁸ de Benjamín Ávila, un film estructurado a partir del 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 doce 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?”. Ante un tímido “no” de Juan, la escena se desarrolla desde un plano contrapicado en el que entre juegos, risas y cosquillas un momento de “normalidad” vuelve a sus vidas. En *Infancia clandestina* se propone, en tres momentos diferentes del film, el uso de imágenes animadas (a cargo de Andrés Riva) para dar cuenta de pasajes de violencia que el niño presencia. De hecho, en una entrevista realizada para la revista española *Cameraman*, Iván Gierasinchuk, director de fotografía del film, comenta que la elección de animar las escenas de violencia “tuvo origen en la potencia que Benjamín Ávila encontró en una secuencia afín en la película *Kill Bill* de Quentin Tarantino, en la que se narraba, desde el punto de vista de una niña de unos cinco años, el asesinato de sus padres” (citado por Laguna, 2012: 6–17). Éstas llevan adelante la acción durante el inicio y el final del film, cargando de inten-

18. En este caso, el relato se sitúa en el presente de 1975 (momento en el que aún no estaba la dictadura militar, pero sí la Triple A), rápidamente pasa a 1976 (es decir, al momento en que se lleva a cabo el último golpe de Estado) y culmina en 1979, período en que algunos militantes de la organización revolucionaria Montoneros vuelven del exilio con la idea de llevar adelante un plan de contraofensiva.

sidad el relato cinematográfico. Cabe señalar que hay otras dos escenas en las que se utilizan imágenes animadas: una que narra en trazos infantiles las estrategias del Che Guevara para pasar de incógnito a otro país, y otra es de naturaleza onírica, en la que el protagonista sueña con el destino trágico de su tío. El cuidado y la atención al detalle en la elaboración y la elección de cada cuadro dan cuenta del largo proceso de elaboración del film. Si bien una parte de las imágenes que corresponden al mundo animado “nace de fotogramas ya rodados y fotografías tomadas durante la producción” (17), otra parte “tiene una naturaleza libre, más onírica, correspondiendo a la interpretación que ha hecho Andy hizo sobre las intenciones que tenía Benjamín” (17), particularmente para los momentos cuando la violencia es muy explícita, en los que se mezclan los tonos verdes, amarillos, rojos y negros, es decir, los colores que guían las diferentes partes de la película. Cabe señalar que, 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/f). Esta estrategia narrativa delinea una dirección única, sin dejar lugar a la libre interpretación. Siguiendo a Martín Kohan (2014: 18), puede decirse que “la primera la niña no sabe nada, nada o casi nada”, en *Infancia clandestina*, en cambio, el “niño sabe todo, todo o casi todo”.¹⁹

Un niño que vive frente de un centro clandestino de detención es el argumento de *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante, 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 films 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.²⁰

19. Me es útil y por ello tomo prestada esta idea de Kohan, que si bien en el primer caso hace referencia a la niña de *La historia oficial*, en el segundo refiere a *Infancia clandestina*.

20. El otoño representa la pérdida de la madre, el invierno enmarca la adaptación al nuevo ambiente (la casa de su abuela), la primavera es el período en el que comienza a producir-

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 en 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 la cama y le pide que se duerma. Al día siguiente, cuando 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– elude 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 su nieto. También *Cordero de Dios* propone una escena que repite, de algún modo, la búsqueda de lo habitual; es cuando en el presente de los 70 Teresa (la protagonista) está cocinando y Paco (su marido) está reunido en casa con amigos, mientras los niños ponen música y comienzan a bailar.

Estas películas, en su conjunto, retratan la necesidad de continuar con la vida habitual de las familias que habían decidido pasar a la clandestinidad para protegerse, pero sobre todo para proteger la vida de sus hijos. Una vez adultos, estos niños se interrogan acerca del destino de sus padres desaparecidos, y reclaman ante todo conocer la verdad de lo sucedido. Una verdad que demorará en llegar, ya que en muchos casos estos jóvenes intentan reconstruir el pasado biográfico de sus padres y con ello recuperar su propia identidad.

4. El secreto familiar como centro de conflicto

La pregunta “¿la gente sabía?” corresponde al comienzo y al final de

se una transformación en Andrés, el verano es el momento en el que deja de ser un niño y “evoluciona” en un pasaje que lo lleva a la adolescencia.

Un muro de silencio; allí Kate, la directora de cine, alejándose de un ex centro clandestino en ruinas, le pregunta a su amigo Bruno: “¿La gente sabía lo que ocurría aquí?”, y éste responde: “La mayoría sabía, otros sospechaban”. Fernando Ulloa (1993: 28-29) sostiene que este diálogo “marca el nudo central de *Un muro de silencio*”; lo curioso es que Stantic elige el mismo escenario y las mismas palabras para abrir y cerrar su película, pero sobre el final la frase está a cargo de María Elisa, la hija de Silvia, quien sufre los efectos del silencio por parte de su madre –y, por extensión, de la sociedad– y es quien toma la posta en la escena final del film al “descubrir” su pasado. Según Halbwachs (2005), 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 la consonancia con los entornos sociales del presente, que permite que esos recuerdos u olvidos se constituyan. Paul Ricœur (2004b: 155), por su parte, en el capítulo en el que propone una lectura de Halbwachs acerca del concepto de memoria colectiva, comenta: “Hay un momento en que tenemos que pasar del *yo* al *nosotros*”. Esta noción se manifiesta durante la situación en la 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 repite cuando Kate visita 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 muestra 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,²¹ 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).

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 la experiencia de lo posible” (25). La cita del autor italiano puede relacionarse muy bien con la actitud de Silvia y su intención de olvidar lo vivido, del mismo modo como decide no transmitir lo vivenciado a su hija. Cabe apuntar la distinción benjaminiana con relación a la *experiencia transmitida* y la *experiencia vivida*. Como bien señala Enzo Traverso (2007: 68), “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”, 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” que le hace Silvia a la joven María Elisa, quien de ahora en adelante se interrogará sobre la “parálisis”

21. 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 en 1995, en el que pedía perdón por su participación en los denominados “vuelos de la muerte”. No podemos dejar de mencionar que pocos meses antes se había fundado HIJOS, que lucha contra la impunidad y persigue la reconstrucción fidedigna de la historia, la restitución de la identidad de hermanos y familiares apropiados, la reivindicación de la lucha de padres y compañeros, y la cárcel efectiva y perpetua para todos los responsables de crímenes de lesa humanidad, sus cómplices, instigadores y beneficiarios. Para Ana María Zubieta (2008: 190), desde la literatura el *giro de la memoria* está dado a partir de las obras *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 con *Un secreto para Julia* (2000) de Patricia Sagastizábal, abren “el ciclo del secreto personal”.

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, Morgavi y von Tschirnhaus, 2010: 203), enmarcado por los relatos de los sobrevivientes. 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 sin compromiso político 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 Díaz²² 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, 2013)

Durante los primeros años de la década de los 90 el cine argentino se ocupó –tímidamente– de representar al militante desaparecido y, como ya hemos apuntado, *Un muro de silencio* 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*

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

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, 2010: 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 documentales se recomponen los ideales de una generación que en los años 70 estaba comprometida 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”²³ (Amado, 2009: 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), en efecto, es bien claro, que por otro, ha dado lugar a múltiples espacios de reflexión en los que las segundas generaciones ahondan en los eventos traumáticos que, aunque no experimentados en primera persona, fueron transmitidos a partir

23. Aquí Ana Amado hace referencia, por un lado, a las confesiones, los arrepentimientos y el pedido de perdón por parte de ex militares, por otro, remite 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 coordinadas 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).

de la generación que las 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 la década del 70– que pone en cuestión el pasado militante de su(s) padre(s). Es ejemplo de ello el documental ficcional *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, en el que la directora entrevista a ex compañeros de activismo de su padre, a vecinos y parientes, pero sobre todo 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 respectivos padres.

Con relación al cine ficcional argentino, encontramos *Cordero de Dios*, el primer largometraje de Lucía Cedrón. La película se construye en dos líneas temporales: 1978 y el 2002. Durante los créditos iniciales, se muestran dos escenas diferentes: 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 este 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 establecen tensiones e incomprensiones entre ambas. Sólo al final, una vez dicho lo que resultaba difícil decir, ambas mujeres se encuentran 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 2001–2002– y las desapariciones de militantes en la década del 70. Con relación a ello, en una nota publicada en la revista *El Amante*, Agustín Campero (2008: 28) sostiene que la película apunta a la “transposición forzada de problemas actuales que se explican por problemas pasados, eliminando dimensiones, complejidades e igualando todo”. Desde mi perspectiva, no considero que la película iguale los raptos, sino que más bien se acerca a dos momentos en los que la Argentina fue víctima de una ola de secuestros: por una parte, durante la última dicta-

dura militar, enmarcada por 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. En esta dirección, considero que en el film 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 atraviesan todo el film, y allí “se hace necesario, entonces, revisar estos silenciamientos y estos relatos” (Kaufman, 2006: 68), para acceder, en un primer momento, a la experiencia vivida, y en un segundo momento a la comprensión de lo sucedido. Éste 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, romper con 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” (53).

Son varios los ejes temáticos que aborda *Cordero de Dios*; entre ellos, el silencio-secreto constituye su relato. 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 (2006: 18) llama a esto “memorias subterráneas” y explica que estos recuerdos continúan su presencia en silencio, de manera casi imperceptible, y “afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados”. Georg Simmel (1939: 78) apunta: “Si el secreto no está en conexión con el mal, el mal está en conexión con el secreto”, afirmación que 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. Con relación a ello, Pilar Calveiro (1998: 78) 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, que “es lo que establece una frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable”, lo *subterráneo* (Pollak, 2012: 9).

