



Tipo de documento: Tesis de Maestría

Título del documento: Estrategias narrativas de un cine post dictatorial : el genocidio en la producción cinematográfica argentina, 1984-2007

Autores (en el caso de tesis y directores):

Lior Zylberman

Daniel Feierstein, dir.

Irene Marrone, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2011

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



LIOR ZYLBERMAN

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE UN CINE POST DICTATORIAL.
EL GENOCIDIO EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA ARGENTINA
(1984-2007)

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGISTER EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: DR. DANIEL FEIERSTEIN
CO-DIRECTORA: MG. IRENE MARRONE

BUENOS AIRES

2011

Resumen

La presente tesis analizará la producción cinematográfica argentina - tanto el estilo ficción como el estilo documental - entre 1984 y 2007, con el fin de estudiar un modo de realización simbólica del genocidio argentino practicado por la última Dictadura Militar de nuestro país. Cabe adelantar aquí que la realización simbólica es el último momento de una práctica social genocida, esto implica que dicha práctica no culmina con la eliminación material de los cuerpos (aniquilamiento) sino que encuentra su realización en el ámbito simbólico e ideológico, en los modelos de representar y narrar dicha experiencia traumática.

Nuestra intención no radica en hacer foco en las representaciones estéticas sino en las estrategias narrativas, es decir, el relato audiovisual. De esta resultante se arrojará luz respecto a qué temas y motivos recurrentes el cine ha puesto en pantalla. Debemos mencionar que las estrategias narrativas son un constructo analítico y no fueron pensadas estrictamente por sus realizadores. En síntesis, la tesis dará cuenta de cómo el cine argentino abordó, llevó a la pantalla, y comprendió el genocidio practicado por la última dictadura militar. A su vez, la perspectiva de los estudios sobre genocidio nos permitirá examinar al cine desde una óptica diferente. No sólo nos habilitará a auscultar aquello que caracteriza una práctica de estas características sino también a preguntarnos sobre los efectos producidos, es decir, entre otras cosas, las características de una sociedad reconfigurada por un genocidio. De igual forma, el abordaje propuesto tiene como fin efectuar un análisis comparativo de las películas ya que creemos que es en la propia comparación donde encontraremos las respuestas a nuestros interrogantes.

Es así, entonces, que en el análisis comparativo logramos alcanzar cierta “totalidad”, ya que todo el corpus fílmico se nos presenta como una especie de rompecabezas, de mosaico, donde cada película puede ser vista como una pieza. Las estrategias narrativas serían para nosotros una forma particular de “armar” la totalidad del *puzzle*, es decir reconstruir la práctica social genocida.

La tesis está dividida en dos partes. En la primera parte, queremos presentar las estrategias, los motivos recurrentes, siendo éstos nuestro foco de atención. Así, los films nos servirán para analizar la estrategia presentada. Podríamos decir que en la primera parte son las estrategias las que nos permiten efectuar las comparaciones analíticas de diversos films realizados por diferentes directores. En cambio, en la segunda parte

focalizaremos en la obra de dos directores en particular, analizando los films pertinentes dentro de la filmografía de cada uno de ellos.

Cada capítulo analizará una estrategia narrativa en particular. Así, en la primera parte encontraremos un capítulo destinado a “La metodología”. Veremos cómo la metodología propia del genocidio fue adosada a los relatos fílmicos, algunos centrándose en todo el proceso secuestro–tortura–desaparición, otros focalizando en alguno de estos tres procesos en particular. También se abordarán las diversas formas en que estos aspectos repercutieron en la sociedad.

Otra estrategia recaerá en “El campo”. Bajo ésta analizaremos los films que apelan al campo de concentración en sus tramas. No sólo nos focalizaremos en la lógica concentracionaria sino que el espectro analítico sobre el campo será ampliado.

Un siguiente capítulo lleva como título “Los victimarios: los ejecutores y sus cómplices”. En él, nos concentraremos en las narraciones que han llevado a la pantalla aquellos que “se ensuciaron las manos” para utilizar un término de Yves Ternon; los victimarios son aquellos que llevaron el proceso de exterminio a su materialidad, sus ideólogos, los que secuestraron, los que torturaron, los que mataron. En esa misma línea la figura de los cómplices se utilizará para referirse a aquellos que “no mancharon sus manos” pero apoyaron y contribuyeron a la formación de la mentalidad genocida. La estrategia sobre las “Generaciones” será pensada desde Karl Mannheim y Alfred Schütz; esto nos permitirá colocar en tensión las pujas entre diferentes “padres” e “hijos”.

En el capítulo dedicado a las víctimas abordaremos la estrategia que se dedica a pensar sobre aquellos que padecieron el genocidio: cómo se nos presentan, cuáles son sus identidades. En este mismo capítulo también emprenderemos lineamientos para establecer una crítica al cine y su abordaje del genocidio.

La segunda parte, como ya se ha dicho, contará con un capítulo para dos realizadores en particular: Carlos Echeverría y Alejandro Agresti. El primero le dedicó dos documentales a la temática, siendo a nuestro parecer dos obras fundamentales del cine argentino, como también representativas y valiosas para el estudio del genocidio. En el caso de Agresti, casi toda su filmografía se ha visto atravesada por la figura de los desaparecidos. Realizando entonces un análisis comparativo de sus diversos films

creemos que éstos pueden brindar aspectos sugerentes para el análisis de los modos de la realización simbólica del genocidio.

De esta manera, el cine es terreno fértil para el análisis de la elaboración del pasado que una sociedad efectúa ya que todo film coloca en circulación una interpretación sobre los hechos pasados. El cine realiza así una doble operación: se vale de cierto acervo de conocimiento al tiempo que también lo crea. Es decir, el cine nunca es una ventana al pasado que nos muestra los hechos “tal como sucedieron” sino que a través de diferentes técnicas cada film evoca, sugiere, e interpreta los hechos. De esta manera, el cine se coloca, para el cientista social, como documento para estudiar tanto el pasado como los conflictos y las estructuras de sentimiento de una sociedad dada en un momento determinado.

Resumen en inglés

Title: Narrative strategies of a post dictatorial cinema. The genocide in the Argentinean film production (1984-2007)

The present thesis will analyze Argentinean film production - fiction and documentary – between 1984 and 2007, studying a way of the symbolic realization of Argentine genocide practiced by the last military dictatorship in our country. That symbolic achievement is the last phase of a genocidal social practice, this means that the practice doesn't culminate with the physical elimination of bodies (annihilation) but it finds its realization within symbolic and ideological models representing and narrating the traumatic experience.

It is not our intention to focus on aesthetic representations but on narrative strategies, on audiovisual narrative. This result will shed light on the themes and recurring motifs that cinema has put on screen. In short, the thesis will realize how Argentinean cinema addressed, brought to the screen and realized the genocide practiced by the last military dictatorship. We should mention that the narrative strategies are analytical constructs and were not designed strictly by its filmmakers. Equally the prospect of genocide studies will allow us to examine the films from a different perspective. We enable not only to see what characterizes a practice of these features but also to ask about the effects it produces. In a few words: the characteristics of a society reconfigured by genocide. Similarly, the proposed approach aims to carry

out a comparative analysis of the films we believe it is in this own comparison where we will find the answers to our questions.

It is, then, with a comparative analysis that we can reach a "whole", the film corpus is presented to us as a kind of puzzle, mosaic, where each film can be seen as a piece. Narrative strategies would be for us a particular form to assemble the entire puzzle: to reconstruct the social genocidal practice.

The thesis is divided into two parts. In the first one, we want to present the strategies, the recurring motifs that are our focus of attention. We could say that the strategies that are threaded in the first part allow us to carry out analytical comparisons of various films by different directors. Instead, in the second part we will focus strategies in the work of two particular directors.

Thus, in the first part we will find a chapter to the "Methodology". We will see how the methodology of the genocide was attached to the film stories, some focusing on the entire torture-abduction-disappearance process; others focus on one of these three. The ways in which these issues impacted in the society will also be addressed. Another strategy will lie in the "Camp". We will look at the films that appeal to the concentration camp in their frames. We will not only discuss the logic of the concentration camp but the analytical spectrum on the subject will be expanded. A next chapter is entitled "The perpetrators: the executors and accomplices". In it, we will concentrate on the narratives that have led to screen those who "soiled the hands" -a term by Yves Ternon-; the perpetrators are those who carried its materiality, their ideologues who abducted, who tortured, those who killed in the extermination process. In the same vein accomplices figure will be used to refer to those who "not soiled his hands" but supported and contributed to the formation of the genocidal mentality. "Generations" strategy will be studied from the view of Karl Mannheim and Alfred Schutz, this will allow us to place the bidding between different "fathers" and "children" in tension. In the chapter dedicated to "The victims" we will address the strategy dedicated to think about those who suffered genocide: who they were, what were their identities. Also, we will undertake guidelines to establish a criticism of the film and its approach to the genocide.

The second part will feature chapters for two particular director: Carlos Echeverría and Alejandro Agresti. The first one has dedicated two documentaries about the issue. In Agresti's case, his filmography has been traversed by the figure of the

disappeared. Then, conducting a comparative analysis of their various films, we believe that they can provide appealing aspects for the analysis of modes of the symbolic realization of genocide.

Thus, the film is fertile ground for the analysis of the development of the past; every film puts into circulation an interpretation about past events. The cinema makes a double operation: draws on a stock of knowledge as it also creates a stock of knowledge. The film is never a window to the past that shows us the facts "as they occurred" but using different techniques each film evokes, suggests, and interprets facts. In this way, the film is placed, to social scientist, as a document to study both past and conflicts and the "structure of feeling" of a society at a particular time.

Índice

CAPÍTULO I A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE.....	29
CAPÍTULO II LA METODOLOGÍA.....	30
CAPÍTULO III EL CAMPO.....	52
CAPÍTULO IV LOS VICTIMARIOS: LOS EJECUTORES Y SUS CÓMPLICES.....	76
CAPÍTULO V GENERACIONES.....	103
CAPÍTULO VI LAS VÍCTIMAS Y APUNTES PARA UNA CRÍTICA.....	120
SEGUNDA PARTE.....	161
NOTA PREVIA A LOS CAPÍTULOS VII Y VIII LA POÉTICA DE DOS REALIZADORES.....	162
CAPÍTULO VII ALEJANDRO AGRESTI.....	163
CAPÍTULO VIII CARLOS ECHEVERRÍA.....	191
A MODO DE CIERRE.....	209
BIBLIOGRAFÍA.....	221

Un especial agradecimiento a Pascual Massarelli, Lucrecia Molinari
y Dana Zylberman por sus tempranas lecturas y comentarios

CAPÍTULO I
A MODO DE INTRODUCCIÓN

Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia.

*He aquí la razón, la única razón,
de que todo el arte del pasado se haya convertido
en una cuestión política*

John Berger

El cine no vive y no ha vivido nunca al margen de su época; hoy, más que nunca, observa y expresa, según la perspectiva que le es propia, la marcha del mundo. Esto hace que, desde las Ciencias Sociales, el cine haya sido adoptado como una herramienta válida para el estudio social. En ese sentido, la presente tesis analizará la producción cinematográfica argentina - tanto el estilo ficción como el estilo documental - desde 1984 al 2007, con el fin de estudiar la realización simbólica¹ del genocidio argentino practicado por la última Dictadura Militar de nuestro país. Si bien son abundantes las investigaciones que se han hecho al respecto, nuestra intención no radica en hacer foco en las representaciones estéticas sino en las estrategias narrativas, es decir, el relato audiovisual.

De esta resultante se arrojará luz respecto a qué temas y motivos recurrentes el cine ha puesto en pantalla. En síntesis, la tesis dará cuenta cómo el cine argentino abordó, llevó a la pantalla, y comprendió el genocidio practicado por la última dictadura militar. A su vez, la perspectiva de los estudios sobre genocidio nos permitirá examinar al cine desde una óptica diferente. No sólo nos habilitará a auscultar aquello que caracteriza una práctica de estas características sino también a preguntarnos sobre los efectos producidos, es decir, entre otras cosas, las características de una sociedad reconfigurada por un genocidio.

¹ Si bien luego desarrollaremos el concepto de genocidio, cabe adelantar aquí que la realización simbólica es el último momento de una práctica social genocida. Esto implica que dicha práctica no culmina con la eliminación material de los cuerpos (aniquilamiento) sino que encuentra su realización “en el ámbito simbólico e ideológico, en los modelos de representar y narrar dicha experiencia traumática” (Feierstein, 2007: 237).

Robert Rosenstone se pregunta cómo el cine aborda la historia, qué se puede conocer y qué se puede comprender a partir de un determinado corpus fílmico (Rosenstone, 1997). Con él, tomamos al cine como documento que ha puesto en circulación un conocimiento, así como también una elaboración e interpretación del mundo pasado. Aunque el análisis de una película puede ser abordado de diversas formas, aquí nosotros nos centraremos, por sobre todo, en su relato, en su narración. Tomaremos, más bien nos apropiaremos, de un modelo analítico propuesto en uno de los estudios más importantes sobre la relación entre el cine y el genocidio judío: bajo la noción de *estrategias narrativas* Annette Insdorf ha sugerido estudiar diversos motivos y temas narrativos recurrentes en varios films (Insdorf, 2002: 77-138)

Sobre las estrategias narrativas

El historiador Peter Burke parafraseando a E.H. Carr, quien sugería estudiar al historiador antes de ponerse a estudiar los hechos, afirma que antes de estudiar la película como documento debería estudiarse al director (Burke, 2005: 203). Con ello, se desprende una importante noción: la de usos e intenciones. Toda película posee una intención, a veces manifiesta, otras no; del mismo modo, las películas son apropiadas para diversos *usos*: pedagógicos, educativos, memoriales, archivo, etc. Quizá sirvan dos ejemplos para comprender la complejidad de los usos e intenciones. Por un lado, mientras que *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) es utilizada tanto en las escuelas como por ciertas agrupaciones juveniles para recordar dicho suceso, Héctor Olivera, su realizador, ha afirmado que lo que motivó a dirigir dicho film fue su “olfato de productor”² (en otros términos, una posibilidad de ganancia económica) y no su compromiso con el tema. Pese a ello, el film fue apropiado en forma diferente a los designios del realizador. Más escalofriante resulta ser el film italiano *La batalla de Argelia* (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966) film que fuera realizado con la intención de denunciar las torturas francesas en Argelia, y que pese a ello fue *usada* por el ejército francés y el argentino como instrumento pedagógico en sus clases de guerra de contrainsurgencia (Robin, 2005), y tal como se ve en el film *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992), se la siguió utilizando, por lo menos, hasta fines de la década de 1980.

² En la entrevista que acompaña al DVD de la edición del film.

Este rodeo nos sirvió para meditar sobre las diversas formas en que una producción fílmica encara y elabora una visión narrada, o mejor dicho, audiovisualmente narrada, del pasado. Así como hay elecciones en su uso y en las intenciones, las hay, desde ya, en las elecciones narrativas, y es allí donde surgen las estrategias narrativas. Por estrategias narrativas entendemos, y hemos agrupado, motivos recurrentes en los relatos cinematográficos. Así como Jordi Balló ha encontrado motivos visuales en el cine (Balló, 2000), nosotros pensamos motivos narrativos ya no en el sentido de motivación (tan usual en el léxico dramático) sino más bien en el sentido de idea, de temas que se reiteran. Tomado de la gramática musical, el motivo sería aquello que se repite en distintas formas, aquello que está presente en todo el desarrollo de una obra.

Las estrategias narrativas que analizaremos no fueron pensadas por sus realizadores sino que son construcciones analíticas elaboradas por nosotros a partir de la visualización de los films. En el visionado y relevamiento de la producción fílmica hemos apreciado diversos motivos que se reiteran a lo largo de las producciones; de allí, entonces, se desprenden las estrategias narrativas. Son estas estrategias narrativas las que nos permitirán analizar el corpus fílmico a través de un estudio comparativo de los diversos títulos. Es, según nuestro pensar, en la propia comparación donde encontraremos las respuestas a nuestros interrogantes acerca de cómo el cine ha narrado el genocidio practicado por la última dictadura militar argentina.

Por lo general, uno de los interrogantes que se suele formular recae en cuáles han sido las películas que “mejor” logran adaptar a la pantalla hechos de tal magnitud. Esta pregunta fue formulada inicialmente al comenzar las investigaciones para este trabajo, buscando y observando las “faltas” que las producciones cometían, faltas que se centraban en ausencias u olvidos. Esto provocaba, a la vez, que al focalizar en “lo que faltaba” no viéramos “lo que había”. Es así, entonces, que en el análisis comparativo logramos alcanzar cierta “totalidad”, ya que todo el corpus fílmico se nos presenta como una especie de rompecabezas, de mosaico, donde cada película puede ser vista como una pieza. Las estrategias narrativas serían para nosotros una forma particular de “armar” la totalidad del *puzzle*, es decir reconstruir la práctica social genocida.

Anteriormente habíamos citado el trabajo de Annette Insdorf para el estudio de las estrategias narrativas. A fin de desarrollar nuestra acepción, diremos que las mismas

poseen relación directa con la trama del relato cinematográfico. La noción de trama proviene de los estudios sobre cine de Viktor Sklovski quien señala que la trama (*syuzhet*) es la armadura básica de los hechos de la fábula a través del uso de los mecanismos artísticos: tramas paralelas, elipsis y otros. Asimismo, por fábula entiende a la historia “tal como se despliegan en orden cronológico” (Sklovski, 1998; Stam, et al., 1999: 93). Otros autores han distinguido esta diferenciación entre historia -los hechos en su orden cronológico- y relato -la forma específicamente audiovisual de narrarlos- (Gaudreault y Jost, 1995). En ese sentido, como ya lo hemos dicho las estrategias narrativas surgen, en parte, de las tramas propias de cada película. Otra fuente de análisis de las estrategias narrativas pueden ser los temas y motivos. Los temas se relacionan con las apreciaciones sobre el mundo – real o imaginario -, con el modo de presentar o tratar cierta idea (Gutierrez Espada, 1978: 21). De este modo, nuestra selección de temas funcionaría como una matriz analítica, como una grilla que nos permitiría analizar los temas que serían las “piedras angulares del desarrollo de las historias” (Parker, 2003). A su vez, si intentamos encontrar lo específico del relato cinematográfico debemos también mencionar que el propio relato se narra mostrando: es decir, la historia que se desarrolla en la pantalla es la conjunción de sonido e imágenes donde prima lo que algunos autores han llamado la *mostración*. La misma no sólo radica en la puesta en escena-visual sino también en su temporalidad (Gaudreault y Jost, 1995). La *mostración* se encuentra siempre en tiempo presente, es decir, una presentación de los hechos como si estuvieran ocurriendo en la inmediatez del tiempo. Otros autores señalan que la *mostración* es la operación que se efectúa en torno a la diégesis, o sea en torno a que el mundo representado sea “verdadero” o bien “construido como real” (Odin en Stam et al, 1999:244). De este modo, el relato cinematográfico se apoya en el par narración-*mostración* para dar desarrollo a sus historias.

La producción fílmica que narra el período en cuestión ha sido estudiada desde diversos enfoques y metodologías, desde perspectivas estéticas (España, 1994) hasta históricas o políticas (Amado, 2009). También se lo ha estudiado en consonancia a las lecturas políticas sobre el pasado. Esto originó una cronología que implica cierta “inscripción” condicionando su contenido: “el cine bajo la teoría de los dos demonios”, “el cine bajo la época de la impunidad” o “el cine y el boom de la memoria” (Amieva, et al., 2009). Desde ya que estas perspectivas son válidas, pero creemos que en el análisis de este tipo ciertas líneas de investigación quedan al margen, y una de ellas,

donde creemos que se produciría un estudio más rico, estaría dado en un análisis más bien comparativo. De este modo, podríamos decir que en vez de hacer un análisis diacrónico, estaríamos haciendo uno sincrónico.

Muchas veces las periodizaciones históricas o las provenientes de otro campo de las ciencias sociales dificultan o le restan complejidad a otro tipo de interpretaciones o elaboraciones provenientes del campo de la cultura. Si bien son muchas las críticas que se le pueden hacer a las producciones fílmicas, por ejemplo en cuanto a su despolitización-repolitización de la identidad y la forma en que se presenta a las víctimas (Lorenz, 2004) debemos reflexionar también sobre los aciertos que poseen³. En otro lugar hemos expuesto que las películas que abordan la temática suelen iniciar sus relatos con la represión ya comenzada, velando la comprensión y la puesta en escena del inicio de los hechos (Zylberman, 2007). Creemos que este dato no es menor, es por eso que desde la perspectiva de los estudios sobre genocidio podremos analizar y discutir esta omisión (y comprobar si es un “error”, si es una “carencia” o si es la resultante de otro tipo de relaciones). Manteniendo dicha conjetura, agregamos que esa omisión se debe también a la especificidad propia del cine, producto de la condensación⁴ y la dramatización, tal como veremos a continuación. Por lo tanto, el cine no es una ventana abierta al pasado sino un medio para evocar un acontecimiento, una aproximación al pasado: a partir de la evocación propiciada, “se sugiere lo que ocurrió”.

Como bien sabemos, la última dictadura no sólo hizo desaparecer los cuerpos de sus víctimas, y con ellos sus historias, sino que al borrar toda huella de sus actos más sangrientos también borraron las imágenes. Con muy raras excepciones, no hay registros fotográficos ni fílmicos de esas acciones (Feld y Stities Mor, 2009); es así, que éstas nos llegan a través de las imágenes de las huellas y los escombros, los relatos de sobrevivientes y, por sobre todo, de las representaciones fílmicas.

Nuestros objetivos radican, entonces, en analizar y contrastar las diversas narrativas fílmicas sobre el genocidio argentino desde el retorno de la democracia hasta

³ Véase por ejemplo el trabajo de Domin Choi sobre *La historia oficial y Garage Olimpo* (Choi, 2009)

⁴ Rosenstone se refiere a este concepto como lo que “nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados” (Rosenstone, 1997: 58). De este modo, el cine jamás podrá filmar una “verdad literal”, una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado.

el 2007; explorar las tramas, los personajes y los temas abordados por las producciones; relevar las prácticas representadas en la trama sobre el genocidio; indagar las formas narrativas del cine de ficción y el de no ficción sobre el genocidio; analizar las identidades que construye el cine y cómo se colocan en tensión entre el cine de ficción y el documental; analizar filmografías específicas de realizadores que han abordado la temática en forma recurrente; finalmente, cuestionar qué tipo de relaciones sociales ayuda a construir el cine.

Sobre el concepto de genocidio

Las explicaciones que dan cuenta sobre los hechos acaecidos durante la última dictadura militar provenientes desde el campo académico son variadas. No es nuestro deseo centrarnos en ellas, pero podríamos enumerar los trabajos de Guillermo O'Donnell sobre el estado burocrático-autoritario (O'Donnell, 1997), el de Marcos Novaro y Vicente Palermo que indaga los entramados económicos, sociales, culturales y políticos (Novaro y Palermo, 2003) inteniendo pensar la filiación totalitaria del *Proceso*⁵, el de Eduardo Luis Duhalde quien caracteriza y desarrolla el Estado terrorista (Duhalde, 1999), o Pilar Calveiro, quien ha pensado los campos de concentración de la última dictadura analizándolos desde la lógica binaria instaurada por el poder militar (Calveiro, 1998). Sin embargo, tal como ya se mencionó, nosotros nos centraremos en la argumentación desarrollada por Daniel Feierstein quien ha argumentado y desarrollado la pertinencia del concepto de genocidio para analizar el caso argentino. Esto habilita a pensar el caso argentino desde el campo denominado “estudios sobre genocidio” (Feierstein, 2005, 2007).

En los últimos años este campo se ha ido desarrollando en forma metódica. Los mismos parten de la primera conceptualización realizada por quien acuñó el término, Rafael Lemkin, en la década de 1940, enfocándose más en las ciencias sociales que en las jurídicas. Si bien una de las razones por la cual surgen estos estudios radica en las falencias encontradas en la Convención sobre la Prevención y Sanción del Genocidio de la ONU, los estudios sobre genocidio intentan pensar desde las ciencias sociales esta práctica con la finalidad no sólo de estudiar casos sino también de prevenirlos. Si bien las matanzas a gran escala existen desde la antigüedad, el genocidio es eminentemente

⁵ Al respecto véase la crítica de Julián Melo sobre la conceptualización de totalitarismo para el *Proceso* presentada por los autores (Melo, 2004)

moderno y surge con el Estado moderno (Bjørnlund, et al., 2005). Entender al genocidio como una práctica social conlleva a comprender e investigar un proceso llevado a cabo por seres humanos, que requiere modos de entrenamiento, desarrollo, legitimación y consenso. Un genocidio no es una práctica autónoma, sino que es una construcción; por ende, el estudio de la misma puede permitir deconstruir alguna de sus consecuencias como aporte para la acción política y de resistencia (Feierstein, 2007). Es el Estado quien puede cometer una práctica de este tipo, quien puede consumir y desarrollar una tecnología de poder con características genocidas.