Gilles Deleuze (1986) 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 puede encontrarse en el film argentino *Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul* (1988), donde el relato se organiza en torno a la experiencia del exilio de Mirta, una joven estudiante que 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 con relación a lo que 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, realiza una suerte de camino de búsqueda en la que encuentra los motivos de su resistencia militante. El camino de búsqueda será también el que recorre 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 él sino también con su hija Guillermina. Todos estos films dan cuenta de tensiones y sentimientos de culpa de quienes si bien han vivido la represión estatal y han logrado salvar sus vidas, a diferencia de sus compañeros desaparecidos, que son interpelados –a partir de diferentes modalidades– por los protagonistas de los films, plantean la dificultad de seguir mirando hacia adelante después del horror vivido.

No es la primera vez que Lucía Cedrón se ocupa de este tema. Ya en su primera producción, *En ausencia* (2003), “cortometraje ficcional de corte autobiográfico” (Quilez Esteve, 2010: 71), la joven cineasta toma como escenario la Argentina de los años 70 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 causa 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 él de sacrificarse para salvar la vida de su mujer e hija. A lo largo de *En ausencia* no hay diálogos, que 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– se mantendrá fiel a su estilo y propondrá 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, 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 y funciona 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 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 decidido 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: –¿Ésta 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 con relación a su cautiverio y a la muerte de Paco. La mujer sale muy nerviosa de la casa. Ya afuera, camina hacia el coche junto con 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 culmina 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 lo propuesto por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, donde 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. 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 esa 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 de que ella recuerde su permanencia en el centro clandestino de detención y la muerte de su marido 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, cruza 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 descriptas, en tanto experiencias límite, son las que hacen emerger lo *subterráneo* (Pollack), permitiéndoles a ambos, por qué no, el camino hacia la redención, propuesta desde el título del film.

Hay una frase dicha por Guillermina que 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 70” (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, y de este modo salvar la vida de sus seres queridos. La estructura del relato es circular y, al igual que Stantic en *Un muro de silencio*,²⁴ el film comienza y termina con la misma frase: Cedrón decide iniciar y concluir la película con voces en off que cantan “Malagueña”,²⁵ en ambos casos los intérpretes son Guillermina y su padre. Esta melodía atravesará diferentes momentos de la historia familiar y vehiculizará 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 treinta años, a quien esta balada trae a la memoria una parte seminal del recuerdo de sus recuerdos de niña, y accede a su pasado a través de ella. Aquí cabe apuntar las reflexiones de Paul Ricœur (2004a: 19) con 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 los momentos vividos y los momentos más remotos de la infancia; 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:²⁶ por un lado, el *cordero* del título aparecerá durante el nacimiento de un corderito (muerto); por otro, 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 una duda en Teresa acerca de la implicación de su padre en la muerte de Paco. La canción “Malagueña”, además de abrir y cerrar la película, la recorre toda ya que vuelve sobre Guillermina a medida que va descubriendo fragmentos del secreto de familia. En la secuencia final,

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

25. Es una canción popular que supo interpretar el cantante y poeta uruguayo Alfredo Zitarrosa. En una entrevista, Lucía Cedrón comenta que eligió esta canción porque le traía recuerdos de su infancia (Muñiz, s/f).

26. Cabe señalar que fuera de la Argentina el título ha sido *Agnus Dei*.

nuevamente el casete se convertirá en objeto 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 le pide perdón a su hija, confesando su participación en la captura de Paco.

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 preguntar –ya no a su madre, sino a la sociedad en su conjunto (en una toma en que se dirige a los espectadores)– sobre 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 “vuelos de la muerte”. En *Complici del silenzio* (2008) de Stefano Incerti, se propone una toma del Río de la Plata en la 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, ya que allí abandonarán al padre de Teresa. Desde lo social, 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 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, como 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 ha tomado en 1978 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, fragmentación que se multiplicará ya que otra rueda será puesta delante de ella quien, 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”. Él 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 del dinero, es decir de lanzar la bolsa cerrada por la ventanilla del tren, el plano cambia, y si bien ya no la veremos fraccionada tampoco se la tomará en un plano abierto. Un travelling acompañará a una de esas bicicletas –que bajará del tren– y sin cortes de plano veremos sentada a una 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 1984 y Elena acaba de llegar a Texas junto a su marido e 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 1976 se exilió forzosamente en España, trae a la memoria viejas tensiones, rencores y reproches que saldrán a la luz a lo largo del relato. 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). 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 una 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 70 a partir de “un quiebre social y familiar [que] reaparece en los lazos afectivos más cercanos” (Luzi, s/f), 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 eran más bien crónicas de hechos puntuales y bien conocidos, que partían de una historia individual para llegar a una mucho más amplia que abarcaba 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 porque, como ella, también yo participé en un proyecto juvenil” (citada por España, 1993). No lejos de esta explicación, ante la pregunta por 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” (citada por Muñiz, 2013). Cabe señalar que 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 con relación a la directora del film.²⁷

La construcción del militante político en *Un muro de silencio* y en

27. 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,

Cordero de Dios muestra diferencias, pero también tiene su punto de encuentro, en el que el personaje secuestrado está intencionalmente dejado en las sombras; de hecho, no se conoce a qué grupo pertenecía, qué grado tenía dentro de la organización política, cuál era su actividad o grado de compromiso. En sus narraciones tanto Stantic como Cedrón dejan 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 de Julio como de Paco, no nos permite “saber”, por ejemplo, cuán implicados estaban en la transformación revolucionaria. Tal vez el motivo esté relacionado con que esos no son 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). Con relación a lo que se recuerda y a lo que se olvida, en todas las películas se presenta, por un lado, “el olvido que Ricœur denomina evasivo, que refleja un intento de no recordar lo que puede herir” (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” (31). Ésta 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 sobre sus padres a sus pequeñas hijas; 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 reflotará 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 de Martín. Sin alejarse dema-

adaptación de la obra homónima escrita por Rodolfo Walsh. Cedrón se exilia en París junto a su familia en 1976. En 1980 muere en un confuso episodio.

siado 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 70. Como se ha señalado, estas memorias se hacen presentes en momentos de crisis y en cada film provocan la apertura de silencios, ya que “el secreto requiere una cierta espectacularidad del ocultamiento para transformarse en fuerza de coerción” (Myer, 1996: 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, 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 Dominick LaCapra, lo que se niega o se reprime 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 plantean 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 con 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*.²⁸ Esto se debe, en parte, a la implementación de una política neoliberal, en la que la igualación de *un peso, un dólar*²⁹ prometía grandes posibilidades de crecimiento y de ascenso social, pero esta posición conllevaba dejar atrás el pasado reciente.

28. Al respecto no puede dejar de mencionarse *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”.

29. En 2006 Gabriel Codrón dirige la película *1 peso, 1 dólar*, un film que con tono irónico propone una mirada crítica del ciudadano medio argentino quien durante el gobierno de Carlos Menem tiene la ilusión de que absolutamente todo es posible, incluso hacerse

Nada lo resume mejor que una frase dicha por Kate: “Pero si las víctimas no quieren recordar, ¿para qué sirve mi película?”. Si éste 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 tal sentido, estas producciones coinciden. Kaufman (2006: 50) 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”. En este rumbo cabe interrogarse si es válido el silencio como acto de amor o, dicho de otro modo, si es legítimo que un padre, una madre, un hermano o una hermana, a sabiendas de que develar un secreto puede ser terrible para su familiar, decida callar para evitarle un sufrimiento. Ésta es justamente la pregunta a la que estas producciones no responden; asimismo, esta no respuesta constituye la esencia de estos films, ya que las directoras intentan llevar al espectador hacia la reflexión y a sacar sus propias conclusiones.

rico. El protagonista pretende —y lo interesante es que no lo logra— ascender en la escala social.



CAPÍTULO 4

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, por lo que resulta ser un “tema universal desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri [...] El exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura hispanoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur” (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 y Yankelevich, 2007: 339). Si bien la migración forzada en la Argentina tiene una larga trayectoria que se remonta a los años de la independencia, 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 y 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 potencia 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 70 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

1. 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 70 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, Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (2007), particularmente el capítulo “Exilio y dictadura”; Daniel Parceró, Daniel Dulce y Marcelo Helfgot (1985), Osvaldo Bayer y Juan Gelman (2006), Silvia Jensen y Pablo Yankelevich (2007).

2. Para profundizar véase Silvia Jensen (2011), quien postula que si bien el exilio de 1976 puede ser considerado “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,

resulta nuevo para el cine argentino, a partir del Proceso de Reorganización Nacional no fueron pocos los realizadores cinematográficos que han plasmado su experiencia de expatriación a partir de vivencias personales en el exterior. En efecto, el exilio cultural y el 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 dictadura militar (Gurrieri, 1982; Orsatti, 1982; Bertinello y Lattes, 1986). Las investigadoras María Inés Pacecca y Corina Courtis (2008) 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 el mismo sitio, es decir que han cambiado el lugar de permanencia inicial; de hecho, algunos han vuelto a exiliarse, incluso en otros países. Éste 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 con algunos de los integrantes del grupo Cine Liberación,³ y desde allí realizarán el documental *Las AAA son las tres armas* (1977), basado 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 de que han puesto una bomba en su casa de la ciudad de Tucumán, de donde el cineasta era oriundo.

Sarmiento, Echeverría, Alberdi, Juan Manuel de 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”.

3. El grupo Cine Liberación fue un movimiento de cine argentino vinculado con la izquierda peronista fundado a finales de los años 60 por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, quienes se exiliaron por motivos políticos. Sólo Solanas y Getino volvieron a residir en la Argentina. Vallejo, quien se fuera primero a Panamá, continuará su exilio en España, lugar en que pasará 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, Julio Troxler, quien lograra sobrevivir al fusilamiento, se interpreta a sí mismo en la adaptación cinematográfica homónima (Jorge Cedrón, 1972), filmada en la clandestinidad.

Si por un lado a Solanas, Getino y Vallejo los unía una misma ideología, por otro cabe señalar que 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 rueda en la Argentina pero termina de producirse en París. Vallejo, por su parte, en España realizará *Reflexiones de un salvaje* (1978), en la que plasma su experiencia exiliar tomando como punto de partida la inmigración 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 anteriormente, algunos directores narran 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 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 dividida 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: *Tangos. El exilio de Gardel*⁵ de Solanas y *Las*

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

*veredas de Saturno*⁶ de Hugo Santiago. El segundo grupo lo ocupan *Sur de Solanas* y *Los días de junio* (1988) de Alberto Fischerman, en la que los exiliados regresan –tanto de su exilio exterior como interior– y ponen en cuestión el 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 Campos (2013) 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 la mayoría de los casos 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 uno de los protagonistas de *Los días de junio*, 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 (2005: 179), “[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”, entendiendo como ciudad natal la conocida y a la que se pertenecía antes del exilio (en este caso interior). Éste resulta un lugar (des)conocido al que se siente (des)integrado; alejándose –simbólicamente– de su lugar originario. 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 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 enuncia 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

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

la experiencia del exilio⁷ y la construcción de la figura del exiliado, y que como punto en común plantean la dicotomía entre el “querer” 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: *Las veredas de Saturno* (1985) de Hugo Santiago, *Los días de junio* (1988) de Alberto Fischerman, *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), 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 tomando como punto de partida el pasado reciente. A diferencia del largometraje que caracterizó el primer período democrático, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que ha constituido una imagen representativa (tanto a nivel nacional como internacional) del 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 la dictadura militar.

Me interesa indagar los diferentes modos de los que se valieran los directores para representar el exilio y la construcción de la figura del

7. Cabe mencionar también, 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. Mirta, 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. Relata la vida de dos parejas, una que va de visita a Buenos Aires luego de años de exilio forzado en Estados Unidos y la otra que se ha quedado en Lanús, un barrio de la periferia del conurbano sur del Gran Buenos Aires. Allí, en el patio de una casa humilde, en 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 porqués de su decisión de no irse y quien viviera junto a su marido y sus hijos los años más duros en la Argentina del Proceso de Reorganización Nacional, resulta, quizá, no sólo el pasaje más conmovedor del film, sino uno de los más logrados en este tipo de representación.

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 producciones 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 militar 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 único protagonista. *Sur* y *Los días de junio* se conforman como el viaje de *vuelta*, tanto del exilio territorial como del interior. Si en el primero la *vuelta* al lugar de origen estará condensada en una larga y única noche, en el segundo 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 porqués de su exilio. Este grupo de films –al igual que el *Martín Fierro*– se enmarcan en la *ida* y en 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, que “desde finales de 1974 la represión política y la violencia paraestatal figuraron entre las principales causas de la emigración” (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” (Lida, Crespo y Yankelevich, 2007: 208). En esta dirección, cabe destacar 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 70 se realiza una producción notable y audaz que aborda el alejamiento del lugar de origen: *Los hijos de Fierro*¹⁰ (1972-1975) 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 través de esta composición, el film se desarrolla siguiendo la metáfora martinfierrista 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”. El relato centra su atención a partir de lo que sucede con sus “hijos”, quienes están a la espera del regreso de su líder, pero quizá, como señala Sebastián Spinelli (1985: 17-18), “[el film] simboliza la lucha y la dignidad de un pueblo perseguido”.

La crítica cinematográfica ha considerado *Los hijos de Fierro*¹¹ como una ruptura con relación al cine anterior de Solanas, quien en 1968-1969 junto con Octavio Getino había dirigido *La hora de los hornos*,¹² documental colectivo en el que se denuncia la situación de América Latina

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, su director, ha vivido durante el período en el que en la Argentina se instaurara la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), y se prolonga –con mayor ferocidad– a partir de la llegada del Proceso de Reorganización Nacional.

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 e Invernizzi, 2006: 76). La película sólo pudo ser estrenada comercialmente en la Argentina diez años después, en 1984, una vez reinstaurada la democracia.

12. Véase el capítulo 2 de este libro.

frente a la imposición vivida desde la colonización europea. Si bien *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro* a primera vista distan entre sí, pueden también establecerse puntos de contacto: en primer lugar, el tema, un pueblo sometido que espera el momento justo para accionar ante el imperio; en segundo lugar, la narración en off y, por último, la estructura fragmentada en capítulos con subcapítulos.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—, encuentran puntos de encuentro con la actualidad política de América Latina, en el primer caso, y de la Argentina en el segundo.

Para Solanas el destierro y la condición del desterrado no son un tema nuevo. El director comenta que la idea de hacer una película sobre el exilio lo perseguía desde 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. Éstos, a partir de la ruptura provocada por el destierro, sienten la necesidad de establecer un contacto con los que se quedaron, 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, el crítico Luciano Monteagudo señala que “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” (citado por Getino, 2005: 48). Getino, en cambio, postula 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 que los relatos avanzan.

El tango, tanto la música como la danza, es parte constitutiva del cine argentino y, de hecho, está muy relacionado con una construcción iden-

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

titaria nacional.¹⁴ Si bien esta tradición está presente desde la aparición del cinematógrafo (1896), pasando del cine mudo 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, sobre todo *Tangos. El exilio de Gardel* y su continuación *Sur*. Aun así, no pueden dejar de mencionarse dos films de Hugo Santiago, *Invasión* y su continuación *Las veredas de Saturno*. De esta 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* (1921) de Rex Ingram que lanzara a la fama a Rodolfo Valentino, hasta la controvertida *Last tango in Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci, pasando por *Scent of a Woman* (1992) de Martin Brest, en la que se propone una sensual escena de tango entre el protagonista y una joven. Otras, en cambio, concentran su argumento en la monótona vida de una hombre de mediana edad que decide tomar clases de tango en una academia cercana a su lugar de trabajo, por ejemplo, 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 culminarán 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 del film:

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

14. Para ampliar véase Antonella Cancellier (1996), donde la autora dedica un capítulo a la construcción identitaria a partir de las letras de tango.

exilio, las rupturas afectivas, sentimentales, la separación con los hijos, todo eso espantoso, la muerte de tus seres queridos.¹⁵

En una carta dirigida a los espectadores,¹⁶ 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”. 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 el bandoneonista Juan Dos, quien desde su exilio en París espera que Juan Uno desde Buenos Aires le envíe partes de la obra, conformada por papelitos escritos en servilletas de bares. 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 con los que, a medida que lleguen 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 con relación a la creación de una obra artística:

La creación es un proceso creativo, no es un acto. Sí, las ideas llegan en un momento, pero lo que hace a la obra es la organización [...] y sobre todo su acabado.¹⁷

La frase 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 un conflicto relacionado con la falta del final de la *tanguedia*, sino y particularmente el enfrentamiento entre esas “dos orillas” —de las que

15. En la entrevista que acompaña el DVD.

16. Disponible en http://www.pinosolanas.com/el_exilio_info.htm. Consulta: 23 de abril de 2013.

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

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, termina con la confesión que Juan Dos le hace a Pierre sobre 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, con relación a la creación de *Tangos. El exilio e Gardel* y, por otro, justifica 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, ciudades que pasan a ser parte fundante del film, en el que manteniendo una tradición argentina los personajes se interrogan por su propia identidad.

En su influente ensayo sobre cine argentino y política, Ana Amado sostiene que la función de los maniqués es mostrar “referentes mudos de ausencias o desdoblamiento generalizado” (75); para Monteagudo (1993: 38), 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”, ambas puntualizaciones cobran sentido en tanto que *Tangos. El exilio de Gardel* se compone a partir de una tendencia a la teatralidad, en la que las luces construyen y delimitan los espacios. El exceso en la utilización de metáforas y alegorías en los films de Solanas, y en especial en *Tangos. El exilio de Gardel*, ha sido bien señalado por Paula Rodríguez Marino, quien considera 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; son ejemplos de ello las escenas coreografiadas en que se relatan persecuciones que culminan 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 escenas coreografiadas para, a través de la metáfora, dar cuenta de la persecución, el secuestro y la tortura impartidas por el Estado.

El estreno de *Tangos. El exilio de Gardel* ha sido celebrado con entusiasmo tanto por la crítica nacional como por la internacional. Al respecto Vincent Ostria (1985) 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. Y en la medida en que 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”.

La pregunta que cabe hacerse es si verdaderamente existe Juan Uno o si 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 la discusión que mantiene 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. Mirta, 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, Mirta (Emilia Mazer)

y Juan (Norberto Díaz). Este último, a partir de la imposición del 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 Mirta es una suerte de camino de búsqueda que cobrará fuerza sobre el final, momento en que Mirta y Juan se reencuentran 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 considerado la crítica desde el 16 de octubre de 1969, cuando se estrenara su ópera prima *Invasión*.¹⁸ Tanto la crítica como el mismo Santiago han definido su segundo largometraje como parte de un tríptico que comienza con *Invasión* (1969), continúa con *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985) y concluye con el sugestivo título *Adiós*. Si *Invasión* retrata la lucha y resistencia de hombres de otra época que, como Julián Herrera, habitaban en la mítica Aquilea —una reconocible Buenos Aires creada por Jorge Luis Borges, Adolfo 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 mencionó anteriormente, la trilogía se completa con *Adiós*, un film que en palabras de Santiago se ocupa de “un tema muy poderoso: el regreso. Pero el regreso con un signo de interrogación. ¿Qué es el regreso?”, y agrega: “Hay varios temas

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

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” (citado por Monteagudo, 2009). De hecho, Luciano Monteagudo sostiene que “*Invasión* es un film esencial, como pocos, quizá como ninguno, del cine argentino”. Rodado en blanco y negro, tiene como protagonistas a Julián Herrera (Lautaro Murúa) 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 (Rodolfo Mederos) —el único protagonista de *Las veredas de Saturno*— 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 la 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 pasible 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” de la violencia estatal que “se continuará con mayor ferocidad a partir de la dictadura de Videla” (Zarco, 2013). Este carácter anticipatorio en *Invasión* se cimienta como el preanuncio de los años de los secuestros y las torturas a durante los años 70.