No es objetivo de este trabajo desarrollar la teoría sobre genocidio, sólo diremos que, a nuestro parecer, el último gobierno de facto de nuestro país llevó adelante un *genocidio reorganizador* (Feierstein, 2007: 100-108). Un tipo de práctica que se da hacia “el interior de una sociedad ya constituida y busca reformular las relaciones sociales, los vínculos, los códigos, la cotidianidad, las mediaciones políticas; en suma, el ejercicio concreto y abstracto del poder en dicha sociedad”. A diferencia de otro tipo de genocidios, el reorganizador pretende transformar un Estado preexistente aniquilando parte sustancial de su propia población. En el caso argentino, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, se propuso una refundación del Estado sobre “nuevas bases”, y es el aniquilamiento y su modalidad concentracionaria la tecnología escogida para llevarla a cabo. Para lograr sus objetivos, su reforma política, social y económica, el régimen de facto se afincó en un aniquilamiento que trasciende lo meramente político. El genocidio pretende no sólo exterminar cuerpos y reformular la sociedad a través de la muerte, sino también remodelar las relaciones sociales a través del terror, destruyendo conjuntos de relaciones autónomas y contestatarias, homogeneizando la sociedad en una verticalidad no sólo ideológica “sino también religiosa y cultural”. A fin de llevar esta reorganización en los lazos sociales, fueron perseguidos y exterminados sistemáticamente, a partir de la metodología de secuestro-tortura-asesinato, militantes políticos, sociales, intelectuales, gremialistas. Se buscaba no sólo disolver experiencias pasadas sino también la clausura de las relaciones sociales críticas, contestatarias y solidarias a través del terror. De igual modo, un genocidio no se practica ni se desarrolla exclusivamente por los perpetradores o los asesinos. Un genocidio, como todo crimen, posee motivaciones y ganancias, hay víctimas y beneficiados. Por lo tanto, analizar las prácticas genocidas, conlleva también a indagar en estas cuestiones. Un genocidio necesita, además de ejecutores, de planificación, de

herramientas, de mecanismos de sumisión y, por sobre todo, de cómplices (Ternon, 1995); aquellos que no se ensucian las manos y, sin embargo, son los que contribuyen a desarrollar la mentalidad genocida: intelectuales, economistas, juristas, periodistas...Basta con citar un pasaje de un libro editado en 1981:

Para llevar a cabo este objetivo era necesario modificar las estructuras de la economía argentina, tanto en el sector público como en el privado. El cambio propuesto era muy profundo; no bastaba un simple proceso de ordenamiento, sino que había que transformar normas y marcos institucionales, administrativos y empresariales, políticas, métodos, hábitos y hasta la misma mentalidad... (Martínez de Hoz, 1981: 236)

El fragmento citado pertenece al libro editado en 1981 por el ex ministro de economía José Martínez de Hoz, prologado por el ex presidente Jorge Rafael Videla. En el desarrollo del mismo, reitera la urgente necesidad de transformar, reordenar y reestructurar tanto la economía como el país, dotando así al hombre del desarrollo de su máspreciado don: “la iniciativa individual” (Martínez de Hoz, 1981: 16). Por ende, dicho escrito sería una clara prueba de la participación y de la complicidad de ciertos sectores civiles en la ejecución del genocidio.

El aniquilamiento de esas relaciones sociales, encarnadas en cuerpos, es el resultado de una “acumulación”. Los diversos golpes de estado cívicos-militares y sus intentos de acabar con gobiernos populares, la sanción de diversas leyes y planes (como el CONINTES), la invención de la picana eléctrica –si nos retrotraemos en el tiempo-, todo eso ha ido generando ciertos saberes y procedimientos que permiten implementar la mencionada aniquilación. Sin embargo, con hacer foco en forma exclusiva al exterminio, se pierde de vista las causas que llevaron a dicha práctica. El exterminio, el aniquilamiento material, se encuentra en los momentos finales de un genocidio; indagar las etapas anteriores nos permitiría comprender dicha acumulación como también las causas que llevan al aniquilamiento, tema que abordaremos a lo largo del presente trabajo.

Comprendiendo entonces que en la Argentina el régimen de facto llevó adelante una práctica social genocida, nos coloca una perspectiva analítica particular. Ante todo, este marco teórico no se centra, exclusivamente, en el plan sistemático de exterminio sino que amplía su enfoque reflexionando sobre sus orígenes y sus consecuencias para

todo el conjunto social. Es por eso que la periodización ofrecida por Feierstein resulta sugerente para nuestro análisis. Una práctica social genocida se conforma de la siguiente manera (Feierstein, 2007: 215-239): la construcción de una otredad negativa, hostigamiento, aislamiento, políticas de “debilitamiento sistemático”, aniquilamiento material; y, como último momento, se propone la “realización simbólica”: las luchas por la memorias, los juicios, las responsabilidades, los modos de negación y de elaboración. Esta periodización, nos lleva a pensar que el genocidio no se inicia con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 sino que los orígenes del mismo pueden ser rastreados previamente. Este trabajo se encuentra dentro del sexto momento de esta periodización.

Debemos pensar, entonces, en nuestro análisis, en qué consiste una sociedad post dictatorial, cuáles son los efectos de un genocidio. Ante todo, si el genocidio reorganizador se propone una transformación en las relaciones sociales, debemos examinar cómo se caracterizan las “nuevas”. En el caso del cine, coincidiendo con Gilman, claramente hubo una clausura notable⁶ (Gilman, 2003): las experiencias cinematográficas llevadas a cabo en la década de 1960/70 son imposibles de repetir. No sólo debido a la desaparición de cineastas o el exilio de otros sino también debido a los modos de producción fílmicos como al *uso* del cine político. El cine de Pino Solanas es emblemático: al regreso del exilio se volcó a películas de ficción -el estreno de *Los hijos de fierro* (1975) bajo la democracia no significó la vuelta del Grupo Cine Liberación⁷-, retomando su práctica documental-cine político recién a principios del nuevo siglo. Incluso un realizador como Rodolfo Kuhn, de quién trabajaremos algunos de sus films, ya diagnosticaba, en 1980, los tóricos cambios que se estaban sucediendo en nuestro país (Kuhn, 1984: 59).

De este modo, las políticas neoliberales, la destrucción de la industria local, el predominio del sector financiero produjo cambios sustanciales tanto en la estructura

⁶ Gilman entiende el período 1959-1973 como una época. En su investigación, caracteriza los ‘60/70 en términos gramscianos como de crisis de hegemonía, y a su clausura como “la recomposición del viejo modo de dominación hegemónica, que dio por tierra con las expectativas revolucionarias que habían caracterizado su inicio” (Gilman, 2003: 35-56)

⁷ Resulta sugerente que en la tercera parte de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), denominada “Violencia y Liberación”, en la cual “se narran las diversas experiencias de la lucha del pueblo argentino”, se emplee el término genocidio. En este film, claramente posee un uso más bien “profético”: en su denuncia sobre los operativos militares dirigidos por el Pentágono la narración en off dice que “...sobre América Latina se ha lanzado una silenciosa escalada militar entrenada para el genocidio” (a las 3h 12’).

económica como en las relaciones sociales, generando un universo de desocupación y exclusión sin precedentes. Si las reformas en el Estado conllevaron a cambios sustanciales en las prácticas políticas y económicas, en las relaciones sociales, en un nivel más micro, la desconfianza resultó uno de los modos más eficaces para clausurar las relaciones sociales previas.

No es posible construir una política crítica o contestataria desde la desconfianza, cuando no existe la posibilidad de confiar en el otro, sólo queda la salida individual. Del mismo modo, el terror instaurado durante el genocidio, no concluye ni se vence al terminar el régimen que lo practicó: el terror no sólo paraliza, sino que también produce incertidumbre. Como señalamos al inicio, pensamos que el arte en general, y el cine en particular, es una de las posibles formas de exorcizar ese terror, de elaborar el pasado como también servir de catarsis (Vygotsky, 2008). El propio Sigfried Kracauer vio en el cine un medio de expresión para hacer frente a los horrores:

En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y a las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado. La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Estas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son visiones reflejadas en un espejo. Ahora bien, de todos los medios de expresión existentes, sólo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza. De ahí nuestra dependencia respecto de él a la hora de reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificado en la vida real. La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea. (Kracauer, 1989: 373)

El cine y las ciencias sociales

Con el afianzamiento del cine como arte en las primeras décadas del siglo XX, numerosos pensadores se abocaron al estudio del cine desde su propia disciplina. Así, psicólogos, filósofos o historiadores del arte resultaron ser los primeros teóricos del cine. La segunda “camada” de teóricos, encarnada en figuras como Sigfried Kracauer o André Bazin, teorizó sobre el cine y la sociología en forma más sistemática e, incluso, más académica. El primero, le dedicó un importante libro al cine alemán estableciendo una “historia psicológica del cine alemán” (Kracauer, 1995); mientras que el segundo,

dedicó una serie de escritos, agrupados póstumamente bajo el título de “cine y sociología”, al neorrealismo italiano (Bazin, 1966). En el mismo período, un autor de la talla de Edgar Morin indagó tanto sobre una antropología del cine como también un estudio sobre las estrellas de cine (Morin, 1966, 2001). Será recién en la década de 1970 donde el cine comience a ocupar un sitio valorado dentro de los estudios académicos, estéticos y filosóficos. En nuestros días, importantes pensadores se sirven de él para pensar y diagnosticar la actual marcha del mundo.

Sin embargo, será con los trabajos pioneros de Pierre Sorlin y Marc Ferro que se comenzó a pensar al cine como documento, como herramienta de estudio social, intentando buscar sus propias especificidades. Es así, como las películas pueden constituirse como “*agentes reveladores* preciosos” (Ferro, 1995: 40) poniendo en pantalla diversas zonas de realidad, incluso algunas no visibles o inconscientes para el propio realizador. Peter Burke ha sido otro historiador que ha bregado ya no sólo por el uso del cine como documento sino los diversos tipos de imágenes producidas por el hombre (Burke, 2005).

Muchos de los debates en torno al uso del cine para el estudio social o como documento histórico se centran en el carácter propio del cine, es decir, cómo entenderlo. ¿Resulta una obra de arte o un mero producto comercial? ¿Qué es lo que hace que un film sea artístico o “para las masas”? Algunas discusiones continúan las iniciadas por Adorno y Horkheimer en torno a las industrias culturales; otras, se remontan hacia un cine que aspira hacia la estética del autor. En ese sentido, Robert Allen y Douglas Montgomery han escrito sobre los diversos modos, o escuelas, de historizar al cine, donde cada una aporta elementos significativos desde su propia teoría: la escuela de las “obras maestras”, las mencionadas industrias culturales, el marxismo, entre otras (Allen y Montgomery, 1994).

No obstante, creemos que es la obra de Robert Rosenstone la que más nos aporta para el estudio que nosotros deseamos hacer (Rosenstone, 1997). Partiendo de la premisa que toda película que aborda hechos sobre el pasado es una interpretación más, como bien lo puede ser un libro de historia, Rosenstone trata, justamente, de indagar lo que la mayoría de los otros autores no hicieron: las especificidades propias del cine. Según él, sólo al entender cuál es su especificidad se podrá comprender las formas de comprender el pasado que el cine nos brinda. En los siguientes párrafos nos

detendremos a desarrollar, en forma breve y concisa, algunos aspectos de su teoría que nos servirá, junto a los estudios sobre genocidio, como marco teórico y metodológico en cuanto al visionado y lectura del corpus fílmico.

Rosenstone plantea dos claras afirmaciones: un film no es un libro, y un film es una innovación en imágenes de la historia. Respecto a la primera, el autor establece, claramente, que una imagen no es una palabra, es decir una película no puede hacer lo mismo que un libro, es por eso que aquel que indague al cine como documento del, o sobre el, pasado debe tener en cuenta los modos y estructuras habituales del propio cine, en ese sentido el trabajo de Rosenstone tiene el aliento de comenzar a establecer reglas para una historia visual. La segunda afirmación se asienta en las nuevas reglas “del juego histórico” que nacen de una realidad visual y auditiva imposible de capturar mediante palabras; eso lleva, entonces, a una complejidad mayor que cualquier texto escrito: el cine es una combinación de imágenes, sonidos y también textos. Parte de su pensamiento se desprende de comprender que vivimos en una época posliteraria, en la cual la principal fuente de conocimiento histórico es el medio audiovisual. El cine, entonces, puede ser una importante manera de reflexionar sobre el pasado, recuperando y recreando vivencias del mismo.

Ahora bien, uno de los primeros elementos que el investigador debe hacer al ver una película que narre hechos del pasado (ya sean hechos históricos, o que haya situado su trama en un pasado, o bien que nosotros veamos una película que en algún pasado fue un presente) es arrojar por la borda la noción del “cine como ventana al pasado”. El cine nunca es, ni siquiera aquellas películas que adoptan un estilo documental, una ventana al pasado, nunca es “el pasado”. El cine es, ante todo, una evocación, una recreación y un punto de vista sobre el pasado. Así como la escritura histórica posee sus propias características, también el cine las posee, siendo los géneros cinematográficos un claro ejemplo. Dentro de estas convenciones nos encontramos motivaciones sentimentales, acción, enfrentamientos, clímax, etc. Así, el cine histórico debe balancearse entre el género y la historia, desprendiéndose, muchas veces, de los acontecimientos “reales” a fin de obtener resultados dramáticos: el cine apela a la emoción, a “hacernos sentir” la situación que viven los personajes. De este modo, encontramos ya una particularidad propia del cine: la historia es contada mediante una forma dramática, y esa forma implica también cierta cantidad de información limitada (esto se relaciona en forma directa con la duración del film). Entonces, un film posee

hacia su interior cierta complejidad en cuanto a la acción, el dramatismo, las convenciones genéricas y los sucesos históricos. Y esta misma característica también se aplica a los films que adoptan un estilo documental, si bien, como veremos, el documental posee diversas formas y modalidades (Nichols, 2001), muchas veces estos films tienden a centrarse en individuos y a configurar la narración en los términos del relato clásico, es decir, principio-desarrollo-resolución. Así, el documental no es tampoco la “ventana al pasado” que muchos creen, el documental (en verdad todo film) “nunca es reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes conforman un discurso narrativo con un significado determinado”. En ese sentido, Michel de Certeau lo escribió claramente: toda lectura del pasado siempre está guiada por una del presente (De Certeau, 2006: 37).

Si lo dicho recién funciona como límite, el cine y la historia escrita poseen elementos en común. Uno de ellos es que tanto la historia escrita como la visual es una recreación del pasado (cabe mencionar que los escritos de Rosenstone poseen una clara influencia de Hayden White), otro elemento reside en la creación de cortes temporales: “ni la gente ni la naciones viven ‘relatos’ históricos; las narraciones, es decir tramas coherentes con un inicio y un final, son elaboradas por los historiadores en un intento de dar sentido al pasado”. De esta forma, Rosenstone coincide con Ferro al plantear que toda película es siempre una resultante de la realidad política y social del momento en que fueron hechas, esto lleva a que el investigador indague sobre la reconstrucción que hace el film: ¿qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Sin embargo, esa no es la línea que creemos que hace específico al cine. La línea mencionada en el párrafo anterior, hoy por hoy, es una obviedad; y tal como dijimos al inicio de esta introducción, analizar los films desde su momento histórico de producción extingue el tipo de análisis que aquí deseamos efectuar. Desde ya que reconocemos y tendremos en cuenta lo dicho al momento de analizar los films de nuestro corpus, pero no es ahí donde haremos foco, incluso creemos que ya hay abundantes investigaciones desde esa perspectiva.

Nos queda por resolver las particularidades del cine que nos interesa para nuestro análisis. Esto nos lleva, entonces, a abordar ciertas caracterizaciones que elabora Rosenstone que están más cercanas a una perspectiva narratológica que a la disciplina

histórica. Según lo dicho anteriormente, el cine (sobre todo en el relato clásico⁸) posee una estructura narrativa basada en principio, desarrollo y desenlace; para tal fin, el relato cinematográfico apela a la condensación: la vida de Matusalén, quien según la tradición bíblica vivió 969 años, puede ser contada en dos horas; 900 años condensados en dos horas. La condensación, por lo tanto, conlleva a una selección de acciones y sucesos, de aquello que el realizador/guionista considere relevante no sólo en relación al pasado histórico sino que esté en consonancia con el género y otras de las convenciones antes mencionadas. Muchas veces, el final de este relato lleva implícito un “mensaje” moral u optimista: siempre hay esperanza, la humanidad cambiará, etc. Cabe mencionar que siempre hay excepciones dentro de estas caracterizaciones.

Uno de los aspectos primordiales reside en la focalización. El cine explica, narra, los avatares de individuos (hombres o mujeres) como si estos tuvieran o hicieran actos heroicos o admirables, como también ameriten admiración o alguna posibilidad de identificación. En ese sentido, los temas sociales son tratados a partir de la personificación, la individuación; de esta forma, grandes gestas heroicas o importantes sufrimientos llegan a la pantalla a partir de personajes concisos e individuales, aquí no hay personajes colectivos o clases; la clase, por ejemplo, estaría encarnada en la persona, o mejor dicho en el personaje. A esto mismo, se le debe sumar un elemento central de la escritura audiovisual: el conflicto. El conflicto es aquello que hace avanzar el relato y su trama, es aquello que da pie al desarrollo, justamente se desarrolla la lucha que conlleva el conflicto. Éste último puede ser un “problema” como también un objeto de deseo; de este modo, sobre el conflicto se monta toda la estructura narrativa del film. Esto nos lleva tener en cuenta las necesidades dramáticas que poseen tanto el planteamiento, desarrollo y resolución de dicho conflicto. Estas necesidades se ven tamizadas por las convenciones genéricas, las caracterizaciones de los personajes o la focalización – individualización ya mencionada. Como ya lo dijimos, estas necesidades dramáticas se ven relacionadas en forma directa con el espectador, provocándole reacciones, interés, sensaciones, emociones, identificándose con la gesta o lucha del

⁸ Para una aproximación al relato clásico cinematográfico los trabajos de David Bordwell resultan significativos (Bordwell, 1996; Bordwell, et al., 1997)

personaje como “odiando” a aquellos que se oponen (antagonistas) al o a los protagonistas⁹.

Otro elemento importante es que debido a su grado de iconicidad, su “efecto de realidad”, el cine siempre sugiere que “esto fue así”, no hay proposición de alternativas, no admite dudas. Con lo mencionado, el cine oscila entre la personificación (y caracterización del personaje), la dramatización y la emotividad:

A través de actores y testimonios históricos, nos ofrece hechos del pasado en clave de triunfo, angustia, aventura, sufrimiento, heroísmo, felicidad y desesperación. Tanto los films de ficción como los documentales utilizan las potencialidades propias del medio – la cercanía del rostro humano, la rápida yuxtaposición de imágenes, el poder de la música y el sonido en general – para intensificar los sentimientos que despiertan en el público los hechos que muestra la pantalla. La historia escrita no está libre de suscitar emociones pero generalmente nos las describe en vez de invitarnos a vivirlas. (Rosenstone, 1997: 52)

Con lo expuesto, estamos en condiciones de afirmar que el cine es un documento más con el que puede contar el investigador. Como todo documento, y sabiendo ya las especificidades que le son propias, el mismo puede ser contrastado y complementados con otras y diversas fuentes. Junto a Rosenstone nos preguntamos, les preguntamos a los films: ¿qué realidad histórica reconstruyen? ¿qué significados pueden tener para nosotros esas reconstrucciones?

Sobre el corpus filmico

En el inicio explicitamos que el presente trabajo analizará la producción filmica sobre el genocidio producida entre 1984 y 2007, en los siguientes párrafos explicitaremos nuestra selección.

Hemos focalizado en el lapso que va desde 1984 a 2007 por varias razones. Ante todo, nuestro interés radica en las producciones realizadas a partir del retorno de la democracia, nuestra atención proviene de las reflexiones, reconstrucciones e interpretaciones que el cine puede colocar en pantalla una vez vuelto el orden institucional. La restauración del orden republicano iniciado en diciembre de 1983 trajo

⁹ Existe numerosa bibliografía sobre el arte del guión, si bien muchos de ellos son “manuales” hay una numerosa bibliografía que lo expone en forma más teórica (Bordwell, 1996; Carrière y Bonitzer, 1992; Sánchez-Escalonilla, 2001; Vanoye, 1996)

consigo la democracia como valor, el sistema de partidos y el republicanismo, una voluntad de crear un nuevo régimen, un sistema que no nació del derrocamiento del anterior sino de su derrumbe; de este modo muchos films formarían parte de la “ilusión democrática...la clave para el procesamiento y resolución de todos los problemas, inclusive aquéllos que escapan a la acción voluntaria de los hombres” (Romero, 2004: 273). Sin embargo, es ese mismo voluntarismo que hace que las consecuencias del genocidio se dispersen. En síntesis, las producciones que se efectúan a partir de 1984 claramente forman parte de esta novedad produciéndose hasta la actualidad más de un centenar de películas sobre la temática.

Hemos excluido películas producidas durante el régimen militar ya que creemos que existe abundante bibliografía y estudios sobre el cine producido durante la dictadura (Gociol e Invernizzi, 2006; Varea, 2006).

Si bien hasta el día de hoy, año tras años, nuevos títulos se agregan a la filmografía sobre el tema, hemos decidido cerrar nuestro corpus en 2007 por varias razones. Una de ellas, quizá la más obvia, es que ese año resulta ser el año siguiente de las conmemoraciones por los 30 años del golpe, por lo tanto, aún un año después (y teniendo en cuenta los tiempos de producción, distribución y estreno) pueden ser visto los ecos de dichos momentos. Con esto, en cierta forma dejamos entrever que una película siempre está atravesada por su época de producción, lo hemos tenido en cuenta en nuestro análisis y selección de films, pero, tal como ya ha sido mencionado, no será allí donde nuestra atención se focalizará.

La cantidad de años que media entre 1984 y 2007 resulta ser un rico período en títulos sobre la temática, abordándose desde diversos géneros y estilos. Resulta sugerente el más de centenar de películas que abordan el hecho en un período de un poco más de dos décadas como también producidas por un solo país. Si comparamos las representaciones cinematográficas sobre el genocidio judío, veremos que será recién hacia finales de la década de 1970 y principio de la de 1980 donde se apreciará un crecimiento de producciones como también orígenes diversos (Baron, 2005; Insdorf, 2002), es decir casi 25 años de finalizado el hecho. En una perspectiva comparativa, podríamos decir que nuestro país ha producido, en proporción, no sólo un número mayor de títulos sobre su genocidio sino que, incluso, en un período mucho más próximo, inmediatamente después de la caída del régimen que practicó el genocidio.

El período escogido es también testigo de los cambios en la producción cinematográfica: desde las lógicas de realización y distribución hasta cuestiones tecnológicas. No debemos olvidar, también, los cambios generacionales acaecidos durante este período, hacia mediados de la década de 1990 y principios del nuevo siglo nuevos realizadores daban sus primeros pasos en la dirección cinematográfica, trayendo consigo no sólo nuevas estéticas sino nuevas temáticas e inquietudes. Otro cambio producido radica en el estatus que ha alcanzado la imagen en movimiento en el cambio de siglo, las nuevas tecnologías en video han provisto de cámaras más livianas y económicas con respecto al celuloide, haciendo que resulte más simple la realización audiovisual o la práctica cinematográfica. Esto ha llevado a cierto *boom* en cuanto a la cantidad de títulos, sobre todo en el estilo documental¹⁰. A la vez, si se producen cambios en la realización, también se producen cambios en la distribución y circulación de las películas, la aparición de circuitos alternativos de proyección, la descarga vía internet y otros medios ha llevado a que muchas películas no sean, necesariamente, estrenadas en salas comerciales. Esto nos lleva a decir que nuestro trabajo no estará centrado a analizar films que hayan sido, necesariamente, “estrenados” comercialmente, nuestra intención no radica en estudiar la circulación o recepción de los mismos sino los relatos audiovisuales producidos a lo largo de este período.

Dado que nuestro interés no radica en historizar o realizar una “historia de...” no analizaremos al centenar de títulos producidos. Sin embargo el corpus que presentaremos será, más o menos, amplio. Por un lado, nos interesan las películas “clásicas” (*La noche de los lápices*, *La historia oficial* -Luis Puenzo, 1985-, *La República Perdida II* -Miguel Pérez, 1986-), también nos interesan las “comerciales” producidas en los últimos años (*Crónica de una fuga* -Adrián Caetano, 2006-, *Kamchatka* -Marcelo Piñeyro, 2002-). Nos interesan las películas “independientes” como también algunas que no han tenido estreno o mucha difusión en nuestro país pero que fueron realizadas por directores argentinos ya sea en el exterior como en coproducción (*Todo es ausencia* -Rodolfo Kuhn, 1984-, *Los dueños del silencio* -Carlos Lemos, 1987-). La elección, entonces, radica en aquellas que o bien reconstruyen el pasado, narrando sus historias durante el período del genocidio (*Garage Olimpo* -Marco Bechis, 1999-, *Sentimientos* - Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987-), o bien

¹⁰ Dicho fenómeno fue analizado en profundidad en el marco del UBACYT S444 *Atrapando la realidad. Disrupción social y boom documental cinematográfico en los años sesenta y noventa en Argentina*, dirigido por la Mag. Irene Marrone del cual formamos parte.

tratan sobre sus efectos posteriores haciendo mención al pasado (*Hermanas* - Julia Solomonoff, 2005-, *Juan: como si nada hubiera sucedido* – Carlos Echeverría, 1987-).