En una retrospectiva de la obra de Santiago propuesta en el IV Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici), el director repasa su obra a través de una mirada personal de la composición de cada una. Con 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” (citado por Schwarzböck, 2002). “Es evidente que este film, con su tango y su 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, 2002: 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 relacionada con el gusto personal de Santiago, quien comenta: “Amo ciertos colores como el blanco, el negro y algunos grises”. Para el director, tanto *Invasión* como *Las veredas de Saturno* no pertenecen a los films 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 moda,¹⁹ sino más bien lo contrario. Para Oubiña (1994: 63), 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.

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 hija de Mariana— quien recuerda el secuestro y la posterior desaparición de su padre. En la segunda, una escena toma cómo entran a una casa y se llevan a alguien, que aparece como anónimo ante el espectador. Quizá uno de los pasajes que mejor retrata la persecución en

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 *La amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel.

la película de Solanas es el que comienza con una especie de “caza” de jóvenes, quienes una vez apresados son torturados al ritmo de música que en un *crescendo* culminará con el grito desgarrador de una joven. 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. Esta elección del final, que no se corresponde con la génesis del film, resulta extraña si se atiende a las declaraciones que el mismo Santiago hizo 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, propone un final abierto, en el que la voz de la joven María nos dice cómo algunos se van y otros, como ella y el grupo de “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. Para el teórico argentino, *Invasión* y *La hora de los hornos* “hablan del mismo tema, aunque estética y políticamente opuestas [...] no las une apenas su simultaneidad sino que [...] 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”. 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” (85). Recordemos 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– 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. 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 las experiencias personales de expatriación que tanto Solanas como Santiago –de modo bien diverso– han vivido en París. No obstante, 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 personajes sufren diferentes crisis. En el caso de Solanas, desde una magnífica puesta en escena²⁰ narra las historias del exilio, los encuentros y los 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; de hecho, 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, 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 al lugar de origen. El conflicto se articula a partir de la incomunicación entre Juan Uno y Juan Dos; por cierto, pocas veces logran establecer un contacto telefónico fluido, de modo que el relato se va organizando a manera de un juego especular entre los que fueron y los que quedaron. A pesar de ello en *Tangos. El exilio de Gardel*, Solanas volverá sobre 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 *Invasión*, Santiago se concentraba en la historia de un grupo que

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

defiende la mítica Aquilea de invasores enemigos. En *Las veredas de Saturno* propone una historia individual en la que Fabián Cortés (Rodolfo Mederos), un bandoneonista latinoamericano, famoso y adinerado, se propone volver a Aquilea. Pero a su retorno 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 secuencia determinan un logro de climas equilibrados, con los que se refuerza la búsqueda de los objetos que obsesionan a Fabián Cortés, para ello 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*, el filósofo León Rozitchner, el escritor Germán García, el director cinematográfico Alberto Fischerman y el crítico de cine Ángel Faretta 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 *Tangos. El exilio de Gardel* 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 la película de Solanas, y más adelante incluso critica el título del film: “Creo que el solo 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, Rozitchner 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”. Fischerman comenta: “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, 1989: 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 *Las veredas de Saturno*, un film muy bien escrito, realizado e interpretado.

Más allá de sus obvias diferencias, estéticas particularmente, no está de más recordar que ambas películas 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 que, una vez atravesado, podría implicar la imposibilidad de volver, en la que se expresa una de las condiciones esenciales del exiliado. Esto se condensará en la 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 ello le resulta imposible, y a partir de allí 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 mayor diferencia entre las propuestas de estos directores, con relación a la doble acepción de la escritura en el exilio, pueda comprobarse en la siguiente frase del crítico español Claudio Guillén (1998: 14): “[Es] como si contempláramos un par de gafas en lugar de mirar a través de ellas”; 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 films tan disímiles 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”²¹ presente a lo largo del film de Solanas, y de la que él mismo

21. La “poética del riesgo” podría definirse a partir de una frase dicha por Juan Dos:

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 (Bayer y Gelman, 2006: 44), se encuentra “absorbido por él. Podrá hablar del exilio, pero no de sí”. Esta distancia entre experiencias, al igual que las postulan Ovidio y Plutarco, están también condensadas en *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, Carlos Gardel y José de 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 cortazariana, en la que los exiliados explican el sentimiento de estar lejos de la tierra de origen y, con ello, 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, al barrio. Allí Floreal, un preso político, tras varios años de condena por sus actividades sindicales en un frigorífico es puesto en libertad y vuelve a su barrio una vez reins-

“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”.

taurada la democracia. En una larga noche, Floreal revive los años oscuros por los que ha atravesado la Argentina durante la dictadura militar. Para Ana Amado (2009: 75), “el trayecto nocturno que debía conducirlo a su hogar es interferido por los recuerdos y reconocimientos durante esa noche de transición”; para Clara Kriger (1994: 60), en cambio, “ante la imposibilidad de la sociedad de dar una respuesta efectiva a lo sucedido [el cine] hizo que los desaparecidos aparecieran en las pantallas”. 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.

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”.²² Por ello, en *Sur* no estamos frente a un tiempo único, sino delante a un viaje entre *idas* y *vueltas* 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 última dictadura; el segundo, desde el presente condensado en esa larga noche de 1983 en el que pasado y presente se fusionan hasta no llegar a percibirse 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 *desexilio*,²³ término con el que define a la melancolía provocada por el regreso del exilio. “La nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, pero no debe descartarse que la contranostalgia lo sea del desexilio” (Benedetti, 1983: 9), 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, la 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, para entrar en él demora noche entera. Al decir de Benedetti,

22. Disponible en http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm. Consulta: 10 de abril de 2013.

23. El término fue utilizado por Benedetti en 1982 y luego fue reutilizado en un artículo publicado en el periódico *El País* el 18 de abril de 1983. También aparece en el libro de León y Rebeca Grinberg *Psicoanálisis de la migración y del exilio*.

“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” (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 habla.

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 de un puente del barrio porteño de Barracas y se detiene en una esquina en la que resuena 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, 2009: 78), desde allí sus intervenciones se alternan con las de la pareja protagonista, quienes en esa larga noche intentarán salir del exilio interior que viven desde hace años.

Julio Cortázar (1984: 11) define el 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”. 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 los diferentes gobiernos de facto: se instauró tenazmente en 1963 desde la sanción de la ley 23.052²⁴ y se mantuvo en vigor hasta marzo de 1984.²⁵ 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)”²⁶ (Gociol e Invernizzi, 2006: 73-74), es decir, el grupo parapolicial creado y dirigido por José López Rega, quien fuera ministro de Bienestar Social y hombre de confianza de la presidenta María Estela Martínez de Perón. A esto se suma la designación de Miguel Paulino Tato, “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, sufrió grandes obstáculos para su desarrollo. La censura se volvía cada más férrea y esto hacía que la sociedad en su conjunto se alejase de la práctica cultural independiente; de ahí, por ejemplo, las crisis tanto culturales como económicas que padeciera el cine argentino; 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 llegaría a su máxima expresión a partir del golpe de 1976, cuando alcanzó también a artistas y técnicos que en muchos casos vivieron la desaparición forzada. Aun así, durante ese largo período se han presenciado pequeñas “treguas” que permitieron la difusión de las películas que habían sido prohibidas.²⁷ Así, el esperado

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

25. “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” (España, 1994: 14).

26. 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 e Invernizzi, 2006: 76).

27. Durante la “primavera camporista”, en mayo de 1973, se manifiesta una apertura con relación al estreno de algunos films –no sólo argentinos– que hasta el momento habían

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 manifestó un gran interés y preocupación por el espacio que la cultura debía ocupar en la Argentina y asumió un importante compromiso con su difusión a través de diferentes estrategias que beneficiaron a la producción nacional.

La censura vivida durante los años de la dictadura ha ocupado un gran espacio en las representaciones cinematográficas 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, resulta perceptible en una escena que describe la preocupación de Gerardo quien, exiliado en París, teme por la suerte de los dos mil libros que 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, donde 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”.

En *Los días de junio*, en cambio, se propone el reencuentro con esos “objetos de cultura”. La escena se desarrolla en una especie de ceremonia secreta entre los cuatro amigos junto al padre de uno de ellos; allí deciden desenterrar –literalmente– los libros que habían sido “puestos a salvo” durante el Proceso.²⁸ Para Claudio España (1994: 64), en ese acto se “rescatan también sus ideas y sentimientos ligados a la vida”. Manteniendo esta dirección pero dando un paso más adelante, *Sur* también propone

sido censurados, por ejemplo, *La naranja mecánica*, *Último tango en París* y *La hora de los hornos*, entre otros. Todos ellos pudieron ser llevados a la pantalla grande durante el breve período que duró el gobierno democrático.

28. 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 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”.

un pasaje en el que la censura está presente. Ésta 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*, *La hora de los pueblos*, la *Biblia latinoamericana* y las *Obras escogidas* de Freud; ante ellos, “los expertos censuradores” dividen los libros en categorías: “marxista”, “socialista”, “subversivo”, “insolvente”, “inmoral” o “peronista”, dependiendo del nivel de “peligro” que posean estos objetos de cultura, definidos como “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 el Proceso de Reorganización Nacional se promovía un tipo de cine comercial, como los producidos e interpretados por el cantante-actor Palito Ortega, la saga de los Superagentes, siguiendo con *Los Parchís contra el inventor invisible*, *Los fierecillos indomables* y *Los extraterrestres*. Cada una de ellas contó con alrededor de un millón de espectadores. La línea alfonsinista no se alejará completamente 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 pornosoft (Getino, 2005: 50). Esto está relacionado con una suerte de “destape” a partir del cual se podía ver en la pantalla lo que antes no podía mostrarse. Para algunos críticos, si bien este tipo de cine 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.²⁹ En resumen, lo que se plantea a partir de la abolición de la censura es

29. Cabe puntualizar en el comunicado del 3 de abril de 1976 el capitán de fragata Jorge E. Blisteston 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” (citado por Gociol e Invernizzi, 2006: 43). El dúo Alberto Olmedo-Jorge 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 del Gordo y el Flaco, pero en el que no faltaban actrices exuberantes que con sus pocas ropas seducían al público. Sin lugar a dudas, entre los directores más prolíficos se encontraba Ramón “Palito” Ortega, famoso cantante y estrella cinematográ-

elevant el número de las producciones argentinas; por ello, surgen películas tan disímiles entre sí. Es cierto que, por un lado, se apunta a la producción de films “comerciales”, pero también que, por otro, hay una proliferación del llamado “cine de calidad” (*Camila* y *La historia oficial*, entre otras) y del “cine de autor” (*Sentimientos*. *Mirta*, *de Liniers a Estambul*, por ejemplo). Esto llevará al cine argentino a tener una gran repercusión y a participar en festivales internacionales.

Volviendo a *Sur*, se trata de uno de los films que une el cine de autor con el de calidad. 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.

También para el crítico argentino David Oubiña (1994: 77) “*Sur* es el complemento perfecto de *El exilio de Gardel*. Su continuación y, a su vez, su inversión”, *Tangos. El exilio de 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”. En *Sur* no estamos frente a un tiempo único, sino entre idas y venidas, es decir, 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, sensación producida por el *desexilio*.

fica, y Emilio Vieyra, cineasta muy recordado por dos de sus películas, *Comandos azules* (1980) y *Comandos azules en acción* (1980), que narran la existencia de una organización creada para la defensa del bien cuyos integrantes pelean con todos los medios a su alcance para derrotar a un grupo delictivo 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” consiguen desbaratar el plan y apresar a los culpables. Por su parte, en *Dos locos en el aire*, la primera realización de Ramón Ortega, quien realizó toda su filmografía como director durante la dictadura militar, fue estrenada el 22 de julio de 1976. Esta película tenía como objetivo el elogio de las instituciones en el poder, principalmente de la Fuerza Aérea Argentina, en la que se conjugaba la defensa de los valores éticos y morales a los que se alude constantemente. Para ampliar, véase Zarco (2012).

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, 2013). 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 el 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: el abogado se ha convertido en alguien que no era, es decir, un profesor de escuela secundaria, quien prefiere contar la *historia oficial* para no tener problemas; el librero, luego de haber sido secuestrado y torturado, es un sobreviviente que prefiere no recordar lo sucedido y seguir adelante (para ello decide crear en el galpón de su casa una fábrica de banderas, convirtiéndose ese en su espacio de resistencia en el que la bandera adquiere una doble concepción: símbolo patrio y estrategia comercial); el científico 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.

Hay una escena en la que a partir de una conversación banal que mantienen los cuatro en el espacio de resistencia, 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 el 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 la más dramática 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,³⁰ allí secuestran a los cuatro, los llevan a un centro clandestino

30. Con relación a 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

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, el 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 vos, ni hablar, te pusieron una bomba”. Concluye diciendo: “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 han atravesado a los otros tres protagonistas; de hecho, cada uno se escondió en su propio rincón, en estos términos también “los que se quedaron” son exiliados de su propio pasado, que vuelve a la memoria a partir del retorno de uno de ellos.

La secuencia cuando 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 con la derrota de la guerra de Malvinas y 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 los que se traslucen la paranoia y el horror vividos durante la dictadura militar.³¹ Una vez atravesado el umbral, se dan cuenta de que el lugar en el que creían estar encerrados está ubicado exactamente al lado de la librería de uno de los protagonistas. Aquí cabe 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

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” (citado por Di Tella, 1984: 9).

31. En la película *Hay unos tipos abajo* (1985) de Rafael Filippelli se relata la paranoia de un periodista –durante el período de la última dictadura militar–, quien 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 sus afectos. Luego, en un intento desesperado de escapar a la represión, huirá sorpresivamente.

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: un espacio casi anónimo (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 exilio 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 Papa, que busca redimir al pueblo de todas las muertes sufridas. El teórico Claudio España (1994: 31) 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”, 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),³² su director, Carlos Echeverría, recorre el fin del exilio político en Berlín de Osvaldo Bayer. Con ello se propone retratar el regreso del historiador, escritor y periodista a la Argentina luego de más de siete años de alejamiento. Lo interesante de este documental son los diálogos que el protagonista man-

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

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 amigos queridos 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”, se dice en *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 ahí se desprenden dos concepciones: en primer lugar, la constante 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), planteándose una suerte de no coincidencia entre 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 él ya no pertenece.

Las vivencias de los exiliados son las de aquellos que piensan el país sin encontrarse en él, que no quieren estar donde están pero que no pueden volver a su lugar de origen. Es justamente en esa tormenta de sentimientos donde 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 ahí que la frase “en mis pocos días de exiliado me di cuenta de que las culpas aumentan con la distancia”, 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. *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, Bayer, quien en *Cuarentena. Exilios y regresos* 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.

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”,³³ frase en la que 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 descrita anteriormente 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

33. Una reflexión aparte cabría hacer con 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”.

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 en el inicio del juego como en la *tanguedia* le 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 presente. Esta dicotomía “sitúa al ser humano en una tierra de nadie (o de otros)” (Bou, 1999: 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 antes del exilio.



Conclusiones

El interrogante que nos ha llevado hasta aquí es cómo se ha representado la última dictadura militar, sus tenebrosas acciones y los efectos de memoria de tan traumático acontecimiento en el cine ficcional argentino producido entre 1983 y 2013. Para ello se ha avanzado sobre la coyuntura entre cine, política y memoria a partir de una cronología precisa a la que hemos 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 los “momentos de la memoria”. De este modo, las conclusiones más destacables a las que hemos llegado manifiestan que en cada momento de la memoria predominan diferentes estrategias a partir de las cuales los directores eligen representar sus films. 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 las que cada gobierno ha conformado su “identidad memorística del pasado reciente”.

No sólo he fijado la atención en los films que de algún modo asimilan las propuestas de los diversos gobiernos democráticos, sino 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 la representación de 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 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, con *La noche de los lápices*, 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 películas realizadas 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 en las representaciones que ahondan tanto en el exilio territorial 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, y e) ninguna de las propuestas ahonda en el compromiso político de quienes han sufrido el horror de la dictadura, insistiendo –incluso– en la despoltización 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 films comparten una característica: la filiación, presente en situaciones como las de las Madres y las Abuelas, quienes buscan el paradero o la identidad de sus hijos o nietos, 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, en las producciones que conforman el segundo momento “(Re)conciliación e indultos: 1989–1995”, como *La amiga* y *Un muro de silencio*, se cuestiona 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” (Rancière, 2007: 152). Esta postulación es útil para avanzar sobre el modo en que durante el segundo período se ha puesto en la pantalla la violencia ejercida por la dictadura. Existe una marcada diferencia entre el primer y el segundo momento de la memoria; de hecho, uno 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 es mostrado a través de una puesta en escena a oscuras; en *La amiga*, en cambio, este pasaje queda 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 ella. Ambos films suponen diferentes pasajes de construcción del pasado reciente argentino y sus consecuencias están narradas desde un presente posdictatorial.

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 acerca de la pasividad de la sociedad civil ante lo sucedido.

El último momento de la memoria, “Reivindicación y crítica: 1996-2013”, 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 transmisión 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 con 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 los 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, como la subida del volumen de la radio antes de comenzar con el tormento, el sonido de la picana y la presencia –de fondo– del Mundial de Fútbol. Este último contrasta el horror con la alegría del torneo, evocando una suerte de dicotomía entre el adentro y el afuera. Cabe señalar que durante este tercer momento de la memoria se dará un amplio espacio al compromiso político de los sujetos que han vivido la experiencia setentista, pues serán re-presentados desde sí mismos y no ya desde la búsqueda por parte de sus familiares.

A modo de cierre, es necesario señalar 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: *La amiga* y *Un muro de silencio*. 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 —como se ha señalado— 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 con 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 la responsabilidad de la sociedad civil. Este cambio será aún más determinante a partir de 2003, momento en que Néstor Kirchner llega al poder y en el que se pone 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; ello 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 en no pocas las veces ha evidenciado signos de agotamiento. Estos agotamientos se transformarán en puntos negativos 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 posdictatorial ha impreso a la estética con las que ha narrado su propio posicionamiento frente al ciclo más atroz vivido por la sociedad argentina.