En los últimos años se han producido gran cantidad de films en torno a diversos hechos históricos sucedidos en la década de 1960/70 focalizados en aspectos de la militancia de aquella época (*Cazadores de utopías* –David Blaustein, 1996-, *Gaviotas blindadas* – Grupo Mascaró Cine, 2006-8-, *Trelew* –Mariana Arruti, 2004-), estos títulos no formarán parte central en nuestro análisis, ya que creemos que pertenecen a otra categoría – el de cine “cine militante” – para la cual deberíamos extendernos en las investigaciones teóricas. Sin embargo, resultan imprescindibles para comprender la época analizada. En consecuencia, estos títulos estarán en nuestro análisis en forma sucinta y tangencial.

Si bien nuestro interés radica en las películas producidas en nuestro país, debemos hacer algunas salvedades. Muchas de las que se tomarán resultan ser producidas por realizadores extranjeros (*Garage Olimpo*) o bien producidas por argentinos en el extranjero (los films de Rodolfo Kuhn o algunos de Alejandro Agresti, por citas algunos). Si bien la coproducción entre diversos países es habitual, algunos de los films escogidos son el resultado de encargos de productoras extranjeras a realizadores argentinos, siendo la extranjera la que da la nacionalidad al film a pesar de que muchas de ellas fueron filmadas en nuestro país. Por otro lado, la nacionalidad de los films se debe, en ocasiones, a aquella productora que haya generado el proyecto o bien haya invertido un mayor capital. Así, films como *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993) o *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), serán considerados dentro del corpus; mientras que títulos como *Imaginando Argentina* (Imagining Argentina, Christopher Hampton, 2003), o *Blauäugig* (Reinhard Hauff, 1989), que fueron filmados en nuestro país, no.

A medida que se aproximaban las conmemoraciones por los 30 años de golpe militar, la televisión produjo una amplia programación para dicho momento, numerosos programas especiales, documentales y entrevistas fueron puestos en pantalla tanto en las señales de cable como las de aire. Si bien estas producciones habilitan un interesante análisis sobre la temática, tampoco será abordado en el presente trabajo. Por último, si bien lo consideramos dentro de los lineamientos del genocidio, los films sobre la Guerra

de Malvinas quedarán también excluidos. Esta decisión se debe a que dicha temática demandaría una investigación particular y pormenorizada¹¹.

Dicho esto, queremos señalar que la tesis contendrá dos partes. La primera se focalizará en las estrategias narrativas, cada capítulo abordará una de ellas. La segunda parte se centrará en las obras de Alejandro Agresti y Carlos Echeverría. Esta división tiene un objetivo claro y preciso. En la primera parte, queremos presentar las estrategias, los motivos recurrentes, siendo estos nuestros focos de atención. Así, los films nos servirán para analizar la estrategia presentada. Podríamos decir que en la primera parte son las estrategias las que nos permiten efectuar las comparaciones analíticas de diversos films realizados por diferentes directores. En cambio, en la segunda parte focalizaremos las estrategias en la obra de dos directores, ya no compararemos los films con otros títulos, producidos por otros directores, sino que los analizaremos dentro de la filmografía de cada uno de ellos. A la vez, creemos que ambos directores, con su obra han logrado reflexionar y llevar a la pantalla los efectos del genocidio.

Así, en la primera parte encontraremos un capítulo destinado a la metodología. Veremos cómo la metodología propia del genocidio fue adosada a los relatos fílmicos, algunos centrándose en todo el proceso secuestro–tortura–desaparición, otras focalizando en alguno de estos tres en particular. También se abordarán las diversas formas en que estos aspectos repercutieron en la sociedad. Otra estrategia recaerá en el “campo”. Bajo ésta analizaremos los films que apelan al campo de concentración en sus tramas. No sólo nos focalizaremos en la lógica concentracionaria sino que el espectro analítico sobre el campo será ampliado. Un siguiente capítulo lleva como título “Los victimarios: los ejecutores y sus cómplices”. En él, nos concentraremos en las narraciones que han llevado a la pantalla aquellos que “se ensuciaron las manos” para utilizar un término de Yves Ternon; los victimarios son aquellos llevaron el proceso de exterminio a su materialidad, sus ideólogos, los que secuestraron, los que torturaron, los que mataron. En esa misma línea la figura de los cómplices se utilizará para referirse a aquellos que “no mancharon sus manos” pero apoyaron y contribuyeron a la formación de la mentalidad genocida. La estrategia sobre las Generaciones será pensada desde Karl Mannheim y Alfred Schutz, esto nos permitirá colocar en tensión las pujas entre diferentes “padres” e “hijos”. En el capítulo dedicado a las víctimas abordaremos la

¹¹ Algunos apuntes sobre la relación entre la guerra de Malvinas y el cine fueron explicitados por nosotros anteriormente (Zylberman, 2010).

estrategia que se dedica a pensar sobre aquellos que fueron las que padecieron el genocidio: cómo se nos presentan, cuáles son sus identidades. En este mismo capítulo también emprenderemos lineamientos para establecer una crítica al cine y su abordaje del genocidio.

La segunda parte, como ya se ha dicho, contará con un capítulo para cada realizador: Carlos Echeverría y Alejandro Agresti. El primero le dedicó dos documentales a la temática, siendo a nuestro parecer dos obras fundamentales –aunque poco conocidas- del cine argentino, como también representativos y valiosos para el estudio del genocidio. En el caso de Agresti, casi toda su filmografía se ha visto atravesada por la figura de los desaparecidos. Realizando entonces un análisis comparativo de sus diversos films creemos que éstos pueden brindar aspectos sugerentes para el análisis de los modos de la realización simbólica del genocidio.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO II LA METODOLOGÍA

El golpe de estado dado el 24 de marzo de 1976 no sólo depuso al gobierno constitucional, consigo trajo la aplicación de una tecnología de poder inédita en el país: el campo de concentración. Si bien el llamado *Operativo Independencia*, que tuvo lugar en la provincia de Tucumán en el transcurso de 1975, sirvió como “laboratorio de ensayo” de la metodología de exterminio (Artese y Roffinelli, 2005), el régimen iniciado en marzo llevó adelante una metodología diagramada con carácter nacional y simultáneo. Una vez librada la orden, es decir, la autorización para el genocidio, se desplegó a lo largo del país una nueva lógica, lógica que podemos denominar concentracionaria, tendiente a la destrucción de la personalidad y al disciplinamiento social. De este modo, la puesta en marcha de la metodología, sobre la cual nos explayaremos a continuación, fue la materialización de la práctica genocida reorganizadora, tipo de genocidio que se propone “transformar las relaciones sociales *al interior* de un *Estado nación preexistente*” (Feierstein, 2007: 358 subrayado original).

Un crimen con las características de un genocidio se da en un lapso de tiempo más o menos extenso, la ejecución de dicho crimen, podríamos decir, posee, en principio, dos grandes facetas: una es la materialidad concreta, “el crimen en sí”, y la otra es su retórica, su lenguaje. Numerosos autores se han ocupado de investigar este último aspecto, siendo el trabajo de Marguerite Feitlowitz quizá uno de los más interesantes al crear un verdadero diccionario de términos empleados por los victimarios (Feitlowitz, 1998). Muchos de estos términos que se utilizarán en la *jerga* de las películas que aquí analizamos.

La metodología, ya denunciada tempranamente por Rodolfo Walsh en 1977 en su Carta Abierta, posee entonces una clara sistematicidad. Si bien cada práctica genocida posee lógicas y particularidades, diversos autores han señalado los métodos practicados por la última dictadura en nuestro país (Calveiro, 1998; Duhalde, 1999). Tal como fuera también demostrado en el Juicio a las Juntas, la metodología de exterminio empleada poseyó una sistematicidad que se aplicaba a lo largo y ancho de todo el país que podríamos enumerar en el siguiente orden: detención y secuestro; entrada al campo de concentración; tortura; delación y confinamiento; *traslado*, muerte y desaparición del cuerpo. A la vez, la metodología de aniquilamiento poseía dos fases notorias: una faz clandestina, producida a partir de la detención-secuestro de la víctima; y una faz

“pública” (por utilizar un antónimo), muchas veces los grandes despliegues en operativos, los secuestros de día o en la vía pública, servían como manifestación de un secreto a voces. A la vez, podríamos decir que ambas fases se corresponden con dos lógicas diferentes pero complementarias entre sí, la faz clandestina presupone la lógica concentracionaria, mientras que la “pública”, la del terror.

Si bien nuestro propósito no es ahondar ni profundizar en lo que otros ya han caracterizado y analizado, desarrollaremos algunas de dichas técnicas. Cada una de ellas, cada acción represiva, poseía características particulares: el grupo de tareas detenía y secuestraba – tanto en la vía pública como en el domicilio – a la víctima, cada operativo podría demandar cierta “espectacularidad” – que era parte del efecto multiplicador del terror – como también ser un operativo breve en aras de mantener la clandestinidad del mismo. Este momento también se caracterizó por la rapiña, saqueo y robo en los domicilios por parte de los grupos de tareas. Luego de la detención, la víctima era tabicada, se le privaba de la visión tapándole los ojos con vendas, trapos o prendas que muchas veces los propios grupos traían; de esta forma, se le impedía a la víctima todo contacto visual con sus captores y su entorno, como también una pérdida de la noción espacial y temporal. El “día a día en cautiverio” y el campo de concentración será analizado en el capítulo correspondiente, por lo tanto en este capítulo nos detendremos en las formas de tortura que el cine representó en su pantalla: sistemáticamente cada persona que era llevada al campo era iniciada con la tortura, tortura que posee dos caras, la física y la psicológica. La física era efectuada a través del uso de la picana, el “submarino”, golpes, y prácticas similares. Finalmente, la víctima era *trasladada*, término eufemístico para referirse a la muerte: arrojamiento de los cuerpos al mar, fusilamiento, cremación, enterramiento de los cuerpos en fosas NN. Muy pocos tuvieron como destino la puesta en libertad, luego de haber sufrido los pasos anteriores; sin embargo, esta libertad poseía cierta funcionalidad metodológica: efecto multiplicador del terror (Duhalde, 1999: 333-360).

Del mismo modo, y tal como señalamos anteriormente, la lógica concentracionaria se superpone, o mejor dicho, se constituye junto a una lógica del terror. Como ha señalado Manuel Garretón, los regímenes dictatoriales imponen de por sí un “reinado del terror”. El miedo se multiplica y se exagera desde una “retórica oficial del terror”, creando una nueva “seguridad” basada en la incertidumbre e impotencia, así “el régimen intenta desarticular las formas sociales anteriores”

(Garretón, 1992: 15). El terror genera un efecto multiplicador en la familia del desaparecido, tornándose la propia familia y el entorno social, víctima. A su vez, el temprano trabajo de Guillermo O'Donnell señala que el *pathos* autoritario también encontró eco en el núcleo familiar: “muchos padres sintieron que ‘retomando el mando’ para garantizar la despolitización de sus hijos los salvarían del destino de tantos otros jóvenes” (O'Donnell, 1987: 16). En ese sentido, la hipótesis presentada por él señala que hubo una sociedad que se patrulló a sí misma, hubo numerosas personas que, sin necesidad oficial alguna, “simplemente porque querían, porque les parecía bien, porque aceptaban la propuesta de *ese* orden que el régimen les proponía” se ocuparon activa y celosamente de ejercer su propio *pathos* autoritario. La incertidumbre y la espectacularidad con la que muchas veces se realizaban los secuestros por parte de los grupos de tarea, responde, claramente, a esta lógica. Continuando con este razonamiento, en el análisis de los campos de concentración nazis, Bruno Bettelheim escribió que éstos también tenían como finalidad “aterrorizar a los susceptibles de oponerse (...) y también hacer que el terror al castigo cudiese entre el resto de la población.” (Bettelheim, 1981: 59)

Ahora bien, la pregunta que nos efectuamos en este capítulo se centra en torno a cómo ha abordado el cine esta metodología. Claramente muchas películas han optado por esta estrategia narrativa, algunas han mantenido esta periodización, otras se han centrado en alguna en forma específica. Debemos mencionar, tal como se desprende de lo planteado en la introducción, que, al momento, no poseemos “imágenes originales”¹², registro audiovisual de dichos momentos. De esta forma, podemos establecer tres tipos de imágenes con las que contamos para efectuar nuestro análisis; esta tipología claramente podrá ser tomada para los restantes capítulos. En las películas que a continuación analizaremos encontramos, entonces, tres tipos: imágenes recreadas (o ficcionalizadas, puesta en escena), imágenes creadas a partir de testimonios (estas imágenes apuntarían a la evocación), y, finalmente, imágenes de archivo. Si no hay imágenes originales de los campos, tampoco lo hay sobre la metodología. Incluso las imágenes de archivo que son utilizadas en los documentales, sobre todo aquellos que

¹² Si bien no nos proponemos hacer una ontología de la imagen, empleamos el término “imagen original” para aquellas registradas por los victimarios en sus prácticas genocidas. A diferencia del genocidio judío, del que contamos con imágenes registradas por los propios nazis, para el caso argentino sólo podemos observar imágenes a partir de recreaciones o bien de los lugares donde se emplazaron los campos pero no en el momento del funcionamiento como tales. En ese sentido, “imagen original” se opondría a la imagen representada, la imagen recreada.

utilizan una modalidad expositiva (Nichols, 2001) como *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), nos traen imágenes de operativos, de detenciones, pero muchas de ellas no pertenecen al período genocida. De este modo, a pesar de que en numerosos documentales vemos “operativos” y la voz en off asevera y remarca sus características, muchas de las imágenes sufren una operación de “desingnificación y resignificación”, dándole a través del montaje nuevos significados, colocándose como prueba en forma incorrecta. Es por eso que tenemos en cuenta lo teorizado por Carl Plantinga, quien afirma que suponemos que las imágenes en las películas documental muchas veces funcionan como pruebas en sí mismas, apartándolas de nuestro conocimiento contextual e histórico; de este modo, este autor sugiere que antes de tomar una imagen como prueba, ante todo la debemos pensar como prueba retórica. No es lo que esa imagen nos muestra o prueba sino lo que sugiere el film desde su retórica (Plantinga, 1997: 59-82). Esta ausencia es también consecuencia de la metodología; la misma tenía como fin no sólo la desaparición de personas sino a no dejar ningún rastro, a hacer desaparecer cualquier resto; por ende, la metodología también exigía la desaparición de las herramientas de la desaparición.

Son muy pocas las películas que exponen esta estrategia, la metodología, en su totalidad; sin embargo, la pregunta que nos formulamos anteriormente nos guía para emprender el análisis. Por un lado, podemos encontrar tres películas que, apostando por una fuerte puesta en escena, recrean la metodología en su totalidad. Por el otro lado, nos encontramos con films que nos brindan en forma fragmentada diversos momentos y situaciones que nos sugieren la metodología empleada. Es en la totalidad de los films, entonces, donde observamos, imaginamos y comprendemos, las diversas fases y márgenes que tuvo la metodología empleada en la práctica genocida. A continuación, analizaremos tres títulos que han tomado esta estrategia en forma nodal; luego, ampliaremos e integraremos la presente con otras obras que también consideramos medulares pero que no la han tomado como elemento fundamental de su relato.

Tres films

Las tres películas que claramente nos exponen y sustentan sus tramas en su totalidad en torno a la metodología fueron realizadas, cada una, en tres décadas diferentes: nos referimos a *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006). Cuáles

fueron las motivaciones para que cada una de ellas se realizara no es tema de nuestro análisis, sin embargo, nos llama la atención el hecho de que sólo tres films, en proporción con la cantidad de películas producidas sobre la temática, aborden la metodología completa en sus tramas. A la vez, podríamos sugerir que cada una de ellas fue moldeando los imaginarios sobre el accionar genocida. Asimismo, *Garage Olimpo* y *Crónica de una fuga* fueron actualizándolos, dándonos nuevos enfoques al respecto. *La noche de los lápices*, basada en el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, narra la desaparición de un grupo de estudiantes secundarios de La Plata que fueron secuestrados en septiembre de 1976; estableciendo como causa de sus secuestros el reclamo por el boleto estudiantil¹³, esta película también nos relata, en paralelo, la lucha y organización de los familiares en pos del esclarecimiento del destino de sus hijos. Si bien el film posee un gran abanico de personajes, el protagonista, el personaje con el que el espectador se identifica, es Pablo Díaz, el único sobreviviente acorde a la novela original. En *Garage Olimpo* la historia de amor-odio entre víctima y torturador, es decir, entre María y Félix, es la excusa para narrar toda la metodología aplicada por el régimen de facto. Finalmente, *Crónica de una fuga* se centra en el secuestro de Claudio Tamburrini y la posterior fuga del campo “La Mansión Seré”, colocándose en un género más emparentado con el thriller que con el drama¹⁴.

Las tres se asientan en hechos históricos. Si comparamos los testimonios de los sobrevivientes ofrecidos a la CONADEP, estos films resultan ser una recreación, una evocación, de los dichos. En ese sentido, estas películas son las que nos muestran la acción represiva en toda su potencialidad. Mientras que *La noche de los lápices* y *Crónica de una fuga* son adaptaciones de libros - la primera sobre el libro homónimo y la segunda sobre *Pase libre - La fuga de la Mansión Seré* de Claudio Tamburrini - cimentándose “en hechos reales”; *Garage Olimpo* parte de un guión original de Lara Fremder y el propio Marco Bechis (sobreviviente del campo Club Atlético), inspirado en las vivencias del director como también en testimonios de otros sobrevivientes.

¹³ Si bien tanto la novela como el film señalan a Pablo Díaz como único sobreviviente, Emilce Moler, otra sobreviviente de *la noche de los lápices*, ha dicho que “*La Noche de los lápices* como tal es una construcción que salió a la luz a fines de la década del 80. Fue difícil para mí encontrar ese relato porque yo no aparezco. De todos modos, nunca quise salir a decir: ‘Esto no es cierto’, porque les daba pie a aquellos que pueden decir: ‘Al final, no era cierto lo de los desaparecidos’. La discusión fue porque yo quería plantear mi militancia, quería leer los manuscritos y no hubo acuerdo con la autora. Entre otras cosas, porque nuestras detenciones no se debieron sólo al boleto estudiantil. Pero resultó muy doloroso que no me integraran a una historia donde estuve” (Tenewicki y Dussel, 2007).

¹⁴ En un estudio crítico sobre este film, Silvia Schwarzböck piensa *Crónica de una fuga* como una película que toma al terror como “género de referencia” (Schwarzböck, 2007: 15)

Al centrar sus tramas en el desarrollo metodológico, los films operan particularizando generalizaciones. Como hemos visto con Rosenstone, el cine para contar amplios hechos históricos, sobre todo los films de ficción, debe condensar y particularizar la historia en personajes concretos: un personaje sirve para generalizar los hechos, es a través de una posible empatía con el protagonista donde el espectador puede ingresar a los sucesos originales y comprender, así, el pasado. Vale la pena recordar que el cine no es una ventana al pasado sino una interpretación del mismo; por lo tanto, no debemos analizar si los hechos ocurrieron tal como son representados, sino indagar qué nos dice sobre ese pasado. De este modo, *La noche de los lápices*, que apunta a ser un film coral, se particulariza sobre Pablo Díaz; *Garage Olimpo*, sobre María; y *Crónica de una fuga*, sobre Claudio.

El operativo

Si bien cada film nos muestra el accionar del grupo de tareas al momento de la detención y secuestro, cada una de ellas nos expone diferentes facetas de los mismos. Esto no sería un error de representación sino que los films nos sugieren que las tres modalidades mostradas podían ser las empleadas por las *patotas*. En *La noche de los lápices*, el grupo de tareas “cae” de noche, con pasamontañas cubriendo sus rostros, atemorizando a toda la familia y haciendo destrozos en el hogar. En *Garage Olimpo* el grupo de tareas opera de día, entrando a la casa con la cara descubierta, en el jardín obligan a la madre a levantarse y agacharse varias veces mientras le preguntan por su hija; finalmente, se llevan detenida a la hija junto a otro inquilino. En *Crónica de una fuga* se da en forma similar, durante el día y con la cara descubierta. Aquí, además del interrogatorio previo al que es sometido Claudio, vemos a integrantes del grupo llevándose la heladera y otros electrodomésticos. Finalmente, los secuestrados son arrojados al piso del auto y llevados a un nuevo destino: el campo. Tal como señalaba el informe de la CONADEP, en los films vemos que los operativos de secuestro podían hacerse tanto de día como de noche, y en estos tres es en el domicilio de la víctima donde se produce la detención.

El robo de pertenencias, que es sugerido en *La noche de los lápices* en la escena en que secuestran a Pablo Díaz –donde un miembro de la *patota* abre la cartera de la madre sacando plata y un encendedor-, lo podemos observar en una forma más “organizada” en *Garage Olimpo*; en ella, a diferencia de *Crónica de una fuga*, no sólo

vemos la rapiña de la patota del Olimpo en el operativo donde se encuentran con otro grupo de tareas, sino que se muestra en una forma más desarrollada con la casa de la madre de María. “Texas”, uno de los integrantes de la patota del Olimpo, lleva a la madre ante un escribano “comprándole” así la casa; luego, en un descampado, mata de un tiro a la mujer. Claramente, “los botines de guerra” no eran meros y “simples” saqueos; como luego veremos, los grupos de tareas eran, también, verdaderas bandas delictivas organizadas. Si en *Garage Olimpo* se produce ese “desencuentro” entre patotas, esto se debe a que uno de los grupos no pidió “luz verde”: es decir liberar la zona para no superponer jurisdicciones como tampoco la intervención de la policía en el caso de algún llamado de un vecino. Mientras que en *La noche de los lápices* la incursión de la patota se produce en forma sorpresiva casi como si fuera una película de acción, en *Crónica de una fuga* escuchamos: “decile a la policía que liberen la zona”, para luego entrar en el domicilio de Claudio. Mientras que *Garage Olimpo* y *Crónica de una fuga* se centran en un solo campo, *La noche de los lápices* nos muestra cómo las víctimas muchas veces eran llevadas por varios campos, en este caso Pablo es llevado a Arana y luego al Pozo de Banfield.

La iniciación

El secuestro ya presupone un quiebre en la relación con el mundo exterior. La víctima, al ser tabicada, atada y tratada como un “paquete”, con sus respectivos golpes e insultos, atraviesa una pérdida de la capacidad de percepción espaciotemporal. Se inicia también, así, como señala Pilar Calveiro, la *desaparición* de la identidad (Calveiro, 1998: 47). La llegada al campo, entonces, suponía también una iniciación, que no es otra cosa que la tortura. Si bien los métodos de tortura fueron diversos, los mismos se dirigían a tres funciones fundamentales: extracción de información, “ritual de purificación” y modalidad de arrasamiento (Calveiro, 1998: 60-76; Feierstein, 2007: 366-375).

Los tres films desarrollan la tortura desde enfoques diferentes. La picana es, en estas películas, el elemento primordial. Apenas ingresan al campo, los secuestrados son llevados a la “parrilla” para la “extracción de información”; en todas, los torturadores exigen nombres. En *Garage Olimpo* vemos varias veces la tortura, casi en forma explícita, quedando también como ejemplo claro de producción de *quiebre* del sujeto. Félix le dice a María, estando ella en la “parrilla”, que le dé nombres; incluso, en otra

“sesión”, le dice que si le da nombres la puede salvar. En *La noche de los lápices* se apela a otra forma para mostrar la misma situación: Pablo es atado, lo vemos desnudo, vemos cómo preparan la picana, para después, por corte, ver un plano cerrado de su mano atada que se contrae producto de las descargas eléctricas. Aquí un “juez” que dirige la sesión es el que exige nombres, su responsable, le vuelven a aplicar otras descargas amenazándolo con que no le van a quedar “ganas de seguir jodiendo”. En estas dos películas, el sonido posee una función dramática; no nos referimos, por lo menos en estos casos, al sonido sincrónico proveniente de la picana, sino al que proviene de las radios. En ambas, las radios suenan mientras se tortura, cumpliendo éstas un doble sentido: por un lado, se remite a los dichos de los sobrevivientes, quienes atestiguan que la radio era utilizada para cubrir los gritos de los torturados; por el otro lado, en los films se le da a esto una fuerza más dramática ya que nos habilita a imaginar el fuera de campo, cada vez que escuchamos la radio sonar es sinónimo de que alguien está siendo torturado. En *Garage Olimpo*, por ejemplo, el fuera de campo funciona de este modo, al escuchar la radio sabemos que alguien está siendo torturado, haciendo al espectador partícipe de las sensaciones que podían tener los secuestrados al escuchar este tipo de sonidos. El fuera de campo es utilizado en *Crónica de una fuga* en forma aún más dramática: las torturas no son vistas sino escuchadas. Escuchamos los gritos, las preguntas por nombres y contactos, las descargas, vemos el rostro de “Huguito”, a cargo de la patota, y en fuera de campo se encuentra la picana y el cuerpo de Claudio. A diferencia de los otros films mencionados, éste apela, justamente, a ciertas premisas del cine de terror: tememos más a lo que no vemos, la picana se transforma en un objeto (aún más) terrorífico.