Filmografía y bibliografía

Filmografía

- Adiós*. Dir. Hugo Santiago. En preparación.
- Andrés no quiere dormir la siesta*. Dir. Daniel Bustamante. Prod. Carolina Álvarez y Daniel Bustamante. Argentina. 2009. 108 min.
- Botín de guerra*. Dir. David Blaustein. Prod. Zafra Difusión SA. Argentina. 2003. 118 min.
- Buenos Aires viceversa*. Dir. Alejandro Agresti. Prod. Alejandro Agresti y Axel Harding. Argentina. 1996. 114 min.
- Camila*. Dir. María Luisa Bemberg. Coprod. Argentina-España. GEA Producciones-Impala. Argentina. 1984. 107 min.
- Cazadores de utopías*. Dir. David Blaustein. Prod. INCAA. Argentina. 1996. 150 min.
- Cómo se hizo El exilio de Gardel*. Dir. Fernando Martín Peña. Prod. Cine Sur. Argentina, 2010. 85 min.
- Complici del silenzio*. Dir. Stefano Incerti. Prod. Malkina Producciones, Surf Film, ICA producciones, Rocco Oppedisano, Mario López y Jorge Piwowarski. Argentina-España-Italia. 2008. 108 min.
- Cordero de Dios*. Dir. Lucía Cedrón. Prod. Lita Stantic Producciones, Les film d'ici, Serge Lalou, Taeda SA y Bárbara Sampietro. Argentina-Francia. 2008. 91 min.
- Crónica de una fuga*. Dir. Israel Adrián Caetano. Prod. Oscar Kramer, Hugo Sigman y Adrián Kochen. Argentina. 2006. 103 min.
- Cuarentena. Exilio y regreso*. Dir. Carlos Echeverría. Prod. Hochschule für Fernsehen und Film (Munich) y Renate Stegmüller. Alemania. 1983. 83 min.
- El amor es una mujer gorda*. Dir. Alejandro Agresti. Prod. All Arts Enterprises BV (La Haya), Lito Álvarez, Osvaldo Penas y Movimiento Falso. Argentina. 1987. 87 min.

- Encontrando a Víctor*. Dir. Natalia Bruschtein. Prod. Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc). México. 2004. 30 min.
- En ausencia*. Dir. Lucía Cedrón. Prod. Patricio Álvarez Casado. Argentina-Chile. 2002. 15 min.
- Garage Olimpo*. Dir. Marco Bechis. Prod. Eric Heumann, Amedeo Pagani y Enrique Piñeyro, Argentina-Francia-Italia. 1999. 100 min.
- Hay unos tipos abajo*. Dir. Rafael Filippelli y Emilio Alfaro. Prod. Rafael Filippelli y Emilio Alfaro. Argentina. 1985. 92 min.
- Hermanas*. Dir. Julia Solomonoff. Prod. Vanessa Ragone, Gerardo Herrero, Pablo Bossi, Ariel Saúl, Walter Salles, Florencia Enghel y Marcela Besuievsky. Argentina-Brasil-España. 2004. 92 min.
- Hijos / Figli*. Dir. Marco Bechis. Prod. Vittorio Cecchi Gori y Amedeo Pagani. Italia. 2005. 92 min.
- Hombre mirando al sudeste*. Dir. Eliseo Subiela. Prod. Cinequanon. Argentina. 1986. 104 min.
- Il portiere di notte*. Dir. Liliana Cavani. Prod. Robert Esa de Simon y Edwards Gordon. Italia. 1974. 118 min.
- Infancia clandestina*. Dir. Benjamín Ávila. Prod. Historias Cinematográficas-Habitación 1520. Argentina. 2012. 112 min.
- Invasión*. Dir. Hugo Santiago. Prod. Proartel SA. Argentina. 1969. 123 min.
- Kamchatka*. Dir. Marcelo Piñeyro. Prod. Oscar Kramer, Pablo Bossi, Francisco Ramos y Patagonik Film Group. Argentina-España-Italia. 2002. 103 min.
- La amiga*. Dir. Jeanine Meerapfel. Coprod. Argentina-Alemania. 1989. 110 min.
- La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Prod. Nora Puenzo, Luis Puenzo y Marcelo Piñeyro. Argentina. 1985. 109 min.
- La hora de los hornos*. Dir. Fernando Solanas y Octavio Getino. Prod. Grupo Cine Liberación-Solanas Productions. Argentina. 1968-1969. 260 min.
- La muerte y la doncella*. Dir. Roman Polanski. Prod. Jost Kramer y Thom Mount. Estados Unidos. 1994. 103 min.
- La noche de los lápices*. Dir. Héctor Olivera. Prod. Fernando Ayala y Alejandro Sessa. Argentina. 1986. 95 min.
- La peste*. Dir. Luis Puenzo. Coprod. Estados Unidos-Argentina-Francia. 1992. 105 min.
- Las veredas de Saturno*. Dir. Hugo Santiago. Prod. Caliban Audiovisual. Francia. 1985. 145 min.
- Los días de junio*. Dir. Alberto Fischermann. Prod. Fischerman-Santos Productores Asociados de Cine-TV SRL. Argentina. 1988. 90 min.
- Los hijos de Fierro*. Dir. Fernando Solanas. Prod. Grupo Cine Liberación. Argentina. 1972-1975. 134 min.

- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Coprod. Argentina-Estados Unidos. Argentina. 2003. 89 min.
- Los traidores*. Dir. Raymundo Gleyzer. Prod. Bill Susman. Argentina. 1973. 109 min.
- Made in Argentina*. Dir. Juan José Jusid. Prod. Progress Communications. Argentina. 1987. 86 min.
- Montoneros, una historia*. Dir. Andrés Di Tella. Prod. Cine Ojo. Argentina. 1998. 89 min.
- Papá Iván*. Dir. María Inés Roqué. Prod. Coprod. México-Argentina, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes México-Zafra Difusión SA. México. 2000. 55 min.
- Reflexiones de un salvaje*. Dir. Gerardo Vallejo. Prod. Gerardo Herrero. España. 1978. 81 min.
- Sentimientos. Mirta, de Liniers a Estambul*. Dir. Jorge Coscia y Guillermo Saura. Prod. Mónica Meda, Carmen Pipino y Horacio Rayneli. Argentina. 1988. 100 min.
- Shoah*. Dir. Claude Lanzman. Prod. Brigitte Faure. Francia, 1985. 566 min.
- Sophie's choice*. Dir. Alan Pakula. Prod. Alan Pakula y Keith Barish. Estados Unidos. 1982. 150 min.
- Sur*. Dir. Fernando Solanas. Prod. Canal+, Cine Sur y Production Pacific. Argentina. 1988. 119 min.
- Tangos. El exilio de Gardel*. Dir. Fernando Solanas. Prod. Tercer Cine. Argentina. 1985. 120 min.
- Torturador. El señor Galíndez*. Dir. Rodolfo Khun. Prod. Pedro Sopera. España. 1983. 86 min.
- Un lugar en el mundo*. Dir. Adolfo Aristarain. Coprod. Argentina-España-Uruguay. 1992. 120 min.
- Un muro de silencio*. Dir. Lita Stantic. Prod. Lita Stantic, Aleph Producciones SA, Instituto Mexicano de Cinematografía y Channel 4. Argentina-Gran Bretaña-México. 1993. 102 min.
- Vidas privadas*. Dir. Fito Páez. Prod. Alejandro Clancy, Mate Cantero, Stella Fontán, Stéphane Sorlat y Carlos Atkins. Argentina-España. 2001. 93 min.

Bibliografía

- ABÓS, Álvaro (1993), "Un muro de ética", *Clarín*, 14 de junio: 45.
- ADORNO, Theodore (1981), *An Essay on Cultural Criticism and Society in Prisms* (1949), Cambridge, MIT Press.

- AGAMBEN, Giorgio (1996), “Políticas del exilio”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27: 37-58.
- (2000), *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- AGUILAR, Gonzalo (2009), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006), Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- ALARCÓN, Cristian (1998), “El paso de Lavalle del esplendor a la decadencia. El ocaso de una calle”, *Página 12*, 11 de agosto: 22.
- AMADO, Ana (2009), *La imagen justa. Cine y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- APREA, Gustavo (2007), *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en veinticinco años de democracia*, Buenos Aires, UNGS-Biblioteca Nacional.
- ARENDETT, Hannah (2006), *Eichmann en Jerusalén* (1963), Barcelona, Debolsillo.
- ARFUCH, Leonor (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.
- AUMONT, Jacques (1996), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- (1995), *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- BALÁN, Jorge (1985), “International migration: The Argentine case”, en *Seminar on Emerging Issues in International Migration. Study and Conference Center of the Rockefeller Foundation*, Bélgica, International Union for the Scientific Study of Population.
- BARRANCOS, Dora (2013), “América Latina: memoria, identidad y retos al futuro”, conferencia de apertura, Oporto, VII Congreso CIESAL, junio.
- BASUALDO, Eduardo (2001), *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*, Buenos Aires, UNQUI.
- BAYER, Osvaldo y Juan GELMAN (2006), *Exilios*, Buenos Aires, Planeta.
- BENEDETTI, Mario (1983), “El desexilio”, *El País*, Madrid, 18 de abril: 9.
- BENJAMIN, Walter (1989), “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (1928), Madrid, Taurus.
- (2004), *Libro de los pasajes* (1927), Madrid, Akal.
- BERTONCELLO, Rodolfo y Alfredo LATTES (1986), “Medición de la inmigración de argentinos a partir de la información nacional”, en Alfredo Lattes y Enrique Oteiza (eds.), *Dinámica migratoria argentina (1955-1984): democratización y retorno de expatriados*, Ginebra, UNRISD-CENEP.
- BORN, Diego, Martín MORGAVI y Hernán von Tschirnhaus (2010), “De cómo los desaparecidos se hacen presentes en el colegio. Los textos escolares de historia de nivel medio en la ciudad de Buenos Aires (1982-2001)”, en Emi-

- lio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos: 189-210.
- BOU, Enric (1999), “Ligeros de equipaje: exilio y viaje en la España peregrina (1936-1969)”, *Revista Hispánica Moderna*, LII, 1: 96-109.
- BRODSKY, Marcelo (2005), *Memoria en construcción*, Buenos Aires, La Marca.
- BURKE, Peter (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001), Barcelona, Biblioteca de Bolsillo.
- BURUCÚA, María Constanza (2005), “Generando la historia: la «guerra sucia» en el cine argentino de y por mujeres”, en Jorge Carman (ed.), *Cuadernos de cine argentino. La imagen como vehículo de identidad nacional*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales: 89-108.
- CALLONI, Stella (1999), *Los años del lobo: Operación Cóndor*, Buenos Aires, Peña Lillo-Continente.
- CALVEIRO, Pilar (1998), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- (2005), *Familia y poder*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria.
- (2012), *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CAMPERO, Agustín (2008), “Aquí el mal”, *El Amante*, 192: s/p.
- CAMPOS, Javier (2013), *Los cines de América Latina*, San Antonio de los Baños, EICTV.
- CANCELLIER, Antonella (1996), *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*, Padua, Unipress.
- CARNEVALE, Susana (1993), “Mujeres delante y detrás de la cámara”, *Ahora*, N° 97: 45.
- CASTAGNA, Gustavo (1992), “Generación del 60: paradojas de un mito”, *El Amante*, 6: 24-28.
- COHEN, Stanley (2001), “La clave es superar las negaciones”, *Página 12*, 21 de enero: 25.
- CONADEP (1984), *Nunca más. Informe nacional sobre la desaparición de personas*, Buenos Aires, Eudeba (prólogo reedición 2006).
- CORTÁZAR, Julio (1984), “América Latina: exilio y literatura”, en *Argentina: años de alambrados culturales*, Barcelona, Muchnik.
- COZARINSKY, Edgardo (2002), *Borges y el cinematógrafo*, Buenos Aires, Emecé.
- CRENZEL, Emilio (2008), *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (ed.) (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos.
- CUARTEROLO, Andrea (2011), “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la úl-

- tima dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería: 339-364.
- DANEY, Serge (1992), “Le travelling de Kapò”, *Trafic*, 4: 11.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2002), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al Margen.
- (2005), “Desaparición, violencia política y dictadura en Argentina. Mapas de la violencia, políticas y ciclos de las memorias”, Seminario Internacional sobre Memoria e Historia, Guatemala, septiembre.
- (2009), “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós: 337-362.
- y Elizabeth JELIN (2002), *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Madrid, Siglo XXI.
- DÉLANO, Alexandra (2013), “Hannah Arendt: cómo enfrentar la banalidad del mal”. Disponible en <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2000/arendt.html>. Consulta: 10 de abril de 2013.
- DELEUZE, Gilles (1986), *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós.
- DÍAZ, Pablo (2013), “El relato del relator de aquella noche”, Agencia Télam de Noticias. Disponible en <http://www.elortiba.org/lapices.html>. Consulta: 5 de febrero de 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- DI TELLA, Andrés (1984), “Junio y sus días, a través de la cámara de Fischerman”. *Tiempo Argentino*, 6 de septiembre: 9.
- DUBATTI, Jorge y Belén LANDINI (s/f), “El señor Galíndez de Eduardo Pavlosky: teatro político de choque contra la subjetividad y las instituciones del fascismo”. Disponible en http://www.bymrsl.com/pv/trabajos/Tato_2_Dubatti-Landini.pdf. Consulta: 24 de agosto de 2013.
- DUHALDE, Eduardo (2006), *El Estado terrorista argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2009), “Carta de Eduardo Luis Duhalde a Fernández Meijide”. Disponible en http://www.perfil.com/contenidos/2009/08/04/noticia_0037.html. Consulta: 11 de agosto de 2013.
- ESPAÑA, Claudio (1993), “La memoria, un tema para la debutante Lita Stantic”, *La Nación*, 3 de junio: s/p.

- (ed.) (1994), *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- y Ricardo MANETTI (1999), “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”, en José Emilio Burucúa, *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana: 280-310.
- FEINMANN, José Pablo (1998), *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*, Buenos Aires, Booket.
- FELD, Claudia y Jessica STITES MOR (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- FILIPPELLI, Rafael (1986), “Contra la *Realpolitik* en el arte”, *Punto de Vista*, N° 26: 4-5.
- FILLOL, Santiago (2010), “Manifestaciones de una lejanía (por cerca que pueda estar)”, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- FINKEL, Raúl (s/f), “Cine sobre la dictadura”. Disponible en www.cinesinorillas.com.ar. Consulta: 14 de mayo de 2013.
- FORCINITO, Karina y Victoria BASUALDO (2007), *Transformaciones recientes en la economía argentina: tendencias y perspectivas*, Buenos Aires: Prometeo.
- FOUCAULT, Michael (2002), *Vigilar y castigar* (1975), Buenos Aires, Siglo XXI.
- FRANCO, Marina y Florencia LEVÍN (eds.) (2007), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- GALLO, Daniel (2004), “Sacaron los cuadros de Videla y de Bignone”, *La Nación*, 25 de marzo. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/585683-sacaron-los-cuadros-de-videla-y-bignone>. Consulta: 17 de agosto de 2012.
- GAMBERINI, Marcela (2001), “El acto en cuestión”, *El Amante*, 117: 17.
- GELMAN, Juan (1998), “Pilar Calveiro describe la vida-muerte de los campos de concentración. Una está en otra dimensión”, *Página 12*, 1 de noviembre. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-11/98-1101/pag14.htm>. Consulta: 10 de junio de 2013.
- GETINO, Octavio (2005), *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus (2ª ed.).
- GIMÉNEZ, Nan (1992), “Te he visto y me acuerdo...”, *Clak*, N° 11: 58-60.
- GOCIOL, Judith y Hernán INVERNIZZI (eds.) (2006), *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- GRANT, Catherine (1996), “Gender, genre and the social imaginary in some films from Argentina’s «Cinema of Redemocratization» (1983-1993)”, en Eamonn Rodgers (ed.), *Cinema and Ideology*, Glasgow, Strathclyde Modern Languages Studies, New Series.
- (1997), “Camera solidaria”, *Screen*, 38 (4): 301-328.

- GRINBERG, León y Rebeca GRINBERG (1984), *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza.
- GUARINI, Carmen (2009), “El «derecho a la memoria» y los límites de su representación”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós: 254-280.
- GUASTAMACCHIA, Carla y Sabrina PÉREZ ÁLVAREZ (2010), “Cine ficcional histórico (1984-1994): la memoria de la herida”, en Emilio Crenzel, *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas*, Buenos Aires, Biblos: 85-98.
- GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- GURRIERI, Jorge (1982), *Emigración de argentinos. Una estimación de sus volúmenes*, Buenos Aires, Dirección Nacional de Migraciones.
- HALBWACHS, Maurice (2005), *La memoria colectiva (1950)*, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HERNÁNDEZ, José (2005), *Martín Fierro (1872)*, Buenos Aires, Cántaro.
- HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press.
- HOBBSAWM, Eric (2003), *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.
- HUYSSSEN, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido (1992)*, México, FCE.
- JAKUBOWICZ, Eduardo y Laura RADETICH (eds.) (2006), *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*, Buenos Aires, La Crujía.
- JARQUE, Fietta (2013), “Mario Benedetti y la teoría del desexilio”. Disponible en http://elpais.com/diario/1984/12/16/cultura/471999607_850215.html. Consulta: 10 de mayo de 2013.
- JELIN, Elisabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- JENSEN, Silvia (2011), “Exilio e historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción”, *Aletheia*, vol. 1, N° 2, mayo. Disponible en <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historia-reciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion>. Consulta: 10 de septiembre de 2013.
- y Pablo YANKELEVICH (2007), “Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)”, *Revista de Estudios Demográficos y Urbanos*, 2: 339-442.
- JITRIK, Noé (1995), *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- JONES, David Martin (2011), *Deleuze and World Cinemas*, Londres, Continuum.
- KAUFMAN, Susana (2006), “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”, en Elisabeth Jelin y Susana Kaufman (eds.), *Subjetividad*

- y figuras de la memoria*, Buenos Aires-Nueva York, Siglo XXI-Social Science Research Council: 47-72.
- KOHAN, Martín (2002), *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2014), “Cosa de niños”, *Revista de Estudios de Teoría Literaria*, 3 (6): 17-21.
- KOSELLECK, Reinhart (2004), *Futures Past: On the semantics of historical time* (1993), Nueva York, Columbia University Press.
- KOSTELANETZ, Richard (2003), *Conversing with John Cage*, Londres, Routledge: 69- 70.
- KRIGER, Clara (1994), “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”, en Claudio España, *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 55-67.
- y Ana Laura LUSNICH (1994), “El cine y la historia”, en Claudio España, *Cine argentino en democracia (1983-1993)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de Artes: 83-103.
- LAGUNA, Natxo (2012), “Sensaciones vivas”, *Cameraman*, 64: 6-17.
- LACAPRA, Dominick (2004), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LARRETA, Julio (1989), “El talón de Aquilea”, *Página 12*, 24 de abril: 18-20.
- LEFRANC, Sandrine (2005), *Políticas del perdón*, Bogotá, Norma.
- LERER, Diego (2010), “La cara oculta del Mundial 78”, *Clarín*, 17 de junio: 6.
- LEVI, Primo (2011), *Los hundidos y los salvados*, Buenos Aires, El Aleph.
- LIDA, Clara, Horacio CRESPO y Pablo YANKELEVICH (2007), *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- LONGONI, Ana (2007), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Norma.
- LÓPEZ, Daniel (1985), “Film retórico y confuso sobre la condición humana”, *La Razón*, 15 de junio: 9-10.
- LÓPEZ, Diego (1986), “Excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico”, *La Razón*, 16 de septiembre: 45.
- LÓPEZ, Fernando (2002), “Aquellos años de miedo”, *La Nación*, 17 de octubre: 9.
- (1986), “Vigor testimonial en *La noche de los lápices*”, *La Nación*, 5 de septiembre: s/p.
- LUSNICH, Ana Laura y Pablo PIEDRAS (eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- LUZI, Javier (s/f), “Una crítica de la película *Hermanas*”. Disponible en <http://www.cineismo.com/criticas/hermanas.htm>. Consulta: 17 de agosto de 2013.
- MAHIEU, José Agustín (1993), “Cine argentino. Las nuevas fronteras”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, Madrid: 289-298.