Otras formas de tortura

En el film de Caetano también nos aproximamos a otras modalidades de tortura. Cuando le informan a Claudio que “su caso no avanza”, le “ofrecen” darle un baño. De este modo, hacen un careo entre el Tano y Claudio; frente a los interrogadores, el Tano lo insta a confesar: “no tiene sentido mentir, decile que el mimeógrafo es para vos”. Como consecuencia de que Claudio responde afirmando no conocer a ningún Tano, lo sumergen en la bañera: vemos así otra de las técnicas de tortura, el submarino. Luego de finalizar esa sesión, Lucas, el guardia “bueno”, se hace cargo de llevarlo a la pieza. La división de roles, entre *patoteros* “buenos” y “malos” formó parte también de la metodología, siendo *Crónica de una fuga* la que más desarrolla este aspecto:

encontramos al Alemán, como el prototipo del malo, él insulta a los secuestrados cada vez que entra a la pieza, los trata de chicas, mientras torturan a Claudio él grita “después les toca a ustedes”; en cambio con Lucas encontramos al “bueno”, con él, Claudio y otros prisioneros mantienen diálogos, Lucas cuida de ellos, hay momentos donde se asegura de que tengan agua, pero siempre, claro está, con distancia. En tono amable Lucas le dice a Claudio que “tienen que decir la verdad. Lo que saben lo tienen que decir de una vez”. En *La noche de los lápices* esta dualidad también es puesta en pantalla, mientras los malos son quizá caracterizados en cierta extremidad, el guardia bueno se encarna en Raúl, quien le permite a Pablo ver a Claudia. En cambio, en *Garage Olimpo* el bueno y el malo es a la vez la misma persona: Félix. Él, como inquilino de la casa de María está enamorado de ella. Mientras que el resto de los guardias y miembros de los grupos de tareas “trabajan” casi en forma “burocrática”, metódica, en forma automatizada, incluso lo vemos en la figura del Tigre, jefe del campo, para quien todo es cuestión de papeles, a Félix no lo podríamos colocar dentro de los “buenos”; es decir, él no está cumpliendo un rol, no lo asume, sino que el trato “especial” hacia María proviene de intereses personales antes que “por la causa”; podemos confirmar esto ya que cuando tortura a otros lo hace con suma “eficiencia”.

Mientras que *Crónica de una fuga*, a medida que avanza en su trama, se centraliza en la fuga y los procedimientos para el escape de la Mansión Seré, *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo* nos presentan otro elemento metodológico recurrente: los simulacros de fusilamiento. En la primera, los jóvenes junto a otros prisioneros son llevados afuera del campo y simulan un fusilamiento: mientras el grupo se prepara para disparar, los prisioneros gritan en forma simultánea “viva la patria”, otros claman por sus padres y otro exclama “viva Montoneros”. Luego de ver que se trató de un falso fusilamiento, al que gritó por la agrupación política un militar le grita “a vos subversivo no te van a quedar ganas de gritar”, para luego ser acribillado por otro. En *Garage Olimpo* también presenciamos una situación similar: en una escena, mientras se encuentran arreglando un auto, el portón del garage queda abierto, María aprovecha ese descuido y se da a la fuga, pero rápidamente es capturada por Texas. Al ingresarla nuevamente, la arrodilla y le apunta en la nuca. Se produce un claro momento de tensión y suspenso hasta que Texas dispara hacia otra dirección; luego, María es llevada por Félix a su celda, reprochándole que lo quería dejar. María le reclama a Félix “¿qué te puede costar pegarme un tiro?”, a lo que él le responde, “de acá no te vas a ir nunca”.

Esta escena la podemos ver como síntesis de una conjunción de circunstancias presentes en estas tres películas. Estas situaciones nos permiten comprender los resultados de la lógica concentracionaria: momentos como los vividos por María o los jóvenes estudiantes, son claros índices de la anulación de su propia identidad, no sólo porque dentro del campo son objetos, cosas, sino que sus identidades se constituyen por su colaboración, en mayor o menor grado, dentro del dispositivo concentracionario. Los modos de percepción subjetiva se encuentran ajados, sus identidades se encuentran quebradas, arrasadas, tal es así que incluso no pueden, como en el caso de María, decidir por su propia vida, constatando, de esta manera, que sólo ellos, los victimarios, son los que tienen el poder sobre la muerte y, desde ya, sobre la vida de cada prisionero. La pretensión de ser “dioses”, una omnipotencia virtualmente divina, reforzado en este caso con el nombre del campo, y los dichos que se repiten tanto en este film como en *Crónica de una fuga*, “nosotros somos Dios”, nos demuestra un doble sentido: “el placer de *adueñarse* de las vidas” como también afirmarse con un “poder absoluto e inapelable”, un puro derecho de muerte. Para estos personajes, el campo logró la sumisión, “el ‘Sí, señor’ del lenguaje militar en boca de los prisioneros fue un signo de esa sumisión” (Calveiro, 1998: 73), tal como lo escuchamos, casi en forma constante, en boca de Claudio en *Crónica de una fuga*.

El ritual de purificación, asociado con ideas religiosas provenientes de la Inquisición, es pensado como una forma de “expiación de culpas”. Bajo esta visión, la tortura no sólo buscaría extraer información sino también la asunción de la culpa por parte de la víctima, instigada, claro está, por el victimario. Durante la Inquisición, una vez que el torturado admitía su culpa, su alma se encontraba “salvada” permitiendo entonces ser asesinado con cierta rapidez. En los films mencionados encontramos varios elementos que nos permitirían visualizar dicho ritual. Por un lado, encontramos la recurrencia a la salvación si hablan; la delación, en el campo, y para los perpetradores, se vuelve sinónimo de “salvación”. En *La noche de los lápices* un cura le insta a Pablo a resignarse ya que “hay que podar el árbol para que dé mejores frutos” pidiéndole así que confiese ya que su vida “depende de Dios y de tu colaboración”. Como ya lo señalamos, en *Garage Olimpo* la purificación se torna un poco más compleja debido a la relación víctima-victimario que plantea Marco Bechis. En cambio, en *Crónica de una fuga* este procedimiento lo vemos ya no como un proceder de los perpetradores (aunque la purificación asociada a la delación es permanente) sino en la voz de una de las víctimas:

estas son pruebas que nos pone el Señor, afirma uno de los prisioneros en una de las piezas de la Mansión Seré; para ese personaje, el campo es una situación, una prueba de fe, de expiación de pecados y de redención. Pero la delación no acaba en la tortura corporal, a ella se le añade la tortura psicológica. En numerosas ocasiones, tal como se puede ver en *La noche de los lápices* o en *Crónica de una fuga*, los prisioneros son torturados a la vista de otro prisionero, un careo con el fin de que “confiese” alguno de ellos.

Los films que venimos analizando centraron su narrativa en lo que ya hemos desarrollado, sin embargo, también podemos encontrar otros sistemas de tortura empleados en los campos: la violación. En *Crónica de una fuga*, al ser una película inminentemente masculina, esta forma de tortura no se despliega; sin embargo, debemos mencionar que la violación no era exclusiva hacia las mujeres, numerosos prisioneros hombres también sufrieron violaciones, incluso con dispositivos “masculinos” particulares como el *Rectóscopo*, dispositivo “inventado” por el represor Julio Simón, “el Turco Julián” (Feitlowitz, 1998: 58). En *Garage Olimpo* se nos presentan diversas escenas donde Texas intenta o demuestra sus deseos de violar a María, pero dada la relación planteada en esta película, esta forma de tortura sólo la vemos sugerida. En cambio, con las chicas de *La noche de los lápices* encontramos dos elementos particulares: la violación y la apropiación de bebés. Si bien las violaciones no se muestran en forma explícita, tanto María Clara como Claudia sufrieron esta vejación. María Clara, al tiempo, y con su prominente panza embarazada, es retirada del campo sugiriéndonos la posible apropiación del bebé. Cuando Pablo le insiste a Claudia de salir, de ser pareja, cuando salgan del campo, Claudia le contesta que no tiene nada que ofrecerle, que en Arana la violaron.

Tres finales

Las tres películas poseen finales muy distintos, cada uno plantea situaciones disímiles pero sin faltar al rigor de verdad. En las tres películas se suceden diversas escenas de “traslados”, o mejor dicho, de preparativos para traslados. Con eso culminaría una parte sustancial de la metodología empleada. Sin embargo, los films nos presentan tres alternativas posibles que sufrió todo secuestrado. De este modo, podríamos decir que las tres películas, en consonancia con ello, nos presentan tres tipos de finales: final optimista, final heroico y final trágico.

La noche de los lápices nos presenta un final optimista. Con esto no nos referimos a un final feliz o un final positivo¹⁵. Si a lo largo de la película, como espectadores seguimos a Pablo Díaz, el final nos presenta a él como único sobreviviente. Luego de revisar “su caso” Pablo es liberado, opción posible para muchos detenidos-secuestrados. En ese sentido es optimista, como parte de su construcción narrativa, de su particularización, *nuestro* protagonista es liberado y puesto a disposición del PEN. No es un final feliz ya que, luego, una placa nos advierte sobre el destino final de sus otros compañeros.

Crónica de una fuga nos presenta un final heroico, lleno de proeza. Claudio, Guillermo, El Gallego y el Vasco logran una gesta única: desnudos y próximos a ser trasladados, logran escapar del campo de concentración. Si bien las posibilidades de escaparse de los campos eran muy reducidas y casi imposibles, *Crónica de una fuga* sustentándose en el hecho histórico (y en el libro escrito por el propio Claudio Tamburrini) desarrolla también otra idea de fuga. Si bien retomaremos esta cuestión en el capítulo dedicado al campo, la fuga nos demuestra también que la sumisión al dispositivo, el ingreso a la lógica concentracionaria, muchas veces no se daba en forma simple. A pesar de la metodología empleada, los grupos de tareas tenían frente a ellos a hombres y mujeres, seres humanos y no “masilla moldeable”. La resistencia era posible.

El final trágico, es decir, de consecuencias tremendas e irremediables, lo encontramos en *Garage Olimpo*. Luego de sucesivos traslados de otros prisioneros y tras cambios en el mando del campo, María es seleccionada para un próximo traslado. Así, vemos cómo es inyectada, cargada en un camión y subida a un avión militar. El film cierra, teniendo como música de fondo una vieja grabación de *Canción a la Bandera* de la ópera *Aurora* de Héctor Panizza, con las compuertas del avión abriéndose, imaginando así el espectador lo que le depara a los prisioneros semidormidos.

¹⁵ Creemos que optimista es la mejor forma de denominar dicho final. Para elaborar dicha tipificación hemos tenido en cuenta el modelo de narración clásica estudiado por David Bordwell, donde sugiere que la “narración canónica”, o narración clásica – tal como tiene *La noche de los lápices* – posee una dependencia de causalidad: establece un estado inicial que se altera y el personaje lucha por volver a la “normalidad”. Así, el final clásico se nos presenta con el personaje principal resolviendo dicha línea causal (Bordwell, 1996: 157-160)

Otras formas de despliegue de la metodología

Una particularidad que tuvo el cine argentino fue la de comenzar a elaborar, al poco tiempo de caído el régimen de facto, las experiencias que acarreó la dictadura. Desde ya que esto pudo conllevar a representaciones apresuradas, en consonancia a los discursos políticos y académicos de la época, como también a valerse de tratamientos visuales provisto por otros medios de comunicación. Algunos realizadores optaron por trabajar el pasado reciente por medio de metáforas o simbolismos, trazando no sólo continuidades entre el pasado y el presente sino, incluso, una búsqueda genealógica de prácticas políticas. De este modo, un film como *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) o *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984), pueden ser vistas también como alegorías sobre el pasado reciente. En la primera, y dentro de un contexto político signado por la figura de un “dictador”, la persecución y fusilamiento de Camila O’Gorman puede servirnos como un “apunte metonímico sobre tantas ejecuciones de jóvenes acerca de quienes se comenzaba a echar luz” (España, 1994: 24); de igual modo, las crudas escenas de tortura en la segunda película nos sirven para trazar una cierta genealogía de las metodología aplicada por el *Proceso*.

La metodología como tema recurrente la podemos encontrar en otras producciones del corpus elegido. Junto a los tres ya analizados en forma más pormenorizada, los títulos que a continuación consideraremos nos permiten complementar y comprender, en forma más precisa y vasta, los alcances y variaciones con los que la metodología de la última dictadura materializó su práctica genocida.

Los films documentales han ingresado a esta estrategia a través de dos recursos: las imágenes de archivo y el testimonio. En films como *La República Perdida II* o *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), este juego entre archivo y testigo se manifiesta en diferentes proporciones. Si bien las dos películas pueden ser pensadas dentro del ya mencionado modo expositivo indagado por Bill Nichols, en *Todo es ausencia* el testimonio prima por sobre el archivo; mientras que en *La República Perdida II*, es el archivo, junto a la voz en off (o “voz de Dios”, para emplear el término de Nichols) quien lleva la narración, apelando muchas veces al uso de la imagen en la forma que ya mencionamos al inicio de este capítulo. Los testimonios que vemos en *Todo es ausencia* nos relatan las circunstancias vividas por diversas mujeres, que luego formarán parte de las Madres de Plaza de Mayo, luego del secuestro de sus seres queridos (hijos, esposo,

cuñados...)). En este film, una voz en off nos introduce el nombre de cada una de las testimoniadas; en cambio, en *La República Perdida II* los testimonios ingresan a la narrativa sin nombrarlos, quizá esta operación se utiliza a fin de universalizar los dichos: “esto no me ocurrió sólo a mí, como yo hay miles”. Sin embargo, los testimonios de esta última nos permiten comprender la amplia diversidad de secuestrados: trabajadores, sindicalistas, estudiantes... A la vez, esta pluralidad nos muestra que la metodología empleada en el secuestro también poseía variaciones, no tanto en el operativo en sí sino en los momentos del día y de lugares: algunos fueron secuestrados en sus domicilios, otros en sus lugares de trabajo, de noche o de día, era indistinto, lo cierto es que padres, hijos o los propios testimoniados fueron secuestrados.

En forma similar, *Todo es ausencia*, que según la placa con la que cierra se terminó de rodar en diciembre de 1983, nos brinda el mismo panorama ampliándonos cuestiones que no son tomadas en el otro documental. El film se inicia con Marta Bettini, quién sufrió el asesinato de su hijo y la desaparición de su marido, su yerno, y de su madre. A Marcelo lo asesinan el 9 de noviembre de 1976. Luego de varias intervenciones de Antonio Bettini¹⁶ y de Jorge Devoto, su yerno, finalmente se pudo desenterrar el cadáver de Marcelo, quien había sido sepultado en una fosa NN (otra clara muestra de la metodología genocida). Según cuenta Marta, esto se logró ya que tanto Antonio como Jorge eran personas “respetadas”: Antonio era fiscal y profesor universitario en La Plata, “muy ortodoxo, pero muy humano, daba familia en la facultad, opuesto al aborto...” afirma Marta; Jorge pertenecía a la Marina con el rango de Teniente de Fragata. Luego del pedido por su hijo, Antonio había ido a la policía “a preguntar por el chofer de la familia. Va a la policía a preguntar por Alfredo. No sabían nada, peregrina de comisaria en comisaría. En una calle oscura de la ciudad de La Plata se le atraviesa un coche con gente armada y los apunta con las pistolas”, nos relata Marta, quien se enteró del hecho por Jorge, que fuera abandonado golpeado en los bosques de La Plata. Luego de presentar varios *habeas corpus* siendo todos rechazados (otra característica de la metodología), Jorge intenta hablar con sus superiores en el edificio Libertad, sede del Comando General de la Armada; de allí, nunca más saldría.

¹⁶ La desaparición de Antonio Bettini formó parte de la Causa 13/84, bajo el caso n°164. Dicha Causa fue originariamente instruida por el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas en cumplimiento del Decreto 158/83 del Poder Ejecutivo Nacional. Asimismo sirvió para el juzgamiento de los Comandantes en el Juicio a las Juntas

Jorge fue secuestrado y desaparecido por su propia Fuerza, por sus propios compañeros de arma, el 21 de marzo de 1977. Finalmente, las mujeres, madre e hija, parten al exilio, primero yendo a Uruguay para luego radicarse en España. Estando allí, Marta comienza a hacer denuncias públicas sobre lo que acontece en nuestro país y sobre el destino de su hijo, su marido y su yerno. Con el tiempo se enteran de que en Uruguay, su ex vivienda fue allanada y mantuvieron secuestrados a los habitantes y amigos de los Bettini: sin mencionarlo, el Plan Cóndor¹⁷ se nos hace presente, otra arista más de la metodología genocida. Tiempo después, continuando con la lógica del terror, como un intento más de silenciar a Marta, es secuestrada María Mercedes Uribe de Francese, la madre de Marta de 77 años, quien fuera desaparecida el 3 de noviembre de 1977.

Según los testimonios aportados a la causa judicial, Antonio fue visto en el campo de concentración llamado “La Cacha”, allí también fue llevado uno de los hijos de Hebe Pastor de Bonafini, siendo su testimonio el que cierra el documental. Junto a ella, la cámara recorre las ruinas de lo que fuera “La Cacha”, desplegándose así otra faceta de la metodología: la eliminación de todo rastro posible. Si los cuerpos de los secuestrados fueron desaparecidos, lo mismo sucede con los campos de concentración: desmantelamiento o destrucción fue el tipo de desaparición sufrida por ellos. Es así que en la voz del testimoniante lo ausente se nos hace presente, en las imágenes la ausencia puede adquirir cierto cuerpo y dimensionalidad.

La reconstrucción y representación es evocada en diferente forma en otras obras. En *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), podemos encontrar elementos típicos de esta estrategia. La metodología se nos presenta cuando el padre de Juan, el Dr. Herman, nos relata la noche en que fuera secuestrado su hijo. Lo particular de este film, como luego veremos en el capítulo dedicado a su realizador, no radica en narrarnos lo acontecido con el único desaparecido de Bariloche; a partir de los testimonios, insta a reconstruir el pasado ante el espectador. La cámara circula por los lugares donde Juan transitó, donde se cree que fue visto. Apelando solamente a las imágenes de archivo para presentarnos a algunas personas en su pasado, por ejemplo al General Castelli, a quien vemos en fotografías con uniforme y también de fajina en contraposición al hombre “común” que es entrevistado en el (aquel) presente. Es

¹⁷ La Operación Cóndor o Plan Cóndor es el nombre con el que es conocido el plan de coordinación de operaciones de las cúpulas de los gobiernos dictatoriales del Cono Sur entre sí y con la CIA de los Estados Unidos, llevado a cabo en las décadas de 1970 y 1980. Al respecto véase el importante estudio de Stella Calloni (Calloni, 1999).

también con el testimonio que se reconstruye el destino de Juan; por medio de los dichos de Miguel Ángel D'Agostino nos enteramos que Juan estuvo en El Atlético, que fue tabicado y torturado. Con un estilo similar a *Todo es ausencia*, la voz del testimoniante se coloca en off mientras en imágenes vemos la autopista que circula por el lugar donde funcionó El Atlético; no es casualidad, entonces, la destrucción de este campo, este obrar, el borramiento de toda prueba formó parte de la metodología genocida. Miguel Ángel también nos detalla otro procedimiento sistemático, afirmando que cada 20 o 30 días se producen los traslados. Un día a él lo sacan de su celda para llevarlo a otra, a Juan lo mantuvieron en su celda. Miguel Ángel interpreta, entonces, que al día siguiente Juan, que dentro del campo era llamado K junto a un número que Miguel Ángel no recuerda, fue “trasladado” al día siguiente. *Juan, como si nada hubiera sucedido* nos presenta también un aspecto marginal pero fundamental en la metodología: el pacto de silencio entre los represores. Mejor dicho, el film se topa con él y por más tácticas que su director emplee no puede derribarlo; el General (otrora Coronel) Castelli, en cierto momento detiene la entrevista y dice: “¿Vos me estás haciendo a mí un interrogatorio? No te conozco, me estás molestando. Insistís en un tema delicado, no sé quién sos. No voy a hacer un papel de tonto”. Sin embargo, los roles no se pueden modificar, Castelli afirma: “la comisión de derechos humanos, le da manija a ese tema. No he dicho nada. ¿Querés tener la primicia que un militar responde sobre los desaparecidos?, no me parece prudente.”

La evocación de la tortura, como forma de representación a partir de la palabra, también se produce en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985); en la escena donde Alicia y Ana se reencuentran después de un largo tiempo (Ana había partido al exilio). Aquí no hay imágenes, no hay tampoco alusiones metafóricas. Ana le cuenta sobre el operativo en su casa, luego sobre los vejámenes y torturas sufridas en el campo, sobre lo que le hacían a las mujeres embarazadas. Si bien estos diálogos se producen mientras las amigas beben licor, el relato de Ana intenta ser una especie de testimonio. Frente a ella, su amiga, Alicia, sólo le pregunta si no hizo la denuncia correspondiente. Esta escena, por lo tanto, nos muestra dos elementos sugerentes. Por un lado, la problemática de los sobrevivientes: a la falta de gente que los desee escuchar, la incredulidad respecto a su relato. Por el otro, la evocación del campo y de la metodología genocida a través de la palabra de Ana.

La coproducción española-argentina, *El lado oscuro* (Gonzalo Suárez, 1991) se encuentra a caballo entre los dos últimos films mencionados. Resulta ser una película de ficción en la cual un (¿ex?) torturador presta testimonio a un fiscal, todo el film transcurre dentro de un cuarto. Según indican los títulos de la película, “los diálogos entre el investigador de la Comisión Sábato y el torturador Valdés han sido fielmente transcritos a partir de las grabaciones del interrogatorio”. De este modo, escuchamos características metodológicas ya no en boca de un sobreviviente o de un testigo sino de un propio victimario: “tenía un prisionero que tenía 16 años, lo había hecho mi perro, un judío hijo de puta (...) yo lo tenía atado, con una cadena como un perro...”, afirma el torturador Valdés, quién luego dice que “nosotros, tirábamos una patada y nos llevábamos a un secuestrado (...) con una patada conseguíamos la guita, nos llevamos un montón de dinero, una mina, todo era golpear una puerta (...) Éramos Dios, podíamos hacer todo”. La perspectiva adoptada por este film, también nos permite comprender en forma más profunda los orígenes de sus prácticas: en el momento en que el fiscal le pregunta cuándo comenzó, Valdés le responde que “en el 75, tenía 22 años. Nos daban una guita...” ¿Alusión a la Triple A? Con sus siguientes dichos nos atestigua cómo y dónde aprendió la metodología empleada: “un boina verde, en Panamá, que te enseña (...) recibimos una clase de tortura. Se le ata al dedo gordo del pie un cable de cobre, se la estaquea, se le pasa corriente (...) Nos enseñan a dar máquina”. Los dichos de Valdés pueden ser leídos como contrapartida a la presentación que se hace en *La República Perdida II*; en ese documental se destina cierto tiempo del metraje a desarrollar lo que fue la Doctrina de Seguridad Nacional y la implicancia que ésta tuvo en nuestro país.

Pero el testimonio no es sólo herramienta para la evocación e imaginación del espectador; a la vez, el testimonio filmado devuelve un nombre, un rostro y una historia, todo lo que los victimarios deseaban exterminar. Si bien Annette Wieviorka (Wieviorka, 2006: 143) señala que el testimonio apela “al corazón y no a la mente”, creemos que el documental, quizá el que adopta una modalidad expositiva, es decir, aquel que utiliza imágenes de archivo y entrevistas para hacer aseveraciones sobre el mundo histórico, también puede aportar pistas y pruebas. Es así que con *Milagros no hay* (Gaby Weber, 2003), podemos encontrar en los dichos de muchos de los testimoniantes elementos claros para profundizar formas de la metodología genocida. Este documental nos presenta la colaboración de la empresa Mercedes Benz, y del sindicato SMATA, en la desaparición de trabajadores de dicha empresa. Aquellos que sobrevivieron nos relatan

que algunos de ellos fueron secuestrados en la propia fábrica a la luz del día, los grupos de tareas ingresaron a la fábrica para proceder a la detención y secuestro; claramente esto servía para dar lugar a la faz pública: el terror. Los grupos de tareas no irrumpieron en la fábrica sino que la propia empresa les dio “luz verde” para actuar dentro de ella y quebrar a la comisión interna de los trabajadores. Como señala el documental, esta intervención fue luego pagada por la empresa con “donaciones” al Ejército.

En su informe, la CONADEP señala que en muchas oportunidades las torturas se producían en el domicilio mismo de la víctima, antes de ser ésta secuestrada. Es así que *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) nos muestra esa posibilidad. Si bien el film transcurre en los últimos tiempos del *Proceso*, cuando los victimarios se encuentran, justamente, en retirada, a “El Oso”, un ex miembro de un grupo de tareas, su jefe le ordena “guardarse” por un tiempo, recluyéndose así en casa de su madre a las afueras de la ciudad. Allí se encuentra con una ex novia que hace tiempo no veía y vuelve a salir con ella; días después, ve a la mujer con otro hombre. Como represalia, El Oso irrumpe en la casa de ella, quita el colchón de la cama, transformándola en una “parrilla”, ata a la mujer a la cama, enciende y sube el volumen de la radio, para luego romper el velador y utilizarlo como picana.

El terror como metodología

Con Bettelheim y Garretón señalamos los efectos del terror. El miedo es inherente a todo ser humano y a toda sociedad; sin embargo, si el terror pasa a ser una condición producida por el propio Estado, nos encontramos con un tipo de miedo a la muerte, casi de orden “primitivo”; éste se acrecienta ya que junto a él nos encontramos con una experiencia casi infantil, la del “cuarto oscuro”, es decir, el miedo a lo desconocido, al dolor. De este modo, el terror genera parálisis, infantilismos, y también puede reproducirse socialmente. Así, en forma conjunta con la violencia física el terror fue un elemento fundamental en la metodología genocida: si con el exterminio de los cuerpos reconfiguraron el tejido social, con la diseminación del terror, siendo el núcleo familiar el primer foco, se lograban materializar los principios que encontramos en un genocidio reorganizador, reformular relaciones sociales, como también las relaciones entre la sociedad civil y el Estado.

De este modo, el terror sirve como estrategia narrativa para *Hay unos tipos abajo* (Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, 1985). Julio es un periodista que un día, al

volver a su casa en plena época del Mundial '78, es informado por su vecina que “unos tipos” estuvieron todo el día frente al edificio y que incluso golpearon en su departamento. Dado que él es periodista, aunque, según él, no escribe sobre política, empieza a sospechar luego de ver reiteradas veces a “los tipos” enfrente, dentro de un Falcon. Con el transcurso del film, la paranoia de Julio crece, el terror lo carcome, lo paraliza, no sabe cómo actuar, a quién acudir, finalmente abandona la ciudad y a su novia, yéndose en tren hacia algún pueblo de la Provincia de Buenos Aires.

La doble lógica, la concentracionaria y la del terror, la vemos expuesta en un film como *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987). Esta coproducción argentino-sueca, tiene como protagonista a Sixten, un periodista sueco, que ha venido al país a investigar sobre la desaparición de una ciudadana de su país. Inspirada ligeramente en el caso Hagelin¹⁸, el periodista se hace pasar por un empresario y logra, a la vez, introducirse en un grupo de familiares, grupo que ha logrado una lista de desaparecidos y que, a través de Sixten, harán llegar a Suecia. En el grupo, además del padre de la chica sueca, hay también un sacerdote. En paralelo, hay un Capitán, rubio, que está a cargo de la Escuela, en clara referencia a la ESMA; este Capitán presiente que la llegada de este empresario es una fachada y hará lo que esté a su alcance para conocer sus planes, es decir, seguirlo y para luego secuestrarlo. Ya en la Escuela, el Capitán le muestra las instalaciones a Sixten. No es mucho lo que se ve del campo, tan sólo oficinas y algunas habitaciones, en una de ellas hay una *parrilla*, vacía. Allí, el Capitán le muestra una picana y le enseña cómo son los procedimientos para obtener información. Sixten mira, ha comprendido la amenaza del Capitán. Sin embargo, Sixten conseguirá las listas por parte de los familiares y se encuentra presto a salir del país. Nuevamente es llevado a la Escuela, allí lo conducen a una pieza, donde hay varias personas engrilladas y tabicadas, entre ellas una chica que forma parte del grupo de resistencia. El Capitán quiere saber dónde está la lista, Sixten afirma no saber nada; de este modo, la chica es llevada a la tortura y Sixten es obligado a presenciarse. Por corte, vemos a un grupo de tareas registrando el hotel donde se hospeda el sueco, encontrando las listas. Sixten se vuelve a su país, por su delación todo el grupo cae. Vemos así cómo el campo funciona como dispositivo de disciplinamiento, el terror es multiplicado no sólo a través del cuerpo de la víctima sino también en aquel que, como variante de la

¹⁸ Dagmar Hagelin fue una adolescente argentino-sueca secuestrada por un grupo de tareas al mando del Alfredo Astiz y luego llevada a la ESMA. Su caso tuvo resonancia internacional. Hasta la fecha, la joven continúa desaparecida.

tortura, es obligado a presenciar una sesión: Sixten no sólo ha sido degradado a nivel material sino también simbólico.

La sociedad se patrulla

Previamente habíamos citado el temprano trabajo de Guillermo O'Donnell donde se refería a la “sociedad que se patrulló” a sí misma. Claramente esto fue un efecto de la práctica genocida, una forma de visualizar las nuevas relaciones sociales ansiadas por el régimen. De este modo, en varias ocasiones los operativos de detención y secuestro se llevaban a cabo no por la “información arrancada” sino por el llamado de algún vecino.

En *Más que un hombre* (Dady Brieva y Gerardo Vallina, 2007), centrada en la relación entre un modisto homosexual y un joven “guerrillero”¹⁹; el operativo en donde detienen y apresan a Telmo, el modisto, a Olaf, el joven y otros amigos se da debido al llamado de un vecino, que anteriormente nos lo habían mostrado con cierta antipatía hacia su vecino homosexual. En este caso, Telmo y amigos son liberados ya que en el grupo se encontraba Mercedes, hija del Coronel del pueblo.

En *Sofía* (Alejandro Doria, 1987) encontramos el *pathos* autoritario pensado por O'Donnell. Aquí, Pedro, un joven de clase media alta, alejado de toda militancia y contacto con lo político y que asiste a los últimos años de la escuela secundaria, se enamora de Sofía, una mujer adulta y que es buscada por los grupos de tareas. Los padres, al enterarse de esta relación, harán todo lo posible para resguardar al hijo, le exigirán, lo reprimirán. Los padres le “permiten” mantener su primera relación sexual con una prostituta, pero le niegan una relación con una mujer adulta. En síntesis, a medida que el film avanza, los padres también lo hacen hacia una toma del control sobre su hijo.

En una sintonía similar se encuentra *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983). Si bien este film se encuentra fuera del marco temporal de las producciones a analizar, nos resulta muy rica por cómo desenvuelve su trama en torno a la idea esbozada por O'Donnell. El film narra la relación entre Serafina y Carlos, madre e hijo respectivamente, que trae tensiones al tener, frente a su departamento, nuevos vecinos. Para Serafina, estos nuevos vecinos no sólo no deberían instalarse enfrente sino,

¹⁹ Colocamos esta palabra entrecomillado porque la película parece retratarlo en forma caricaturesca

quiera, vivir. Así “los personajes describen dos universos opuestos, uno constituido por una pareja que representa el deseo y el otro conformado por personajes que deciden reprimir el deseo de los demás” (Kriger, 1994: 59). Como las anteriores, este film nos presenta lo reprimido y nos muestra el triunfo de un orden coercitivo.

La desaparición del cuerpo

A lo largo del capítulo hemos visto cómo el cine buscó diversas formas de representar la metodología, cómo esta fue tomada como estrategia narrativa a lo largo de diversos títulos. Nos resta, para concluir el presente capítulo, el último aspecto característico de la metodología genocida. Al inicio, habíamos comentado que la misma se desarrollaba en la secuencia *secuestro, tortura y desaparición*. Es decir, desde el lado de la víctima, el aniquilamiento es el final. La muerte podía producirse de diversas formas: producto de un disparo, tal como vemos en el flashback del Capitán donde mata a quemarropa a la joven sueca en *Los dueños del silencio*, o también cuando a los torturadores “se les iba” alguien en la “parrilla”; es decir, era tal el nivel de tortura, de golpes y de electricidad que la persona moría de un paro cardíaco. En ocasiones la víctima lograba ser reanimada; otras, no, tal como lo vemos en *Garage Olimpo*.

Si en *La noche de los lápices* vimos los simulacros de fusilamiento, en *Crónica de una fuga* y *Garage Olimpo* vemos cómo se preparaban los cuerpos para un próximo traslado. Sólo en *Garage Olimpo* vemos cómo se producían los traslados, con el avión militar sobrevolando el río, cortando justo en el momento donde las compuertas se abren, dándoles la luz del sol a los rostros de las víctimas adormecidas producto del “pentonaval”. Sin embargo, nos quedan por revisar dos elementos sustanciales de la metodología que se complementan con los traslados. Hemos leído en numerosos trabajos cómo los cuerpos de aquellos fusilados o asesinados con otros métodos fueron enterrados en fosas comunes, nos hemos también anoticiado sobre los cuerpos que el mar y el río devolvieron. Así, ciertos documentales lograron colocar en imágenes esta faceta, permitiéndonos dimensionar, imaginar y comprender estos sucesos. *Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, 1996), por ejemplo, se centra en la labor del Equipo de Antropología Forense. En este caso, vemos cómo excavan en tumbas NN en el cementerio de Avellaneda, encontrándose con varios esqueletos y restos humanos. De este modo el documental se centra sobre la familia Manfil, a quien el Equipo de

Antropología le devuelve los restos identificados; en la fosa, se encontraban Carlos Laudelino Manfil, Angélica Sarte de Manfil y el hijo de ambos de 9 años de edad.

Finalmente, *Historias de aparecidos* (Pablo Torello, 2005) nos trae los testimonios de vecinos del partido de General Lavalle y del Partido de la Costa (que incluye las localidades de San Clemente del Tuyú, Santa Teresita, Mar de Ajó, entre otras), quienes recuerdan la aparición de cadáveres en las costas bonaerenses: cuerpos aparecidos en bolsas, mutilados, atados con alambre, desnudos, sin genitales a la vista, algunos cráneos presentaban signos de haber sido ejecutados: “todo era muy precario (...) el cementerio de Mar de Ajó aún no estaba”. Eso implicó, también, que los comentarios y los rumores, se difundieran con mayor fuerza. Con el tiempo, ciertos hechos fuera de lo común comenzaron a ser comprendidos: “veíamos lucecitas al fin del firmamento, a los pocos días aparecían los cadáveres en Santa Teresita”, afirma un vecino; otro habitante, el dueño del bar, cuenta que “un día un hombre rubio se vino a tomar unos whiskys. Me comenta que estábamos viviendo una situación muy desagradable, por qué, le pregunto, estamos tirando gente viva al mar”. Los vecinos recuerdan que estas apariciones comenzaron, más o menos, hacia diciembre de 1976, llegando, según el testimonio de un bombero de la época, a encontrar en una oportunidad más de 20 cuerpos. Con el tiempo, los restos fueron enterrados en fosas NN en el cementerio de General Lavalle; será el Equipo de Antropología Forense quienes a partir de 1984 exhumen las tumbas para lograr la identificación de los restos. En el año 2005, uno de los cuerpos fue identificado: eran los restos de Azucena Villaflor, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo²⁰.

Con este documental, el final de *Garage Olimpo* se encuentra complementado, y el espectador puede cerrar el ciclo metodológico de la práctica genocida. Entre testimonios de lugareños que aseveran los descubrimientos, sumado a la “misteriosa y repentina muerte” del médico forense que hizo las primeras autopsias de los cuerpos encontrados (sin saber sobre sus orígenes), vemos imágenes fotográficas de los expedientes policiales, vemos los cuerpos. Aquello que habíamos leído en libros, aquellos cuerpos que nos habíamos imaginado a partir de los relatos, aquella compuerta de avión que se abre en *Garage Olimpo* ahora cobra sentido.

²⁰ Azucena Villaflor fue secuestrada el 10 de diciembre de 1977, según testimonios fue llevada a la ESMA

CAPÍTULO III EL CAMPO

¿Cómo filmar un campo de concentración? Esta interpelación ha suscitado innumerables debates y meditaciones que se remontan tanto a las imágenes sobre los campos de concentración nazis como a las discusiones en torno a “desastres” de guerra y hechos similares; lo cierto es que fotografiar y filmar la muerte siempre ha traído tanto debates estéticos como éticos²¹. A la pregunta de si es posible filmar un campo de concentración, la historia del cine nos ha respondido: contamos con una cantidad considerable de títulos que nos prueban dicha posibilidad. Si la pregunta pasa a ser una cuestión ética, entramos ya en otra arena que no es la que aquí nos proponemos indagar. Hay dos citas que emplea Georges Didi-Huberman para su posicionamiento tanto ético como estético en torno a unas fotografías tomadas por unos *Sonderkommando* en el campo de exterminio nazi de Birkenau, cita a Walter Benjamin, para referirse al valor de las imágenes para la historia como también a Hannah Arendt quien afirmaba que “a falta de verdad, [nosotros] encontraremos, sin embargo, *instantes de verdad*, y esos instantes son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner en orden este caos de horror.”; así, las imágenes resultan esos instantes de verdad (Didi-Huberman, 2004: 57). Estos debates se efectúan también en torno a la imagen como prueba; es decir, respecto al genocidio nazi tendríamos “imágenes originales” y “representaciones”, en el sentido más laxo del término.

Sin embargo, del genocidio practicado durante la última dictadura militar no contamos con imágenes que puedan servir como prueba, no contamos con “imágenes originales”²² de los campos, de los vuelos de la muerte, de los secuestros... Como lo señalan Feld y Stites Mor, “la dictadura borró las huellas materiales de sus actos más sangrientos de violencia (...) en ese proceso, la imagen como índice presenta un blanco” (Feld y Stities Mor, 2009: 27). En consonancia, las preguntas de Sandra Raggio nos resultan fundamentales para discutir esta problemática, ella se pregunta, justamente, con qué imágenes contamos para representar el mundo concentracionario. Afirma luego que “no hubo un ‘cine-ojo’ del horror, no penetró una cámara testigo” que registrara la vida,

²¹ Al respecto véase la interesante intervención de Bill Nichols sobre la ética y los valores en el cine documental (Nichols, 1997).

²² Poseemos sí algunas fotografías tomadas por Víctor Bastera, desaparecido en la ESMA, quien fuera obligado, como parte de su “recuperación”, a fotografiar a diferentes represores, oficiales y gente allegada a la Armada a fin de falsificar documentación. En el Juicio a las Juntas, Bastera brindó todo el material fotográfico y documentación que pudo ir sacando de la ESMA. Si bien estas imágenes poseen un valor documental insoslayable, las mismas se remiten a fotografías de tipo retrato foto-carnet.

la cotidianeidad, en los campos de concentración (Raggio, 2009: 45). Desde ya que la clandestinidad con la que se operaba permitió, en la retirada de los militares, la total destrucción u ocultamiento de esas imágenes (si es que la hubo²³) y muchos otros tipos de documentación.

Por lo tanto, y tal como lo hemos señalado en el capítulo anterior, sólo contamos con tres películas que centran la totalidad de sus tramas en el campo de concentración. Películas que deben recurrir a la puesta en escena, a la representación, a la ficcionalización. Esto no limita nuestro análisis; afirmamos, pensando en las definiciones de Jean-Luc Nancy, que puede enriquecerlas. El filósofo francés plantea que la representación no es un simulacro, no es el reemplazo de la cosa original, “es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada, o es la puesta en presencia de una realidad inteligible por la mediación formal de una realidad sensible” (Nancy, 2006: 30). La propia etimología de la palabra “imagen” sigue ésta línea. Del vocablo griego *eidolon*, dicha palabra significa “hacer presente lo ausente”²⁴. Este rodeo nos sirvió entonces para esclarecer nuestra posición, reafirmando las posibilidades que el cine provee para la comprensión de nuestro pasado. Las imágenes en movimiento no sólo pueden arrancar esos instantes de verdad que Arendt mencionaba, pueden también presentarnos la historia de manera más vívida, nos pueden ayudar a imaginar el pasado, y es en nuestro intento de comprenderlo que debemos, a la par, indagar a las imágenes.

²³ En la edición del 19 de mayo de 1996 del periódico *Página/12*, Miguel Bonasso señala que el entonces teniente coronel Antonio Fichera -a cargo del campo de concentración “El Sheraton”, montado en la Comisaría de Villa Insuperable, La Matanza- eligió a un número de prisioneros para darles un “trato especial”: “reducidos a esclavitud, extorsionados con la vida, los tres fueron obligados a trabajar en esclavitud para el teniente que pretendía –por una extraña casualidad– realizar una tarea de exaltación histórica del Ejército”. A los tres que Bonasso se refiere, resultan ser Héctor Oesterheld que fue “conminado a redactar el guión de una historieta sobre los presuntos orígenes del Ejército Argentino”; Roberto Carri, encomendado a escribir un trabajo académico, y el cineasta Pablo Szir, al que se le encomendó un documental. “Sin embargo, no sobrevivió ninguno. Nunca se volvió a saber de Oesterheld, Carri, Szir (...) que según un testimonio recogido directamente por el autor de esta nota ‘realizaron trabajos en el cuartel de Ciudadela’ hasta que, en febrero de 1978, fueron trasladados - presuntamente a Mercedes - donde desaparecieron para siempre”. Esta nota, nos sugiere que el Ejército presentaba cierta predisposición a dejar registro de su “obra” en imágenes. A su vez, la realización de un “Museo de la lucha contra la subversión” en Campo de Mayo, prueba la necesidad de relatar y mostrar lo practicado por los represores, al respecto el último presidente de facto señala: “Después surgió la idea de realizar visitas a Campo de Mayo para que los invitados conocieran el museo de la lucha contra la subversión que allí funcionaba, inaugurado en 1978...” (Bignone, 2000: 101)

²⁴ Sobre este concepto, Paul Ricoeur lo ha abordado en *La memoria, la historia, el olvido*.

Reformulemos, entonces, nuestra pregunta inicial. Ya no será cómo filmar un campo de concentración, ahora girará alrededor de cómo el cine ha representado el campo de concentración.

¿Qué es un campo?

El campo es la anulación de la identidad, de la percepción y de la movilidad, es el lugar donde se realiza “la más absoluta *conditio inhumana*” (Agamben, 2001: 37). El campo, es así aquel espacio de excepción, una zona de indistinción entre exterior e interior, excepción y regla.

El origen moderno del término aparece por primera vez en los “campos de concentraciones” creados por los españoles en Cuba en 1896 para reprimir la sublevación de la colonia (Agamben, 2001: 37). La misma forma será tomada por los Estados Unidos en el transcurso de la guerra Filipino-Estadounidense (1899-1913) como también por las autoridades británicas –que difundieron el uso de la expresión *concentration camp*- durante la Segunda Guerra de los Bóer en Sudáfrica (1899-1902)²⁵. Si bien no es nuestro deseo efectuar una genealogía del campo, el dato de su origen no es menor; emerge como un tipo de tecnología de poder con un propósito e intención bien clara. Si bien la Argentina poseía ya un largo historial en lo que a represión se refiere (no debemos olvidar los hechos de la Semana Trágica, la “Patagonia Rebelde”, o incluso el plan CONINTES, la Noche de los Bastones Largos, sólo por citar algunos), la utilización de campos de concentración por parte de las Juntas Militares a partir del 24 de marzo de 1976 significó un giro tanto metodológico como tecnológico: “el eje de la actividad represiva dejó de girar alrededor de las cárceles para pasar a estructurarse en torno al sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas” (Calveiro, 1998: 27). En ese sentido, el uso de los campos de concentración pasó a convertirse en la modalidad represiva central del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares.

Conjuntamente con el *Nunca Más*, otras investigaciones se han dedicado al relevamiento sistemático de los campos. Una de ellas es la temprana obra de Alipio Paoletti, *Como los nazis, como en Vietnam*, donde efectúa una investigación

²⁵ Es menester señalar que durante la autodenominada “Conquista del Desierto”, acaecida en nuestro país hacia fines del siglo XIX, también se erigieron campos de concentración con el propósito de confinar allí a población indígena (del Río, 2010)

pormenorizada de los campos de concentración, iniciando su cronología con los campos erigidos en Tucumán durante el *Operativo Independencia* en pleno gobierno democrático, como la Escuelita de Famaillá (Paoletti, 1996). Otra obra imprescindible es el *Informe sobre desaparecidos*, original de 1987, redactado por dos ex militares, Federico y Jorge Mittelbach, quienes no sólo relevan los campos de concentración sino que también establecen los nombres y apellidos de sus responsables; los propios autores ubican su obra como una especie de complemento del *Nunca Más*: mientras éste se centraba en las desapariciones, el *Informe...* hace lo propio sobre los desaparecidos y su responsabilidad sobre los crímenes (Mittelbach y Mittelbach, 2000). Sin embargo, es la obra de Pilar Calveiro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* uno de los trabajos más importantes sobre la temática. En él encontramos una mirada metódica que construye un análisis teórico crítico basado mayormente en vivencias personales (Calveiro, 1998).

Se calcula que existieron, aproximadamente, más de 500 campos de concentración, o *chupaderos*, para utilizar la jerga desaparecedora. Erigidos casi en todo el territorio nacional, los campos constituyeron el material y la materialidad indispensable de la política sistemática de desaparición de personas. Según el informe de la CONADEP, las “características edilicias de estos centros, la vida cotidiana en su interior, revelan que fueron 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”. El estado de excepción del campo, caracterizado por Agamben, tenía como fin último el “dejar de ser” de los allí cautivos. El ritual de iniciación ya mencionado en el capítulo anterior, apuntaba, desde el ingreso mismo al campo, no sólo a anular la identidad, sino también a alterar todos los referentes espacio-temporales.

Por lo tanto, si el campo de concentración es uno de los dispositivos fundamentales del genocidio reorganizador, en esta estrategia narrativa indagaremos sobre éste. Si bien, el campo fue parte esencial en la metodología secuestro-tortura-desaparición-muerte, son muy pocas películas, como ya se ha mencionado, que centran sus relatos en ellos. Muchas veces se los menciona, otras se los filman desde el exterior, pero, insistimos, son escasas las que representan el interior del campo. Para llevar adelante nuestro análisis respecto a esta estrategia, y apreciarla como tal, como motivo

recurrente, debemos mencionar ciertas características con el fin de aclarar qué entenderemos como campo al momento de indagar los films.

En primer lugar, el campo funcionaba como un dispositivo de disciplinamiento social. Sobrevivir al campo resultaba también parte de la lógica de la diseminación y multiplicación del horror, tal como se ve, por ejemplo, en la liberación de Pablo Díaz en *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) o en la amenaza de presenciar una tortura que le hacen a Sixten en *Los dueños del silencio*; de igual forma sucede con los amigos en *Los días de junio* (Alberto Fischermann, 1985). A su vez, puede reconocerse dentro del campo, una nueva y particular lógica, con un léxico y “rituales” propios.

La población de los campos, además de los secuestrados-desaparecidos, se conformaba por los denominados “grupos de tareas” o “patotas”, los grupos de inteligencia, “médicos” y curas. Por su ubicación geográfica, los campos se encontraban “del otro lado de la pared”, muy cerca de los propios habitantes de las ciudades donde se instalaban. En éste sentido, sólo pudieron existir en “una sociedad que eligió no ver, por su propia impotencia, una sociedad desaparecida, tan anonadada como los secuestrados mismos” (Calveiro, 1998: 147). Cabe recordar aquí, el inicio de la voz en off del film *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955): “aún un paisaje tranquilo, aún el vuelo de los cuervos, una cosecha, un verdeo. Aún una ruta por donde transitan autos, transeúntes, parejas. Aún un paisaje de vacaciones con un campanario y una feria pueden transformarse en un campo de concentración”. En el mismo sentido se expresa Osvaldo Bayer en el film *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984) al volver a su barrio de juventud: “detrás de estas tranquilas fachadas también pasó lo peor, los crímenes, los gritos, los secuestros, el terror, la indiferencia...”.

Ante la falta de imágenes de los campos argentinos que mencionáramos anteriormente, al espectador que no conoció un campo por dentro sólo le queda imaginar a partir de la asistencia y la puesta en escena provista por el cine. De este modo, para analizar la estrategia narrativa propuesta, encontramos una serie de películas que, además de las mencionadas, nos proveen referencias explícitas a nuestras hipótesis sobre los campos. Estas referencias provienen no sólo de la puesta en escena de acciones dentro del campo, sino que también podemos rastrearlas en la ausencia de imágenes o la utilización de metáforas para dar cuenta del campo. La carencia de

imágenes no nos quita, entonces, la posibilidad de analizar esta estrategia en forma profunda.