- MANETTI, Ricardo (1994), "Cine testimonial", en Claudio España, *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 257-271.
- MARCHETTI, Pablo (1993), "Los efectos publicitarios en cine son golpes bajos", *La Maga*, 9 de junio: 45-46.
- MARRONE, Irene y Mercedes MOYANO (eds.) (2011), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años 60 y 90*, Buenos Aires, Biblos.
- MARTÍN, Jorge Abel (1986), "Comenzó Olivera la filmación de *La noche de los lápices*", *Tiempo Argentino*, 24 de junio: 18.
- MITRY, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Madrid, Akal.
- MONTEAGUDO, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, CEAL.
- (1999), "La rutinaria minucia del horror", *Página 12*, 2 de septiembre: 7.
- (2009), "Lejos o cerca yo vivo en Aquilea". Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-15291-2009-09-15.html>. Consulta: 14 de agosto de 2013.
- MONTESORO, Silvia (2002), "Encuentro cercano con el pasado", *La Nación*, 25 de junio: 3.
- MOORE, María José y Paula WOLKOWICZ (eds.) (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.
- MUÑIZ, Ernesto (2013), "Entrevista a Lucía Cedrón: danos la paz". Disponible en http://www.montevideo.com.uy/nottiempolibre_81544_1.html. Consulta: 10 de julio de 2013.
- MYER, Raimundo (1996), "El secreto como lucidez", *Pensamiento de los Confines*, N° 3, septiembre: 9.
- NOFAL, Rossana (2010), "Desaparecidos, militantes y soldados", en Emilio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos: 163.
- NORA, Pierre (1997), *Les lieux de mémoire. I: Présentation*, París, Gallimard.
- NORIEGA, Gustavo (2009), *Estudio crítico sobre Los rubios*, Buenos Aires, Picnic.
- OBERTI, Alejandra (2004), "La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente", en Ana Amado y Nora Domínguez, *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós: 145-146.
- y Roberto PITTALUGA (2006), *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, La Plata, El Cielo por Asalto.
- ORSATTI, Álvaro (1982), "La emigración de argentinos", en *Migraciones laborales en Argentina. Informe parcial N° 6*, Buenos Aires, OEA-IDES.
- OSTRIA, Vincent (1985), "Le tutoiement du rêve", *Cahiers du Cinéma*, N° 377, noviembre: 50-52.

- OUBIÑA, David (1994), “Exilios y regresos”, en Claudio España, *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes: 69-82.
- PACECCA, María Inés y Corina COURTIS (2008), *Inmigración contemporánea en Argentina: dinámicas y políticas*, Santiago de Chile, Publicación de las Naciones Unidas.
- PARCERO, Daniel, Daniel DULCE y Marcelo HELFGOT (1985), *La Argentina exiliada*. Buenos Aires, CEAL.
- PENA, Jaime (s/f), “Canibalismos 05”. Disponible en <http://www.elamante.com/noticias/cannibalismos-05-jaime-pena/>. Consulta: 19 de agosto de 2013.
- PEÑA, Fernando Martín (1994), “Charla con Lita Stantic. Contar desde adentro”, *Film*, N° 8, junio-julio: 30-31.
- (2003), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini.
- PIEDRAS, Pablo (2011), “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería: 650-674.
- PINTO, Zully (1986), “A veces la ficción se queda corta frente a la realidad”, *Clarín*, 5 de junio: 3.
- POLLAK, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Al Margen.
- (2012), “Memoria, olvido, silencio”. Disponible en <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/memorias/Pollak.pdf>. Consulta: 15 de abril de 2013.
- QUILEZ ESTEVE, Laia (2010), “La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación”, tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili.
- RAGGIO, Sandra (2009), “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós: 45-76.
- (2010), “La construcción de un relato emblemático de la represión: la «noche de los lápices»”, en Emilio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos: 137-160.
- RANCIÈRE, Jacques (2007), *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.
- RAPALLO, Armando (1986), “Para la memoria del espanto”, *Clarín*, 5 de septiembre: 17.
- REATI, Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa.
- RICAGNO, Alejandro (1993), “Algunas pocas palabras más escritas sobre un muro”. *El Amante*, N° 5. Disponible en <http://www.cinenacional.com/critica/algunas-pocas-palabras-mas-escritas-sobre-un-muro>.

- RICŒUR, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999), Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Arrecife.
- (2004a), *La memoria, la historia, el olvido* (2003), México, FCE.
- (2004b), “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. Disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/2.pdf>. Consulta: 10 de mayo de 2013.
- RIVETTE, Jacques (1961), “De l’abjection”, *Cahiers du Cinéma*, 120. Disponible en castellano en <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyccion-jacques-rivette-1961/>. Consulta: 15 de agosto de 2013.
- RODRÍGUEZ MARINO, Paula (s/f) “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. Consulta: 5 de abril de 2013.
- (2003), “Cine y novela. Apuntes sobre la construcción del exilio argentino en la narrativa de la construcción democrática”, *Letras*, 60: 65– 77.
- ROJAS, Eduardo (2003), “Assassination Tango”, *El Amante*, N° 137: 20.
- ROMAGUERA, Joaquín (1989), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- ROMERO, Luis Alberto (1994), *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE.
- ROSENSTONE, Robert (1988), “Forum”, *The American Historical Review*, vol. 93: 1173–1185.
- (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel.
- ROSSI, Paolo (2003), *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- RUIZ, María Olga (2005), “Estallido de la memoria”, *Puente*, N° 14: 38–44.
- SAID, Edward (2005), *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SARLO, Beatriz (1988), “Políticas culturales: democracia e innovación”, *Punto de Vista*, XI, 32: 8– 14.
- (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCHETTINI, Adriana (1993), “Lo peor se supera contándolo”, *Clarín*, 9 de mayo: 19.
- SCHOLZ, Pablo (2000), “El tema sigue vigente”, *Clarín*, suplemento “Espectáculos”, 13 de marzo. Disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2000/03/13/c-01201d.htm>. Consulta: 22 de agosto de 2012.

- SCHWARZBÖCK, Silvia (2002), “El rigor y el espectáculo”, *El Amante*, 121: s/p.
- (2007), *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Buenos Aires, Picnic.
- SEMPRÚN, Jorge (2001), *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona, Tusquets.
- SEOANE, María y Vicente MULEIRO (2001), *El dictador. Historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SEOANE, María y Héctor RUIZ NÚÑEZ (2011), *La noche de los lápices*, Buenos Aires, Debolsillo.
- SHAULT, Pablo (1986), “El cine enfrenta la realidad y narra la desaparición de varios adolescentes”, *Clarín*, 16 de septiembre: 13.
- SIMMEL, George (1939), *Sociología*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SORLIN, Pierre (1985), *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, FCE.
- SPINELLI, Sebastián (1985), “Un director que alcanzó la madurez”, *Página 12*, 6 de mayo: 17- 18.
- SZURMUK, Mónica e Irwin MCKEE (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI.
- TAPIA VALDÉS, Julián (1988), *La Doctrina de la Seguridad Nacional y el rol político de las Fuerzas Armadas*, Buenos Aires, Eudeba.
- TRACÓN, Manuel (2003), “Torrentes de rencor”, *El Amante*, 140: 56.
- TRAVERSO, Enzo (2007), “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Marina Franco y Florencia Levín, *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós: 67-96.
- TODOROV, Tzvetan (1993), *Frente al límite*, México, Siglo XXI.
- (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- TORNER, Claude (2005), *Shoah. Cavar con la mirada*, Barcelona, Gedisa.
- ULLOA, Fernando (1993), “Muro de silencio”, *Revista de Psicología*, XII, 30: 28-29.
- VERBITSKY, Horacio (1995), *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta.
- (2006), *Civiles y militares. Memoria secreta de la transición*, Buenos Aires, Sudamericana.
- VEZZETTI, Hugo (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2009), *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- VILABOA, Daniela (2013), “La historia sin fin”. Disponible en <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=36>. Consulta: 10 de agosto de 2013.
- VIRNO, Paolo (2003), *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós.

- YANKELEVICH, Pablo (2007), “Exilio y dictadura”, en *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, El Colegio de México: 49-86.
- ZARCO, Julieta (2012), “Argentina: cine, censura y dictadura (1969-1983)”, en Ada Agresi y Rosella Mamoli Zorza, *Saggi*, Venecia, Cafoscarina: 131-142.
- (2013), “Borges, Bioy Casares y la coescritura de *Invasión* de Hugo Santiago”, Congreso Internacional “Escrituras plurales-viajes temporales”, Venecia-París, Università Ca’ Foscari Venezia-Università La Sorbone, octubre.
- ZUBIETA, Ana María (2008), *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Buenos Aires, Eudeba.