El campo ha sido una estrategia narrativa que ha aparecido fuertemente en numerosas producciones fílmicas. A pesar de ello, sólo tres películas han desarrollado sus tramas empleando el campo de concentración como forma dramática para el tratamiento de sus relatos. Así, nuevamente encontramos a *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) abriendo el análisis. Si bien sobre las tres películas se han producidos bastantes estudios críticos (Choi, 2009; Manzano, 2009; Raggio, 2009; Schwarzböck, 2007), proponemos una mirada diferente organizando nuestro análisis alrededor de la distinción agambeana entre interior y exterior; que reformulamos en el par “adentro-afuera”. Al mismo tiempo, el campo, en estas tres películas, será analizado en tanto “herramienta del genocidio” (Ternon, 1995: 100). Son estos dos elementos, los que nos permitirán realizar otros aportes al estudio de los campos (y del genocidio).

El campo como herramienta, adentro

La noche de los lápices será la primera -y por un lapso de casi más de diez años la única- que situará gran parte de su desarrollo dramático dentro de un campo. Como hemos expresado ya en el capítulo anterior, esta película nos permite observar casi en su totalidad la metodología: desde el secuestro hasta el *traslado* o la liberación. Un detalle sugerente en este film es que a través del uso de efectos que simulan humo, sobre todo al momento de ingresar Pablo al campo, se busca acentuar la nulidad temporal que supone el campo. Se remarca también así la sensación tétrica e “infernál” del lugar. El “Garage Olimpo” y la “Mansión Seré”, o “Atila” -en la jerga desaparecedora-, nos son presentados en cambio, en una forma mucho más realista, sin recurrir a esa estela mística ni endemoniada, ni a otros artilugios.

En el caso de *La noche los lápices* el campo que este film intenta representar es el “Pozo de Banfield”, dependiente de la Brigada de Investigaciones de Banfield de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Si bien los campos representados en los otros dos films poseen nombres diferentes, se puede extender la idea de “pozo” para la representación y puesta en escena de todos ellos: “caer en un pozo”, por ejemplo, nos remite a la imagen de “riguroso secreto”. Un pozo es también, pensado como pozo negro, el depósito de aguas inmundas. Así, con estas acepciones podemos ver la

representación edilicia tanto de *La noche de los lápices* como de los otros dos films: lugares sucios, inmundos, “pozos” profundos y oscuros.

Para los allí confinados, el campo es un reino de oscuridad; esto se debe no sólo a al tabicamiento sino también al contacto con el exterior. Con este proceder, el campo logra avanzar sobre el sujeto haciéndole perder toda noción espacio-temporal. En los tres films, los personajes detenidos se encuentran tabicados y esposados, engrillados a la cama o en la celda que les asignan. Tanto en *La noche de los lápices* como en *Crónica de una fuga* podemos ver a los detenidos compartir sus celdas o habitación, lo cual nos lleva a ver también la situación de hacinamiento que se vivía dentro del campo.

A pesar de ello, los guardias se ocupan de que reine el silencio. “Hablar” sólo está permitido en el momento del interrogatorio o en la tortura. Queda reflejado en ambos films, sin embargo, de qué manera aquellos que lograban conservar cierta subjetividad pueden entablar diálogos; incluso, en el caso de *La noche de los lápices*, Pablo insta a Claudia a que dialogue con él como forma de mantener su cordura.

Sin embargo, el hablar no siempre tiene los mismos efectos. En *Crónica de una fuga* encontramos al personaje del Vasco quebrado, negándose a comer, lamentándose no haber tomado la pastilla. Sólo la puesta en marcha del plan de fuga lo hará recuperar rasgos de su propia subjetividad.

Otro aspecto a destacar son las escenas de alimentación. Escenas recurrentes en estos films, además de referirse a la calidad del alimento recibido, sirven para mostrarnos -a pesar de la animalización propiciada- ciertas relaciones solidarias. En *La noche de los lápices* Pablo comparte su comida e insta a otros compañeros a comer. Una situación similar, pero a la inversa, se da en *Crónica de una fuga*. Cuando el Vasco se niega a comer, el Gallego atina a quitarle la comida. Inmediatamente, sus compañeros de habitación le recriminan: “¿Le vas a sacar la comida, Gallego?”. Es en ese mismo film, Claudio –en un gesto de recupero de humanidad- pide a los guardias cubiertos “por lo menos una cuchara, señor”. Al retirarse los guardias alguien exclama: “¿Qué le pasa a este? Ahora nos van a reventar... ¿Qué te pensás? ¿Qué estás en un hotel? Estas cosas acá no se piden”. Luego de unos segundos, un guardia arroja al piso unas cucharas. Esta escena resulta significativa para comprender ciertos comportamientos dentro del campo. Por un lado, el gesto de humanidad por parte de Claudio: a pesar de estar sometido al dispositivo aún quiere mantener cierta dignidad, negándose a comer

con la mano, negándose a esa animalización impuesta (por la que bien podría haber recibido un castigo). Por el otro, nos presenta una suerte de “perversión de la realidad” por parte de los guardias: “en el intento de despersonalizar a la víctima, él mismo [el represor] se despersonaliza, se deshumaniza” (Calveiro, 1998: 72). Al mismo tiempo, con gestos como estos, los represores intentaban mantener ciertos rasgos humanos.

Los films mencionados reflejan también el personal que *vive* dentro del campo. Es posible ver a través de ellos diferentes matices y roles claramente definidos. La *patota*, por ejemplo. Constituida por los grupos de tarea a cargo de los secuestros y tortura, distingue entre sus miembros (lo vemos sobre todo en *Garage Olimpo*) a quienes efectúan la detención de los que interrogan-torturan. No es lo mismo el “cargo” de Texas que el de Félix. Otra distinción al interior de la *patota* la establecen las jerarquías; al diferenciar roles, nos permiten apreciar una característica típica de las herramientas del genocidio: la burocratización. El principal resultado de la misma es la rutinización de las tareas, la cosificación del detenido. Este es tratado como un *paquete*, como un animal. Asimismo, a través del uso del *tabique*, el detenido es privado de toda posibilidad de contacto visual. Así, el *tabique* no sólo resguarda la identidad del represor, sino que profundiza la deshumanización: la “desrostreidad”, la ausencia de un rostro desdibuja aún más las características humanas de los detenidos. De este modo, con una *cosa* frente a ellos, y al mediar una “autorización para el exterminio”, las herramientas del genocidio se solidifican: la burocracia y la tecnología facilitan la naturalización de la muerte y su realización.

Tal como sugieren Ternon y Bauman, la constitución de esta burocracia es uno de los elementos que aseguran el desarrollo de las diferentes etapas del genocidio. Los miembros de un sistema burocrático tienen a su cargo el mantenimiento de ese sistema y la estructura jerárquica permite a cada uno considerarse como parte de un mecanismo, mientras la división del trabajo en tareas especializadas diluye la consciencia de las responsabilidades (Bauman, 1997: 21-52; Ternon, 1995: 100). En *La noche de los lápices* por ejemplo, vemos claramente que el grupo encargado de los secuestros, es diferente al que tortura. Dentro de este último, en el momento del interrogatorio, aparece un “Juez”, que sólo hace preguntas, sentado al lado de la *parrilla*; con un gesto de su parte la *patota* puede proceder a una nueva descarga eléctrica. En *Crónica de una fuga*, Huguito es el de mayor jerarquía, las internas entre guardias o entre diferentes miembros de los GT se acallan cuando él está presente. En ese mismo film, vemos que

algunos guardias -como por ejemplo Lucas, el “bueno”- presencian la tortura pero no la efectúan, ésta no parece ser su tarea. Se evidencian entonces, en ambos films, la división de roles y las jerarquías internas.

Será *Garage Olimpo*, sin embargo, quien más ahonde en estas cuestiones. En ella, esta tríada burocratización/rutinización/naturalización, es llevada a su máxima expresión: vemos al personal fichar al entrar y salir al campo, marcar entrada y salida. También muchos de ellos señalan que “no es su turno” o que “ya cumplí mi horario”, indudable signo de que el trabajo en el campo se ha vuelto para ellos, una rutina. También el desfile constante de autos, yendo y viniendo a “cumplir con su trabajo” y el reproche del Tigre -el jefe del campo- a un torturador por no haber respetado “la tabla” de voltaje según peso y estatura, ocasionando la muerte de un detenido. En esta escena además, el Tigre solicita la presencia de un médico para reanimar a la persona en el *quirófano*.

La figura del “Juez” también está presente en *Crónica de una fuga*. Ante él es llevado Guillermo, y será él quien le dirá que su caso se resolverá si habla, dándole tres días para “pensar”, lo cual desencadenará el deseo de fuga de Guillermo²⁶. En *Garage Olimpo* en cambio, esta figura está ausente y es el propio director del campo quien decide la suerte, el traslado o no, de los detenidos.

Otro aspecto ya mencionado, la deshumanización y despersonalización de las víctimas en los campos, es observable en estos films en el acto de otorgar un número o un código a los detenidos, privándolos de su nombre propio. María por ejemplo, pasa a ser A01 en *Garage Olimpo*. Es interesante destacar aquí que a través de una operación similar, los represores buscan también, “despersonalizarse”. Con el objetivo de ocultar su identidad, utilizan apodos de animales (Víbora y Tigre, en *Garage Olimpo*; Lobo, en *La noche de los lápices*), nacionalidades (Alemán, en *Crónica de una fuga*) u otras figuras (Kung Fu, en *La noche de los lápices*).

Es en *La noche de los lápices*, donde podemos ver la presencia de una figura inquietante. En una escena, un cura se le acerca a Pablo pidiéndole que hable, que la salvación está en él. La verosimilitud de la presencia de este personaje, queda reflejada en los testimonios de numerosos sobrevivientes que atestiguan la presencia de religiosos

²⁶ Un detalle a resaltar es que Caetano, el director del film, eligió para representar el papel del Juez al verdadero Guillermo Fernández.

durante y luego de la sesión de tortura: “después de la primera sesión de tortura se me acercó un sacerdote, supe más tarde que era Christian Von Wernich” (CONADEP, 1984: 260). Es interesante destacar que en los créditos del film, buscando quizás evitar tamaña acusación a la institución, el papel del actor Alfonso de Grazia es mencionado como “Falso cura”.

En ese mismo film, la cotidianeidad de las guardias o las patotas dentro del campo casi pasan inadvertidas, aparecen en los momentos de tortura o de escarmiento a los chicos. En *Crónica de una fuga*, en cambio, vemos cómo los detenidos, como parte de esa lógica perversa ya mencionada, pueden compartir, destabificados, un almuerzo con Lucas y gritar los goles del Mundial. *Garage Olimpo* nos lleva a otro nivel, al mostrarnos que las patotas también podían encontrarse ociosos dentro del campo, eso lo vemos resaltado cuando los vemos jugando al ping-pong²⁷; sin embargo, la apropiación del lugar, como si fuera un “segundo hogar”, lo vemos en Félix quien se muda a vivir al campo luego de que fuera desalojado de su casa (recordemos que Texas se apropió de la casa de la madre de María, lugar donde Félix vivía como pensionista). Vivir en el campo, como si fuera su casa, nos muestra también el grado de internalización y normalización con la que vive Félix los hechos que se desarrollan dentro del Garage. En este mismo film, como contraposición a *La noche los lápices*, nos encontramos con una guardería infantil; allí, uno de los guardias está a cargo del cuidado de los infantes. Esta imagen tétrica da cuenta de dos aspectos del campo: por un lado la convivencia (perversa) de infantes entre el horror; por el otro, al preguntarnos qué hacen los niños allí, ya que claramente no es el jardín maternal de los hijos de las *patotas* o de los guardias, esa escena nos deriva a la apropiación de niños por parte de los represores.

Pero la rutinización y burocratización no sólo se daban en la cotidianeidad, en el día a día del campo; los traslados eran parte del sistema que se había burocratizado. El Alemán, en *Crónica de una fuga*, les advierte a los cautivos que “hoy es miércoles” y que deben prepararse, para, minutos después, proceder a los “trámites” del traslado. Esa rutina también se repite en *Garage Olimpo*, donde, al igual que en el otro film los trasladados son vacunados estando de pie, como si fuera una cadena de montaje, para

²⁷ Claramente esto es un recuerdo puesto en escena por parte de su director, Marco Bechis. Recordemos que él estuvo detenido en el campo “Club Atlético” y allí, como señala la CONADEP, había una sala provista de una mesa de ping pong que usaban los represores. De igual forma, muchos sobrevivientes, como Ana María Careaga, recuerdan el ruido de las pelotitas. Huelga mencionar que durante las excavaciones en los restos del campo se halló una pelotita que sirve como prueba a los dichos de Careaga (<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1090040,00.html>, fecha de consulta 2 de junio de 2010)

luego subirlos a camiones con la promesa de llevarlos a penales o a penitenciarías similares.

Como ya se mencionó anteriormente, la tortura no significa solamente el paso por el *quirófano*. El trato cotidiano, el día a día, también puede verse como variantes de aquella. El estado sanitario en el cual viven los detenidos, semidesnudos y hacinados, es parte del uso que se hace del campo como herramienta destructora de subjetividad. En los tres films apreciamos diversas instancias que se relacionan con la (mala) higiene propiciada por los guardias, tanto la ida al baño, en “trecitos”, o bien los baños, que, como en el caso de *Crónica de una fuga*, son también utilizados como lugar tanto de tortura como de humillación. En ése film, luego de ser encerrados en una habitación especial, desnudos y rapados, Claudio, Guillermo, el Vasco y el Gallego son atados a camas y bañados con escobillones; los guardias les pasan los escobillones por el cuerpo como si los hombres allí acostados, no fueran otra cosa que parte del piso.

Otro aspecto particular del campo se relaciona con la colaboración de los prisioneros. Este trabajo poseía diversas facetas y formas, desde trabajos de “enfermería” -como *En la noche de los lápices*-, trabajos de limpieza -como en *Garage Olimpo* o *Crónica de una fuga*-, trabajos de reparación de autos -también en *Garage Olimpo*-. Estos momentos, en los que muchas veces estaba ausente el control de los guardias, funcionaban como cierto recupero de subjetividad por parte de los detenidos y otras tantas, como momento de socialización de la información. Al respecto le advierte un prisionero más antiguo a María, en *Garage Olimpo* mientras ambos reparan un auto: “tenés que fingir todo el tiempo”.

Los trabajos realizados podían consistir en la asistencia para la realización de iniciativas personales de represores -tal como sucedió con el *staff* conformado en la ESMA para dar forma a los proyectos políticos del Almirante Massera-. También podían tratarse de la participación en operativos de detención con el fin de identificar personas o reconocer lugares. Tanto en *Garage Olimpo* como en *Crónica de una fuga* vemos a detenidos compelidos a colaborar delatando de esta manera. Mientras que a María la llevan a “cantar” en el baúl de un auto, señalando finalmente a un conocido; a Guillermo la patota lo lleva junto a ellos, señalando, en esa ocasión, un lugar de reunión ya viejo.

Relativo a estas cuestiones son las figuras que aparecen recurrentemente, de héroes y traidores, y alrededor de ellas podemos advertir un diálogo entre los films bajo análisis. En *La noche de los lápices* los chicos nos son presentados como héroes castos, “totalmente inocentes”, mientras que sobre guerrillero que se encuentra cautivo pesa la sospecha de que “algo hizo”.

Debe reconocerse en cambio, en *Crónica de una fuga*, una interesante complejización de esta situación, complejización que implica dar cuenta de las zonas grises y la negación de blancos y negros puros. Al ingresar a la habitación, luego de ser torturado, Claudio les recrimina a sus compañeros “¿así piensan hacer la revolución?, ¿mandando en cana a personas que no tienen nada que ver?”. Esta situación no sólo da cuenta de la posibilidad de delación, sino que además retrata las disidencias y discusiones al interior de un grupo que suele mostrarse como homogéneo (claro ejemplo de esta simplificación es *La noche de los lápices*). En otra escena, dominada por la tensión, a Claudio sus compañeros lo instan a que de un nombre, cualquiera, de la facultad, para poder salvarse; mientras el Vasco lamenta no haberse tomado la pastilla de cianuro que hubiera acabado con su vida en el momento del secuestro.

A través de estas secuencias, la película intenta dar cuenta de la complejidad de la vida para la víctima dentro del campo. Resistir el poder concentracionario en el campo no es simple; como señala Bettelheim, el “campo induce y obliga al individuo a transformar su personalidad para adaptarse a la voluntad” del poder concentracionario (Bettelheim, 1981: 61), el miedo a la muerte ataca directamente la integridad psicológica de cualquier individuo. Cuando los personajes salen a “señalar” parece quedar claro que no los guía la convicción, el libre albedrío. Se encuentran destrozados, quebrados y humillados; y es su supervivencia lo que en ese momento se juega.

Esta situación sin embargo, no inhabilita posibles puntos de fuga o resistencia dentro del campo. Como ya lo dijimos, finalmente los represores no trataban con cosas o paquetes, sino seres humanos, cuerpos humanos con sentimientos, con aspectos ideológicos y psicológicos que afloraban irremediablemente. En *La noche los lápices* los puntos de fuga pueden apreciarse en las canciones de Sui Generis que los chicos cantan. Si bien este gesto ha sido señalado como marca de “inocencia”, el gesto de cantar, de forzar a otros a cantar, lo vemos también (más allá de la canción que puedan llegar a cantar) como momento de recupero de la propia identidad. En *Garage Olimpo*

la resistencia de María se torna más dificultosa, quizá los gestos más importantes que hace son los dos intentos de fuga, uno dentro del campo y otro cuando sale del campo, en su “cita” con Félix. En *Crónica de una fuga*, tal como lo dice su título, la fuga se hace carne. Los cuatro que se evaden del campo no son, necesariamente, una muestra uniforme de los estados de resistencia dentro del campo. Guillermo opta por la fuga sabiendo que su próximo destino es la muerte, lo mismo sucede con Claudio. A los otros dos detenidos podríamos decir que los suman a la fuga ya que, de ser ésta exitosa, ineludiblemente los que queden van a ser asesinados. En ese sentido, Guillermo, a pesar de los tormentos y vejámenes sufridos en el campo, ha logrado mantenerse lúcido.

Es también el tomar contacto con el exterior, lo que funciona de manera análoga. Por ejemplo, cuando la luz del sol ilumina el rostro de Pablo en *La noche de los lápices*, o cuando vemos a Claudio, observando el exterior. Constituyen estas situaciones, momentos de fuga, de instantes de recupero de la propia subjetividad.

Con respecto a la delación en el momento de tortura, observamos una distinción sugerente entre los protagonistas y el resto de los personajes. En ninguna de las tres películas vemos a los primeros *cantando*; Pablo, María y Claudio son sometidos a tortura como el resto, pero a diferencia de estos responden que no saben nada, que no saben a qué se refieren los torturadores con sus preguntas. La delación es propiciada por otros personajes, mientras los protagonistas se mantienen leales, íntegros, resistentes. Gesto importante y ambiguo a la vez, nos lleva a suponer que dado que son los protagonistas, aquellos con los que como espectador nos identificamos, ellos deben mantener el cariz de héroes y resistirlo todo, no doblegarse, no “quebrarse”. Los que delatan son siempre “los otros”. Las películas no pueden no dar cuenta de la delación, que existió fehacientemente en los campos. Pero a través de esta operación que inmuniza a los “héroes” contra este tipo de acciones, evita dar una discusión que es árida y penosa. La delación se desprende claramente de la lógica concentracionaria. Constituyó incluso, una forma más de tortura y humillación. La delación, en ese contexto, no debiera transformar mecánicamente al que da un nombre, en un traidor. Pero en los films bajo análisis, parece que ese es un riesgo que no se quiere correr. Peligra la identificación del espectador con el héroe, se evita en consecuencia, caracterizarlo con sus matices, mostrar de manera más amplia, los grises de un campo y sus habitantes. Cabe aquí preguntarse si la figura del héroe, así simplificado, resulta

válida en estos tipos de films para la comprensión del funcionamiento intestino de los campos, su complejidad y su macabro alcance.

En esta misma línea, podemos apuntar que estos filmes tampoco colocan en escena otras aristas de la lógica concentracionaria, como podrían ser los casos extremos: los “adaptados” y los “muertos en vida”. Estos casos los constituyen aquellos secuestrados que adoptan los valores de los victimarios, y aquellos que, incapaces de articular cualquier resistencia, caen en una absoluta extinción subjetiva produciendo así su propia anulación.

Con todo, debe reconocerse que son estos films, los únicos que hasta el momento, desarrollan gran parte de sus tramas dentro de los campos. Tienen la virtud entonces, de habernos dado, a la vez que han construido, una clara iconografía de los campos a través de la creación de imágenes y representaciones donde no las había.

El campo como herramienta, afuera

Estas tres películas presentan particularidades sugerentes en lo que hace a la relación del campo con el afuera. Quizá una de las escenas más significativas, la encontramos en *La noche de los lápices*. Allí, luego de ser Pablo secuestrado se produce una escena en la escuela, en el aula de su curso. Hay un banco vacío, el del desaparecido, el efecto del campo se hace sentir sin que éste esté presente. Es aquí donde se hace imagen los dichos de Bettelheim sobre quiénes son los otros destinatarios del “mensaje” de los campos. En esa misma escena, el director de la escuela toma las riendas de la autoridad, establece medidas disciplinadoras y propicia cambios en la ubicación de los alumnos. A una alumna el director le requiere que ocupe el lugar de Pablo; al negarse ella, el director le exige “Obedezca, señorita”; surge así una situación que bien podría ser comprendida a partir de lo que O’Donnell denomina microdespotismos (O’Donnell, 1987).

En *Crónica de una fuga*, una vez detenido Claudio en la Mansión Seré el contacto con el afuera parece limitarse a un par de escenas donde la cámara se posiciona fuera del campo, bien para narrarnos el arribo de nuevos detenidos, o para mostrarnos el traslado de otros. Sin embargo, pueden marcarse dos escenas que siendo simples, aportan elementos para problematizar esta relación con el afuera.

En primer lugar, destacamos el momento en el que Claudio mira hacia fuera por una ventana y ve un miembro de la *patota* alimentando y acariciando a un perro. A Claudio parece bastarle ese momento para comprender cabalmente la crueldad del campo: incluso los perros tienen un mejor trato en ese lugar.

En segundo lugar, en una escena que sucede antes de su secuestro, *Crónica de una fuga* nos muestra a Claudio en su cotidianeidad como arquero de fútbol. Luego de un partido mientras viaja en colectivo, le cede el asiento a una embarazada. Esta acción posee dos acepciones: por un lado nos muestra al personaje en toda su bondad (¿o su “inocencia”?). La lectura que es a nuestro juicio más interesante no es esta, sin embargo. Cuando fugado de “Atila”, en las últimas escenas del film, Claudio se cruza nuevamente con la mujer -ya no embarazada sino con el bebé en cochecito- queda evidenciado para el espectador que el tiempo ha continuado y la vida siguió su “normal” rumbo mientras él estuvo desaparecido.

El afuera aparece más nítidamente recién a partir de la fuga. Si bien *Crónica de una fuga* nos muestra la ayuda temerosa de una vecina que les brinda ropa (recordemos que se fugaron desnudos), el padre del Gallego, al ir a buscar a su hijo, le recrimina que “la política es sucia”. El afuera se introduce y lo hace portando los efectos del genocidio, la consigna del “no te metás” ya ha sido internalizada.

Si el film de Caetano se concentra casi especialmente en el mundo interno del campo, los de Olivera y Bechis plantean una especie de diálogo entre el adentro y el afuera. A diferencia de muchas otras películas, *La noche de los lápices* inicia su relato durante el gobierno democrático de María Estela Martínez de Perón. Se observa un intento por mostrar una trayectoria de lucha y militancia por parte de los chicos. Los resultados obtenidos en este sentido por parte del director, serán materia de discusión más adelante. A los chicos se los muestra no sólo peleando por el boleto estudiantil, sino también haciendo trabajo de alfabetización y militancia en las villas. Todo esto se ve interrumpido a partir del golpe de estado. Una vez secuestrados todos los chicos, el film transcurre en un gran montaje paralelo entre el interior del campo y los familiares fuera de él. No sólo vemos la escena que mencionamos anteriormente, también apreciamos cómo los familiares se organizan, las visitas a diversos organismos, la complicidad de funcionarios y del clero. En forma similar lo hace *Garage Olimpo* a partir del personaje de Diana, la madre de María. Con ella vemos cómo se organizan las

madres, el inicio de sus luchas. Este paralelismo se corta luego de que Texas se apropia de su casa para luego asesinarla, el afuera queda así reducido a la salida de Félix y María, y al vuelo final del avión militar.

Prosiguiendo con *Garage Olimpo*, otro elemento estilístico fundamental del film respecto al afuera se da con sus transiciones aéreas y las escenas de Ana en casa de su amiga, que resulta ser la hija de Tigre. Estas escenas, que se inspiran en la ejecución del General de Brigada Cesario Cardozo, tendrán un efecto trascendental en el campo; es decir, adentro y afuera se relacionan íntimamente. Al morir Tigre un nuevo militar asume como director del Garage y será él quien disponga el traslado de María ¿Puede esto leerse también como una crítica encubierta a las acciones de resistencia llevadas a cabo por las organizaciones político militares una vez instalado el gobierno de facto? En todo caso, esta escena evidencia uno de los elementos más efectivos del *modus operandi* de la dictadura: no hay una consecuencia previsible a nuestros actos ni un encadenamiento lógico de causa-consecuencia que suceda a nuestros actos. La represión actúa si nos movemos, y también si nos quedamos quietos. He aquí una de las estrategias más efectivas implementadas por los dictadores de paralización política a través del terror.

Por otro lado, las escenas aéreas, utilizadas a modo de transición entre secuencias, resultan muy sugerentes. La ciudad sigue con su rutina, el espacio urbano contiene en su interior terribles horrores, y todo está a la vista. Estas tomas también nos expresan la cercanía de ese afuera con ese adentro, todo está allí. No se ven detalles ni particularizaciones, una y otra, ciudad y campo, se alimentan mutuamente. Como señala Calveiro, el campo se encuentra en el medio de la sociedad, “del otro lado de la pared”. En ese sentido, sólo puede existir en el seno de una sociedad que elige no ver, una sociedad “desaparecida”, tan anonadada como los secuestrados mismos. Esta idea es reforzada, una vez más, cuando la cámara baja hacia la fachada del Garage, vemos un simple taller, con su persiana baja, con gente caminando por la calle, por su frente; y sin embargo, la muerte se encuentra del otro lado de esa fina pared. Bechis nos recalca esta idea por medio del sonido: si bien en las tres películas en el momento de la tortura se escucha música o alguna radio para tapar los gritos o bien para amedrentar al resto de los confinados, *Garage Olimpo* nos muestra esta táctica represiva tanto desde adentro como desde afuera. Los sonidos musicales también eran escuchados desde afuera, la

música atravesaba las paredes. Bechis refuerza así dos ideas: no sólo se eligió no ver, también se eligió no escuchar.

Variaciones del campo

Consideramos necesario incluir en el análisis de esta estrategia narrativa, otros films que si bien trabajan el campo de manera tangencial, se refieren a éste y agregan elementos interesantes para su análisis y comprensión.

En *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987) el campo posee una materialidad concreta, pero como adelantamos, la trama del film casi no se desarrolla en el interior de la “Escuela” -tal como llaman a este ficticio campo en clara alusión a la ESMA-. Si bien no se oculta el funcionamiento del campo como centro de tortura, se privilegia mostrar los sectores donde circula la jerarquía. El campo es fundamentalmente, en este film, el lugar donde se diseña la estrategia política. La discusión que mantienen el Capitán y el Vicealmirante sobre la conveniencia de “apretar al sueco”, es básicamente, política; y así lo expresan en varias ocasiones, concluyendo que debe ser la superioridad quien lo decida. Esto nos demuestra nuevamente que el plan de desaparición no fue producto de “excesos” sino parte de una estrategia con cierta coherencia interna²⁸.

En línea con esto, recordemos que en este film el periodista sueco intentaba llevar a su país un listado de detenidos y desaparecidos “firmado por la Junta”, listado que había logrado sacar de ese campo. Ese documento burocrático poseía los nombres de los detenidos y a su lado diferentes letras: T, D, L. Al ver muchas T junto a esos nombres Sixten comprende la magnitud de los crímenes²⁹.

²⁸ No queremos dejar de mencionar que no deben exagerarse los alcances de la supuesta planificación. Muchos autores han investigado sobre la descentralización de los servicios de inteligencia (Armony, 1999), poseyendo cada arma sus propios servicios de inteligencia y actuando en forma, más o menos, independiente. Asimismo, no deben olvidarse las diferentes posiciones dentro de las Fuerzas Armadas, nombres como los “duros”, los “moderados” o los “blandos”, extendiendo sus disputas internas a sus operaciones represivas. El “golpe” al General Roberto Viola es visto como una visualización de las disputas intestinas.

²⁹ Es importante mencionar que en el transcurso del juicio al ex represor Roberto Heriberto Alborno, al ex jefe del Tercer Cuerpo del Ejército, Luciano Benjamín Menéndez, y otros dos policías; un testigo que estuvo secuestrado, y que luego trabajó para la policía, entregó a la Justicia tucumana un listado que documenta 293 casos de secuestros. En 195 personas figura la observación “DF”, que significa Disposición Final, es decir que fueron asesinados. También aportó fotocopias de 28 fotografías, una nómina de “Operativos aprobados pendientes de ejecución” y otra de “DS (delincuentes subversivos) que actualmente se encuentran en la clandestinidad cuya captura se hace necesaria”. (Página/12, 17/06/10)

Es también en el campo donde el Capitán se entera del arribo de Sixten dando comienzo así a la trama tal como ya lo mencionamos en el capítulo anterior. Se privilegia en éste film la visión del campo en tanto dispositivo de disciplinamiento, infligiendo más que dolor físico, dolor psicológico. El Capitán va llevando a Sixten hacia una “zona gris”, a debatirse entre su deber y la posibilidad de impedir la tortura de una mujer. El campo demuestra aquí toda su efectividad: Sixten se *quiebra* porque el campo logra colocarlo en una situación límite.

Otro momento del film resulta revelador también en ese sentido. Cuando Sixten es “invitado” (a punta de pistola) a ir a la Escuela (es preciso señalar que no es secuestrado bajo la típica modalidad), el Capitán lo lleva a recorrer el lugar, mostrándole las instalaciones, conjugando en esta secuencia la mirada tanto de la metodología como de los usos y orígenes del campo. Además de observar cuerpos tirados en el piso, tabicados y engrillados, el Capitán le cuenta que hizo un “curso en los Estados Unidos”, refiriéndose quizá a la formación recibida en las academias militares como West Point o la Escuela de las Américas, como también el procedimiento metodológico que tiene como principal blanco “estudiantes, obreros, madres...”. A la par que le explica otros aspectos del campo, el Capitán menciona la existencia de varios a lo largo y ancho del país al hacer referencia a las áreas “a neutralizar”.

Los días de junio, En retirada (Juan Carlos Desanzo, 1984), *El Señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984) diferentes en cuanto a su género, nos presentan similitudes en cuanto a su tratamiento sobre el campo, destacando especialmente, la noción del campo como un lugar de excepción insertado en medio de la sociedad. En *Los días de junio*, película que transcurre durante los días de la visita papal en 1982, los amigos -luego de ser detenidos por quemar en un lugar público la bandera que simboliza su amistad- son llevados al campo tabicados. Luego de los golpes recibidos por la *patota*, cuando notan que no hay nadie más en el campo, que el grupo que los trajo y golpeó tampoco está, intentan escaparse de allí. Al salir del mismo, se dan cuenta de que es un local abandonado, en plena ciudad. Estos momentos, vividos por el grupo como excepcionales, como situaciones límites, alejadas radicalmente de su cotidianeidad, tuvieron lugar justamente al lado de la librería perteneciente a uno de ellos. De este modo, *Los días de junio*, tal como sucede en *Garage Olimpo*, nos advierte sobre las proximidades en que se encontraban muchos campos, formando parte de la geografía urbana.

El Señor Galíndez, por su parte, basada en la obra de teatro de Eduardo Pavlovsky, puede ser leída como un díptico junto a *Todo es ausencia*. Aunque la adaptación de la obra de teatro resultó ser el último opus de Kuhn, al momento de su muerte había terminado la adaptación de *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso, cuya realización hubiera aportado un elemento más en esta comparación. Si bien el texto de Pavlovsky fue escrito en 1973, en clara referencia a la dictadura del General Lanusse, luego del *Proceso de Reorganización Nacional* el texto cobra otro matiz, y ése fue el intento de Kuhn. El campo funciona en esta adaptación, en el sótano de una casona en el medio de la nada. Es una casa perdida en el medio de un bosque, a la cual llegarán dos torturadores a *trabajar*. Cuando el señor Galíndez les avisa por teléfono que pronto deberán ponerse manos a la obra, Kuhn adapta la transformación señalada por Pavlovsky en su obra, “el ambiente se ha transformado de un cuarto habitual a un ámbito de tortura” (Pavlovsky, 1986), a un verdadero quirófano. Es decir, en su puesta audiovisual, en forma más metafórica, Kuhn recrea la sala de tortura en clara alusión al léxico genocida, proclive a utilizar metáforas médicas y organicistas, tales como “cirugía mayor” y “cáncer social”.

También en el cuarto de una casa funcionará la sala de torturas en *En retirada*, pero esta vez, no será en una casa deshabitada, sino en una donde habita una familia. La irrupción en la cotidianeidad de la lógica represiva es aún más clara. En el capítulo anterior mencionamos que en el film un (¿ex?) miembro de un grupo de tareas vuelve a su pueblo, reencontrándose con una antigua novia. Al creer que ella lo engaña irrumpirá en casa de ella, en su habitación. Será en aquel cuarto, donde las ventanas dan al exterior, donde armará una *parrilla*. La casa familiar, en consecuencia, se transforma en un campo, y *El Oso* sigue con el procedimiento que en ellos rige: la golpea, enciende la radio y rompe un velador para utilizarlo como picana, obligándola a “hablar”. Si en *Noche y Niebla* incluso “un paisaje de vacaciones con un campanario y una feria pueden transformarse en un campo de concentración”, en *En retirada* la casa puede transformarse en un campo y la habitación en una sala de tortura.

Algunos campos de concentración fueron también utilizados como forma de lucro personal por parte de algunos jefes militares, convirtiendo al campo no sólo en una estructura represiva sino también en una verdadera organización empresarial-económica. Negocios inmobiliarios en la ESMA (Uriarte, 1992), la venta de armas por parte del Batallón 601 (Armony, 1999) o “el aniquilamiento del grupo Graiver llevado a

cabo por las Fuerzas Armadas” (Gasparini, 2007) son ejemplos de ello. Con esta idea, además de lo ya mencionado con *Garage Olimpo, Ni vivo ni muerto* (Víctor Jorge Ruiz, 2001-2), una película que “combina el thriller, la denuncia y el erotismo en cantidades desiguales, y con escasa coherencia” (Clarín 9/05/02), nos plantea ese uso del campo. La esposa de Alcides, un matemático, ha sido secuestrada. Estando ella desaparecida a él lo aborda un grupo de tareas que, luego de la tortura “iniciática”, lo obliga a trabajar para ellos. La habitación donde Alcides investiga diferentes documentos (con el fin de desentrañar una estafa y asegurarle a un militar se quede con ese botín) se transforma en un campo, un espacio de excepción donde los militares disponen de él a su voluntad. A su encierro, se le suma la tortura psicológica: Susana, su mujer, está en manos de los represores y Alcides puede suponer su destino si no colabora. El campo se despliega en este film tanto como dispositivo de disciplinamiento como también en tanto herramienta para el enriquecimiento ilícito y personal de algunos militares.

Otra perspectiva del campo agregan dos films de Alejandro Agresti. Sin atinar a efectuar una reconstrucción de los mismos, estos son representados desde su ausencia, como es en el caso de *El viento se llevó lo que* (1998-9), o bien como metáfora desde el presente, *Buenos Aires Viceversa* (1996). En la primera, la acción transcurre durante la década de 1970. Soledad cansada de la gran ciudad escapa hacia un pueblo patagónico cuyos habitantes viven aislados y su único contacto con el exterior es un cine en el que se proyectan viejas películas con rollos mezclados. Entre los habitantes, se encuentra Antonio Tardini, el inventor del pueblo quien “cree” haber descubierto que “todo es relativo” (la teoría de la relatividad), luego que “todo es sexo” (el psicoanálisis), para, finalmente, descubrir que “todos somos iguales” (el comunismo). Con cada nuevo descubrimiento, Tardini emprende un viaje a Buenos Aires para patentarlo. En el tercero de estos viajes, Antonio no regresa al pueblo, los habitantes creen que debe estar haciéndose rico con su invento. Sin embargo, un día regresa, triste, abatido, dolido; a algunos amigos les cuenta lo sucedido en Buenos Aires, la forma en que fue tratado por la policía mientras explicaba su teoría y cómo fue torturado. El relato de Tardini va reconstruyendo el tratamiento que el campo daba a los detenidos. Las causas de este trato, parece sugerir Agresti, están en relación con las teorías presentadas por Tardini, las cuales se corresponden con los tres “problematizadores de nuestro mundo” según había sugerido el Almirante Massera: Einstein, Freud y Marx.

En *Buenos Aires Viceversa*, por su parte, film ambientado en nuestro presente, el campo se nos presenta en la escena que sucede en el albergue transitorio, donde el Tío de Damián tortura a una mujer no vidente. Si bien el propósito de este film reside en examinar los efectos del genocidio, a través de la reconstrucción de situaciones que nos permitan reflexionar sobre las sociedades posgenocidas, la escena en cuestión nos vuelve a plantear la relación entre el adentro y el afuera, sobre la cotidianeidad con la que pueden vivir los torturadores (el tío es un ex miembro de la policía) y una violencia que no finalizó en diciembre de 1983. Una violencia que continúa encarnándose, por ejemplo, en el “gatillo fácil” (recordemos que es también el Tío, como guardia en un Shopping, quien dispara a quemarropa al Bocha). En ese film de Agresti, la década de 1990 se torna objeto de reflexión sobre las marcas del pasado en nuestro presente. Así como al comienzo del capítulo sugeríamos las palabras iniciales de Jean Cayrol en *Noche y Niebla*; para este film, podemos emplear las palabras finales: “Al contemplar estas ruinas, nosotros creemos sinceramente que en ellas yace enterrada para siempre la locura racial, nosotros que vemos desvanecerse esta imagen y hacemos como si alentáramos nuevas esperanzas, como si de verdad creyéramos que todo esto perteneciese sólo a una época y a un país, nosotros que pasamos por alto las cosas que nos rodean y que no oímos el grito que no calla”.

El testimonio, otra variación sobre el campo

Todo es ausencia (Rodolfo Kuhn, 1984), film que tomamos en el capítulo anterior, hace referencia al campo desde otro ángulo: en la parte dedicada a Hebe de Bonafini se recorren, junto a ella, los restos de La Cacha, campo de concentración ubicado cerca del penal de Olmos; allí uno de sus hijos pasó más de dos años. La cámara panea la zona, sólo vemos ruinas, construcciones vacías, matas de césped y arboleda, una asociación libre nos hace evocar las imágenes a colores de la ya mencionada *Noche y Niebla* (1955). En ese sentido, el título del documental se condice con lo que nos presenta Bonafini: ausencia. No hay nada para ver, sólo restos. Los despojos de La Cacha son testigos silenciosos de la tortura y muerte. En forma casi similar se nos presenta el campo en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), pero en ella ni siquiera vemos las ruinas o despojos. Observamos las imágenes de una autopista, y el testimonio de Miguel D’Agostino sobre su cautiverio junto a Juan Herman, le va otorgando ante nuestros ojos, un significado especial. Esa

autopista está construida sobre el lugar donde ambos estuvieron secuestrados y del que Juan fuera “trasladado”.

En *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), en cambio, se produce otro tipo de evocación del campo. Como en la anterior, aquí no hay imágenes, pero tampoco hay alusiones metafóricas: el campo aparece sólo en el relato de Ana. Cuando Ana le cuenta a Alicia sobre el operativo en su casa, los vejámenes y torturas sufridas en el campo y lo que le hacían a las mujeres embarazadas, el campo y su funcionamiento se hacen presentes. El testimonio cumple en ese sentido, un lugar primordial en relación con el campo. Es por esto que nos centraremos en éste aspecto en particular³⁰.

Para comprender cabalmente la fortaleza de la escena que acabamos de describir, resulta útil ubicarse en la coordenada temporal de este film. *La historia oficial* fue estrenada el 3 de abril de 1985. Suponemos que, como todo film, su producción demandó por lo menos un año, es decir, el inicio del rodaje no puede ser posterior a 1984. Así, la producción de *La historia oficial* se ubica exactamente entre dos momentos de vital importancia en lo que a la visualización de testimonios se refiere: entre el denominado “show del horror” y la presentación del informe de la CONADEP, el 20 de septiembre de 1984. Cabe mencionar que si bien los testimonios tomados por la Comisión fueron presentados por escrito, el 4 de julio de 1984 se presentó un programa televisivo preparado por dicha Comisión donde ocho testigos relataron sin interrupción, las torturas, los secuestros, las violaciones. En este contexto de proliferación de los testimonios (escritos, televisados, masivamente reproducidos) se realiza *La historia oficial*. Se embebe de este contexto, se transforma en un vehículo más para la difusión de los testimonios, y lo hace a través de un “simulacro” de los mismos: Ana, interpretada por Chunchuna Villafañe³¹, es una actriz que representa un testimonio pero sus palabras son “reales”. Hay entonces un testimonio, Chunchuna Villafañe / Ana “habla en nombre de...”, nos ofrece un testimonio y en tanto tal, “reclama una interpretación y da algo para interpretar” (Ricoeur, 1982: 39). Sin embargo Villafañe no es testigo del campo.

³⁰ Años después Luis Puenzo abordará en forma metafórica los campos de concentración en *La peste* (1991). Este film fue excluido del corpus analítico ya que creemos que *La historia oficial* nos permite trabajar en mejor forma las perspectivas teóricas que aquí presentamos.

³¹ Cabe mencionar que durante el golpe de estado la actriz debió exiliarse en España y Francia. Por lo tanto, hay ciertos rasgos y vivencias que claramente comparte con el personaje que interpreta en el film

Si la realización de la película se da en el contexto descripto, su estreno se ubica en cambio, en el marco del Juicio a las Juntas (efectuado entre abril y diciembre de 1985). El Juicio no se transmitió en directo, y sólo pudieron verse extractos diarios, sin audio. A pesar de ello, las imágenes del evento sentaron un imaginario: el testigo que declara.

Como señala Ricoeur, el testimonio tiene un sentido cuasi empírico, es el relato de lo que se ha visto u oído: “el testigo es el autor de esta acción: es quien habiendo visto u oído hace una relación del acontecimiento. Así se habla de testigo ocular (o auricular)” (Ricoeur, 1982: 14). Así descripto, el testigo no aparece ni en *Todo es ausencia* ni en *La historia oficial*. Mientras la primera presenta testimonios sobre el campo, pero no testigos del mismo, *La historia oficial* presenta el testimonio de Ana, pero Ana, en tanto mero personaje de ficción, no puede considerarse tampoco testigo. Será entonces recién con el estreno de *La República Perdida II* donde se verán, por primera vez en el terreno fílmico, testimonios y testigos reunidos en la misma persona. Entre las imágenes de archivo, el film intercala entrevistas a diferentes personas que fueron secuestradas y torturadas, que habitaron el campo. Y si el Juicio sentó un precedente en cuanto a la presentación del testigo, este film nos los presentan de otra forma: los testimoniados, en el Juicio, brindaban sus declaraciones dando la espalda tanto al público asistente como a la cámara, podríamos decir que casi eran testimonios “anónimos”. En cambio, en *La República Perdida II* los testimoniados no sólo nos dan sus palabras, sus dichos, sino que también nos muestran sus rostros. Este giro, no menor, marca cierta diferencia, permitiendo así, un reconocimiento del rostro, una particularización, una presentación en carne y hueso, en vida, del pasado reciente.

Pasará, luego, un lapso de tiempo hasta que testigo y testimonio vuelvan a estar juntos en imágenes, hasta que el campo se haga voz en los testigos. Podríamos citar, entre varias producciones, los documentales *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994-8), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995-6) o *Seré Memoria* (Christian Gil, 2006), por donde el campo (la ESMA en los dos primeros, la Mansión Seré en el tercero) se hace presente en las palabras de Ana, de Mario Villani, de Graciela Daleo, de Claudio Tamburrini y Guillermo Fernández por mencionar algunos de los testigos/testimoniados. El documental televisivo *ESMA, el día del Juicio* (Walter Goobar, 1998), no sólo nos brinda testimonios de lo que fue el campo; en su evidenciación audiovisual, este campo alcanza un lugar semejante a Auschwitz: la

ESMA fue al régimen militar, lo que Auschwitz fue para el nazismo. No es casualidad, entonces, que esta comparación vuelva ya desde el título con el documental de Miguel Rodríguez Arias y Carpo Cortés, *El Nüremberg argentino* (2004).

El campo, como motivo recurrente en las narraciones cinematográficas, ha sido abordado, tal como hemos visto, desde diferentes perspectivas: su funcionamiento interno a través de imágenes, testimonios y metáforas, su relación con el afuera. Las reconstrucciones, las escenificaciones, las imágenes de lo poco o nada que queda de ellos hoy, han estimulado nuestra imaginación y nos ayudan a conocer los procesos históricos. La pregunta de Didi-Huberman, sobre si ver una imagen puede ayudarnos a conocer mejor nuestra historia, recibe entonces una respuesta afirmativa. Los films logran acercarnos así a hechos históricos y sugerirnos interpretaciones. El cine dotó a la historia reciente de un cuerpo y un rostro, revirtiendo la ausencia de imágenes; aún con sus faltas y sus carencias, constituyó un imaginario sobre eso que nadie podía ver.

CAPÍTULO IV
LOS VICTIMARIOS: LOS EJECUTORES Y SUS CÓMPLICES

El genocidio, en tanto crimen presenta sujetos que ejecutan las acciones criminales. A todo crimen se le debe interpelar por sus móviles, sus víctimas, quiénes son los que obtienen “beneficios” de su ejecución, cuáles fueron las condiciones de posibilidad, quiénes son los victimarios. Los diversos investigadores sobre genocidio han afirmado que preguntarse cómo es posible un genocidio es, hoy por hoy, una pregunta vana. La pregunta que se debe hacer, entonces, es cómo pueden volverse los hombres “artesanos del genocidio” (Ternon, 1995: 63). ¿Qué es lo que hace, cuáles son los mecanismos, por los cuáles un Estado articula prácticas genocidas? ¿Cómo se viabiliza y *normaliza* una política de exterminio? ¿Cómo se gesta, para utilizar la expresión de Lifton y Markusen, una *mentalidad genocida*? (Lifton y Markusen, 1990).

Estas son algunas de las preguntas con las que nos adentramos a analizar cómo el cine ha elaborado a los victimarios y sus cómplices en la pantalla, cómo ha trabajado esta estrategia narrativa, cómo la ha puesto en escena y qué nos relata al respecto: ¿los han “demonizado”, descrito como villanos, como “pura maldad” o hay rasgos “humanos” en ellos? ¿Ha sido este un motivo recurrente en las narraciones audiovisuales? Para resolver estos interrogantes desarrollaremos algunas ideas teóricas que luego contrastaremos y rastreamos en los films. A diferencia de las estrategias analizadas en los capítulos anteriores, indagar la que aquí nos proponemos resulta un poco más complejo; en parte debido a la escasez de títulos que han tomado como estrategia central este tema como elemento de su relato, en parte porque en muchas ocasiones los films tienden al estereotipo o a la fácil caracterización. Las causas de esto quizá debamos buscarlas en la falta de cierta distancia temporal que permita mostrar a los victimarios como seres humanos; sin embargo, es esta una reflexión que arrojamos como hipótesis, pero que no pretende ser demostrada en los límites de este capítulo.

En lo que respecta entonces a la caracterización de victimarios –sin adentrarnos por ahora en las causas de esta caracterización- resulta útil hacer mención a lo sucedido en torno al genocidio judío. Tal como sucedió con el nazismo en un primer momento, cuando se lo pensó compuesto por seres despiadados, insensibles, fanáticos, sádicos, endemoniados y desalmados, los films a analizar utilizan estos rasgos para retratar a los victimarios de la última dictadura argentina. En ese sentido, muchos de los títulos sólo

han llevado a la pantalla el costado cruel, lo tortuoso y las vejaciones, que, desde ya, han formado parte de la metodología criminal, pero han dejado de lado el aspecto psicológico, la veta “humana” de los victimarios, no permitiéndonos, entre otras cosas, pensar en sus motivaciones, en el porqué de sus actos. En su investigación sociológica sobre el Holocausto, Zygmunt Bauman ha demostrado, apelando entre otras fuentes a Hannah Arendt, la “normalidad” que presentan los perpetradores de un genocidio, siendo los despiadados y los sádicos una excepción antes que una norma. La planificación y el accionar genocida requieren de cálculos y comportamientos racionales que se materializarían en forma dificultosa si los victimarios sólo se movieran por motivos impulsivos.

Bajo la misma perspectiva también debemos pensar la figura de los cómplices, aquellos que conforman el entorno criminal. Sin participar en las acciones criminales directamente, contribuyen a conformar la mentalidad genocida.

Este enfoque, entonces, nos permitirá a analizar al cine en relación con estas dos figuras que constituyen las dos caras de una misma moneda. Ambos son considerados ejecutores de un genocidio.

Ejecución del crimen

Tal como lo ha demostrado Leo Kuper, el genocidio es un crimen con una intención clara y explícita: destruir un grupo como tal (Kuper, 1982: 86). Para llevar dicha intencionalidad a la práctica –prosigue Kuper- uno de los factores que debe estar presente son las justificaciones ideológicas que *autorizan* un genocidio (*warrant for genocide*).

Estas justificaciones ideológicas conllevan una compleja construcción que comienza cuando el (futuro) Estado criminal construye a ese que será exterminado, como un otro negativo. Para tal fin, utiliza dos perspectivas que suelen complementarse entre sí: la deshumanización y la metáfora biologicista.

La deshumanización funciona como un mecanismo debilitador de las inhibiciones morales contra la violencia. En la mirada de los victimarios, las víctimas son privadas de su estatus y condición humana. La deshumanización conlleva entonces, una negación de la identidad personal e individual de la víctima que queda reducida a un objeto.

La metáfora biologicista por su parte, posee una raigambre de larga trayectoria. Serán los totalitarismos modernos quienes exploten el imaginario de la enfermedad (Sontag, 2003), diagnosticando que la sociedad se encuentra enferma, que posee un cáncer, una enfermedad mortal, que sólo una cirugía mayor, con los riesgos que ella conlleva, permitiría curarla: extirpar el tumor no sería otra cosa que la materialización del exterminio. Para defenderse por haber matado, el asesino utilizará también en su discurso el vocabulario del médico. En ese sentido, al analizar cómo fue relatada la “realidad” por la última dictadura militar, el escritor Ricardo Piglia señala que

En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato “médico”: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único capaz de operar, sin postergaciones, sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato... (Piglia, 2001: 105-106)

Las metáforas biologicistas, al igual que las acciones tendientes a la deshumanización, van dando forma a la “mentalidad genocida”, un “estado mental que incluye la voluntad individual y colectiva para producir, distribuir, de acuerdo con ciertos estándares de necesidad, las armas para destruir a cierto número de población humana” (Lifton y Markusen, 1990: 3). Una vez desarrollada, la mentalidad genocida suele imponer la realización de ciertos “arreglos institucionales necesarios para el acto genocida”; es decir, la organización –no inmediata, sino dentro de un lapso de tiempo muy variable- de estructuras sistemáticas sin las cuales no es posible la puesta en práctica de dicha mentalidad, la concreción de la voluntad de exterminio. Presente entonces la mentalidad genocida y hechos estos arreglos, el victimario multiplica “las antítesis y lanza sus anatemas, se refiere a una moral y enfrenta a los signos: el cordero de Dios a la prostituta de Babilonia; el sano al enfermo; el bien al mal; el fiel al infiel” (Ternon, 1995: 95). De este modo, luego de adaptar el lenguaje a la ideología, convirtiéndose en “brazo ejecutor de su Dios”, la destrucción ya no es percibida por el asesino como un acto autorizado, sino impuesto como deber.

No es nuestro objetivo desarrollar cómo se ha formado la mentalidad genocida para el caso que estamos analizando ni tampoco la genealogía de la figura del “delincuente subversivo”, exponente máximo del otro negativizado contra el cual se construye la mentalidad genocida argentina. Sin embargo, debemos mencionar que ésta

se conforma a lo largo de cierto tiempo, en forma acumulativa, creando así las posibilidades para cierta sistematicidad al momento de ser esta activada; es decir, cuando la mentalidad genocida pasa a la acción de exterminio propiamente dicha, el genocida ya posee las estructuras organizativas a fin de concretar la eliminación de ese otro. Resulta interesante en ese sentido, encontrar por ejemplo, en una noticia del noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* titulada “Frente al comunismo” y que data de 1943³² (Franco, et al., 2006), mucho del léxico biologicista que luego volveremos a escuchar en las palabras de los genocidas de 1976; en este noticiero se refieren al comunismo como “tóxico” y “contaminante” bregando por mantener la pureza de la patria, y defender la religión y la propiedad.

En paralelo a la conformación de un léxico (basado en el eufemismo) genocida, los perpetradores también se organizan creando las estructuras (y las burocracias) pertinentes para el pasaje a la acción; la preparación y organización de saberes y metodologías también conforman y hacen a dicha mentalidad. En ese sentido, tanto la Doctrina de Seguridad Nacional, la “Escuela Francesa”, como las experiencias nacionales anteriores dotaron del sustento (Robin, 2005), justificaciones ideológicas y saberes a aplicar al momento de la autorización del genocidio. Resulta muy iluminador el documental, como la investigación escrita, de Marie-Monique Robin *Escuadrones de la muerte* (*Escadrons de la mort: L'école française*, 2003) donde militares como Ramón Díaz Bessone, Albano Harguindeguy o Reynaldo Bignone confirman el exterminio y las torturas como también la influencia y el aprendizaje de las doctrinas francesas³³.

En síntesis, pensar en términos de mentalidad genocida nos permite reflexionar en primer lugar, en torno al momento de inicio, momento que puede ubicarse, según sea la perspectiva, en la dictadura de 1966-1973 o en la autodenominada Revolución Libertadora iniciada en septiembre de 1955, etc. El año exacto de formación de esta mentalidad tendrá en este capítulo mucha menos importancia que el proceso que sucede a dicho inicio. Esto es, a través del uso del concepto mentalidad genocida, podemos dar cuenta de este proceso de acumulación que precede a su formación y paso a la acción.

³² Si bien este documental no pertenece al corpus que trabajamos, creemos que es relevante para lo que aquí estamos exponiendo

³³ Dado que este documental es de producción francesa, el mismo no será analizado en este capítulo. Queríamos hacer mención de él ya que es el primero, y el único, que logra que militares de alto rango brinden las afirmaciones que allí hacen.

Es decir, si bien el golpe de estado dado el 24 de marzo de 1976 inaugura una modalidad, esa fecha no es, necesariamente el comienzo, sino un momento de llegada. Es por ejemplo, una evidencia de la activación de la mentalidad genocida, o el pasaje a la acción de la misma, la Directiva n° 404/75, “Lucha contra la subversión”, dada por el Comandante General del Ejército en octubre de 1975. También lo son los numerosos manuales tanto de instrucción como de recomendaciones que se repartieron (D'Andrea Mohr, 1999)³⁴. De este modo, las Fuerzas Armadas construían un nuevo sistema político en el cual quedaba legitimada la dominación militar. El objetivo último era refundar el de país, redactar “un nuevo contrato social”; y será aquí donde el subversivo no encontrará cabida. Quienes dudaban de la sistematicidad que el aparato aniquilador desplegó para lograr dicho objetivo, o creyeron en las teorías de los “excesos”, disiparon sus dudas a través de la lectura de las numerosas páginas del informe de la CONADEP.

Cabe detenernos ahora, en otro de los procesos que encuentra su punto álgido en la última dictadura militar argentina: la conformación de la figura del otro negativo, encarnado en este caso, en la figura del delincuente subversivo. Esta conformación tiene lugar paralelamente a la formación de la mentalidad genocida. El delincuente subversivo, calificado de foráneo, ateo y extranjerizante, constituía una amenaza a una suerte de “estilo de vida occidental y cristiano”.

Quizá sean las siguientes declaraciones del General Ramón Camps las que sinteticen lo aquí expuesto.

No desaparecieron personas, sino subversivos, terroristas o pacifistas, que alentaban el cambio de las instituciones vigentes para imponer un sistema político antihumanista, anticristiano y dependiente del extranjero...Mientras yo fui jefe de la policía desaparecieron unas cinco mil personas. A algunas yo les di sepultura en tumbas NN. Personalmente, no eliminé a ningún niño. Sólo les encontré nuevos padres... (Andersen, 2001: 238)

Estas breves líneas nos permiten apreciar varios de los elementos de los que venimos hablando. No sólo las representaciones sobre el “delincuente subversivo” y la

³⁴ Al respecto, véase también la noticia publicada en el periódico *La Nación* “Difunden los manuales antisubversivos” (http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=697023 – visitado en junio 2010)

deshumanización ya señalada, sino también aspectos de la mentalidad genocida como su justificación ideológica.

Ya en un libro de su autoría, el propio General Camps nos ofrece una variación del subversivo, refiriéndose al “subversivo económico” que es, siempre según el General, “aquel quién no acepta conceptos como ‘Nación’ o familia, y sólo se preocupa por su seguridad personal y la de sus ‘fortunas sombrías’” (Camps, 1983: 56).

Antes de abocarnos al análisis de los films, cabe destacar algunas ideas en torno a los cómplices. Todo genocidio se encuentra sostenido por individuos que presentan diversos niveles de implicancia en el acto criminal. Como señala Ternon, primeramente nos encontramos con aquellos que “se manchan las manos con sangre”, los que materializan el exterminio, el asesinato propiamente dicho. Sin embargo, la enumeración de los implicados no acaba aquí. Debe considerarse a los cómplices, entendidos como aquellos que, sin participar directamente en la ejecución de los crímenes, conforman el entorno criminal. Tal como lo señala Herbert Kelman, el hecho de no haberse manchado las manos, no los exime de culpa y de responsabilidad³⁵ (Kelman y Hamilton, 1990: 227). Son básicamente aquellos que proporcionan el soporte ideológico del genocidio (filósofos, educadores, sociólogos, periodistas, juristas, etc.), los técnicos, los burócratas, los que dan el consentimiento, los que también obtienen beneficios sabiendo cómo se generan los genocidios o influyendo en su direccionamiento. Es por eso que nunca una fuerza militar puede alcanzar por sí sola la concreción del exterminio. Las fuerzas armadas, como sucedió en nuestro país, deben siempre cierto soporte y apoyo de un sector de la sociedad civil que participa no sólo avalando el genocidio, sino también recibiendo beneficios de dicha acción. Stella Maris Ageitos enfatiza en uno de estos grupos en particular cuando afirma: “el apoyo más fuerte a las Fuerzas Armadas provendría del grueso del *establishment* económico, que, para barrer con las conquistas sociales y laborales, y para impulsar un plan fuertemente regresivo” necesitó aliarse con dichas Fuerzas (Ageitos, 2002: 22).

Encontramos por ejemplo, en libros escritos por civiles, reflexiones como las siguientes, que dan cuenta del el apoyo o el sustento ideológico que estos proporcionaron al genocidio:

³⁵ Al respecto, véase los niveles de culpa y responsabilidad propuestos por Karl Jaspers: culpa política, culpa moral y culpa metafísica (Jaspers, 1998).

Para llevar a cabo este objetivo era necesario modificar las estructuras de la economía argentina, tanto en el sector público como en el privado. El cambio propuesto era muy profundo; no bastaba un simple proceso de ordenamiento, sino que había que transformar normas y marcos institucionales, administrativos y empresariales, políticas, métodos, hábitos y hasta la misma mentalidad... (Martínez de Hoz, 1981: 236)

El fragmento citado pertenece al libro editado por el ex ministro de economía José Martínez de Hoz, prologado por el ex presidente Jorge Rafael Videla. Tanto en su figura, como en las líneas citadas, podemos encontramos la figura del cómplice.

En otra publicación encontramos las siguientes reflexiones:

El gobierno no está MANDANDO sino REORGANIZANDO, según sus propias palabras; por consiguiente, de acuerdo con nuestro pensamiento de jerarquías entre los hombres, cuando las Instituciones Militares toman el gobierno, es lógico que los más altos jefes deban asumir sus responsabilidades máximas [...] ¿Podemos continuar creyendo en estas organizaciones paralelas, visiblemente criptocomunistas, recibéndolas, agasajándolas, mostrándoles exactamente cómo somos, lamentándonos cuánto sufrimos, para que los delincuentes prófugos y algunos de nuestros políticos irrescatables a escondidas, como rateros, les informen y les inventen novelas de terror? (López Salvatierra, 1979: 56)

Más allá de las claras alusiones a la visita de la CIDH, esta publicación resulta sugerente en tanto pertenece a un civil, Gaspar F. López Salvatierra, quien fue “docente” del Ministerio de Educación de la Nación y miembro de diferentes comisiones provinciales dependientes del Poder Ejecutivo Nacional durante el *Proceso*. Autor de dos libros *¡¡¡Fracaso de la Democracia. Triunfo de la República!!!* y *La dinamita de Pérez Esquivel en la Argentina* (ambos publicados durante el gobierno de facto), su persona nos resulta sumamente útil para pensar la figura del cómplice: aquel que da los sustentos ideológicos para el genocidio, pero que no se mancha la manos. Este autor, como tantos otros, brega por el exterminio pero no se “atreve” a hacerlo con sus manos.

En los tres films

Como ya hemos hecho anteriormente, iniciaremos nuestro análisis a partir de *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), focalizando, en este caso, en la estrategia narrativa que aquí presentamos.

Estos tres films ponen en escena las diferentes aristas de los victimarios, en especial aquellos ejecutores directos, los que materializaron los crímenes. Podemos observar en ellos a los grupos de tareas y las diferentes guardias (clasificadas como “buenas” o “malas” según el trato dispensado a los detenidos) en acción. Es decir, en los tres films el foco de la caracterización de los victimarios está hecho en las tareas que realizan –secuestrar y torturar-. Sin embargo, en *Garage Olimpo*, a diferencia de los otros dos títulos, los ejecutores parecen estar totalmente acostumbrados a dichas actividades, las realizan como lo hace cualquier trabajador: en el campo fichan, cumplen horarios, para ellos el campo es como una oficina. *Garage Olimpo* logra entonces -a pesar de emplear cierto distanciamiento como estrategia actoral- salir de la caracterización más común y simplificada, mostrándonos a los perpetradores con mayor dimensionalidad. *La noche de los lápices* y *Crónica de una fuga* muestran victimarios menos complejos en su caracterización, evidenciando un claro énfasis en lo que estos tienen de “sádicos” y demoníacos. Este aspecto de la personalidad parece finalmente opacar, subsumir o hasta obnubilar, otras dimensiones de los personajes.

Garage Olimpo accede en cambio a mostrarlos “más humanos”. Los victimarios son capaces de enamorarse, como sucede con Félix³⁶; la apropiación de la casa de Diana, la madre de María, por parte de Texas no es sino para ir a vivir con su esposa; el Tigre, el jefe del “Garage”, puede decidir quién es trasladado con suma frialdad y a la vez ser un padre cariñoso -tal como lo vemos en la escena en dónde su hija lo recibe en su casa luego de una extenuante jornada laboral-.

Estos elementos, pese a enriquecer la caracterización de los victimarios, no dan cuenta de un proceso central en nuestro análisis: la conformación de la mentalidad genocida, sus justificaciones ideológicas. Sólo podemos advertir algunos elementos de la mentalidad genocida ya incorporado en ciertas escenas; por ejemplo, el léxico

³⁶ Cabe recordar que el sentimiento de Félix por María comienza con anterioridad a que ella sea secuestrada.

genocida aparece tanto en los diálogos que mantienen con sus pares como en los insultos proferidos a los detenidos.

Los personajes de *Garage Olimpo* parecerían estar moldeados en forma “opaca” –utilizando la expresión de Francis Vanoye– y con cierto distanciamiento. Poseen voces incoloras, rostros inexpresivos, y gestos inescrutables (Vanoye, 1996: 57). Sin embargo, a veces puede advertirse en ellos claros aspectos psicológicos y sociológicos. El personaje de Félix, por ejemplo, nos puede servir para pensar ciertos rasgos de la “personalidad genocida”. Entre todos los aspectos que constituyen esta personalidad, haremos foco en el “raciocinio amoral”, concepto que define una tendencia a la racionalización y a la preocupación por la eficacia, ocultando así todo aspecto subjetivo o ético. Detengámonos entonces en la escena en la cual a dicho personaje se le rompe la picana y le “solicita” a un prisionero que la arregle. Frente a la negativa del prisionero, Félix amenaza con torturar directamente desde el tomacorriente (“directamente [voy a] darle desde el enchufe”, dice³⁷). El prisionero acepta entonces, arreglar la picana. El único interés de Félix es aquí cumplir en tiempo y forma –eficazmente– con su trabajo. Poco le importan los medios a través de los cuales se servirá. Luego de sugerir –con su rostro inexpresivo y sin ningún tipo de remordimiento– que es capaz de torturar a una persona de una forma aún más dolorosa que la forma cotidiana, vemos que Félix también posee sentimientos. En una escena le dice a uno de los torturados: “por culpa de gente como vos, pasé hambre”. En otra declara su amor a María e incluso pone en riesgo su tarea al salir a comer con ella fuera del Garage.

Otro aspecto interesante a rastrear en los films es la aparición o ausencia de los diversos roles que adquieren los victimarios. Hablamos anteriormente de ejecutores que realizan su labor con la colaboración de -y gracias a- los cómplices. Sin embargo, estos últimos, no aparecen muy frecuentemente. En *Crónica de una fuga*, por ejemplo, el modo narrativo (Aumont, et al., 1996: 119) a través del cual se opta relatar, limita la caracterización de los victimarios a la construida a través del punto de vista de los secuestrados: Claudio y Guillermo. Otras miradas sobre los victimarios o los roles que estos desempeñan fuera del campo, no tienen cabida en esta narración. Los victimarios

³⁷ Un pedido similar relata Mario Villani, sobreviviente de la ESMA, quien estando secuestrado en ese campo fue obligado a reparar una picana defectuosa. Al negarse, los torturadores utilizaron un transformador variable, dando descargas con un voltaje mayor. Finalmente, Villani accedió al pedido, logrando, en secreto para los victimarios, disminuir la potencia de la herramienta (Página/12, 16/11/2007)

que aparecen en escena son sólo aquellos que interactúan directamente con alguno de los dos personajes, es decir, los ejecutores. No existen cómplices que, desde afuera del campo, sostengan y habiliten lo que sucede adentro.

En los otros dos films en cambio, el relato de lo que sucede dentro del campo, se construye en paralelo con lo que los otros personajes que están fuera de él, hacen. En *La noche de los lápices*, por ejemplo, se nos presenta por un lado, al grupo de ejecutores visiblemente más complejizado (se muestra una “división del trabajo” a través de la representación del grupo de tareas que secuestra, el grupo de torturadores, y también un personaje que durante la tortura actúa como un “juez”, es decir, ordena y lleva adelante el interrogatorio³⁸). No podemos dejar de mencionar sin embargo, con respecto a la caracterización de los ejecutores, que como parte de la construcción genérica del film, estos son caracterizados como el mal absoluto, bordeando el sadismo, restándole cierta complejidad psicológica. Es la multiplicidad de los puntos de vista que adopta la narración de *La noche...*, lo que nos permite observar la interacción de familiares de los detenidos con personajes que hemos caracterizado como cómplices. Además de dar cuenta de la presencia de estas figuras -que reiteramos, consideramos condición necesaria para la puesta en práctica del genocidio-, estas interacciones ilustran las primeras formas de organización de los familiares y también las respuestas que estos recibieron. Cuando la madre de Claudia junto a otra madre intenta obtener información y hacer la denuncia judicial correspondiente, por ejemplo, recibe negativas por parte del Comisario. Y si en el campo vimos a un cura persuadiendo a los jóvenes a hablar, a “confesar”, la colaboración de ciertos sectores de la Iglesia tendrá su contrapartida en el afuera: la madre de Claudia solicita hablar con un Obispo, quien se niega a recibirlos y aduce haber olvidado los favores que años atrás el padre de Claudia le hizo. Finalmente, el secretario del monseñor los recibe, pero lejos de ayudarlos, afirma con seguridad que no volverán a ver a sus hijos y les pide “que lo tomen con resignación cristiana”. Es interesante analizar en esta escena, cuánta información eran capaces de poseer estos cómplices, nos sugiere la magnitud del conocimiento que poseía la estructura jerárquica de la iglesia. Esta no sólo parece tener información sobre el destino de muchos, sino que no se muestra capaz de generar acciones para detener las matanzas, tal como lo veremos con otros films a lo largo del desarrollo de este capítulo.

³⁸ Queda así expuesta una de las principales características del genocidio moderno: la división de tareas.

La complicidad de la Iglesia es también puesta en escena en *Garage Olimpo*. En ella, Diana y otras madres (nuevamente vemos las primeras formas de organización de familiares) asisten a una iglesia buscando información. El religioso, que es capellán del ejército, recibe a cada una de ellas dentro del confesionario, donde tiene un fichero. Una de las mujeres le pide ayuda para encontrar a su marido y le comenta que logró verles la cara a todos los que se lo llevaron. El capellán, que estaba buscando en ese momento el nombre del secuestrado en un fichero, deja de buscar y le dice: “Lo que tendría que hacer es armar una listita de los amigos de su marido así nos ayuda a localizarlo”. La reacción de la mujer es inmediata, se aleja de la cabina, y alerta primero a Diana y luego al resto para que no hablen ya que pide nombres.

En otra escena Diana se encuentra con Juan Carlos, un hombre con acento francés, en un campo de golf. Este escenario es utilizado para mostrarnos, en forma visual, la procedencia de este personaje; de este modo, lo asociamos con un empresario y a partir de los comentarios que él hace podemos suponer sus relaciones con el bando militar. Así, Diana le pide interceder por María, su hija; él, en cambio, le reprocha que su hija estaba “metida en política”, culpando a las dos mujeres de lo que le sucede a la joven. Finalmente, Juan Carlos le dice que no puede ayudarla. A través de sus dichos podemos inferir los contactos que el hombre posee con altas esferas del poder, y también la posibilidad de intervenir y su desinterés en hacerlo.

En estos dos films, entonces, podemos apreciar diferentes sectores y actores sociales que actuaron como cómplices, con diferente grado de responsabilidad. Nos demuestran que los militares no actuaban solos, que buena parte de la autorización para el genocidio provenía de sectores externos -pero íntimamente relacionados- con las fuerzas militares, y que poseían en estos, un importante apoyo. A la vez, tanto ejecutores como cómplices, se retroalimentaban entre sí.

Otros films, otros victimarios

Como ya lo hemos señalado, son pocas las películas que intentan bucear y explorar la mentalidad genocida a partir de una cronología más amplia y extensa. En ese sentido, *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) es la que, tempranamente, desarrolla a medias la ideología genocida sustentada en la Doctrina de Seguridad Nacional. Este documental se empeña en colocar en imágenes a los *ideólogos* -la cúpula

militar de las dos primeras Juntas Militares-, y también al *establishment* que apoya a los primeros, representado por la Sociedad Rural Argentina y sectores financieros. De igual forma lo hace el film de Jorge Denti, *Malvinas: Historia de traiciones* (1984), que no sólo analiza la contienda bélica en el Atlántico sur, sino que la coloca *en una línea de continuidad* que incluye tanto a la práctica genocida como a la reorganización social y económica del país. Remarcamos esto ya que, en líneas generales, esta continuidad no es explicitada en otras producciones que se abocaron a la Guerra de Malvinas.

En la adaptación fílmica de *El Señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984), Kuhn explora el texto de Pavlovsky en una forma más cinematográfica. De este modo, la acción no sólo transcurre en el campo, en el *quirófano*, sino también en el hogar de Beto, uno de los torturadores. La división de la personalidad del genocida, las distintas facetas de su personalidad son explicitadas en este film: Beto posee una familia, una esposa y una hija. Se preocupa por la salud y educación de la niña; él es, claramente, un padre afectuoso. Incluso llama desde el mismo campo a su casa para averiguar si en su hogar todo está en orden, pidiendo hablar con su hija a fin de darle las buenas noches.

El eufemismo es utilizado en forma recurrente por los torturadores, hablan de *paquetes* como también del *trabajo* que tienen que hacer. Beto y Pepe, claramente forman parte de la escala inferior de los perpetradores, las llamadas de Galíndez -al cual nunca vemos ni escuchamos su voz, sólo sabemos que llama por teléfono-, funcionaría como la voz que piensa, siendo la pareja de torturadores “el brazo que obedece a una voz que piensa” (Ternon, 1995: 125). Si bien ambos ofrecen ciertas dudas respecto a su tarea, una y otra vez la voz los insta a cumplir con su misión, reafirmando así la importancia de la tarea por ellos cometida. Eduardo es el nuevo que ha venido a completar su instrucción y sumarse al *equipo*, asegura haber leído todos los manuales de Galíndez, y menciona, mirando a cámara, “el enorme esfuerzo de vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y esa voluntad se puede lograr la adecuación mental necesaria para lograr el éxito de nuestra tarea. Fe y técnica son la clave para un grupo de hombres privilegiados con una misión excepcional”. En este caso, el raciocinio amoral de los torturadores queda plasmado tanto en los diálogos como en las acciones que estos personajes efectúan. Desde ya que esta posición no los coloca en una mera posición de obediencia debida, al contrario; esta escisión de la personalidad funcionaría como una protección psicológica en el torturador, antes que un simple gesto de ciega obediencia. Ellos saben del poder que poseen y para qué lo utilizan: “tienes que pensar que por cada

trabajo bien hecho miles quedan paralizados por el miedo”, le dicen a Eduardo. Es esta una clara alusión del uso político del terror, del terror como la tecnología más eficaz para anular la capacidad de movimiento, la capacidad política de las personas. Del mismo modo, ellos se encuentran convencidos del *servicio público* que prestan, fundamentándose en uno de los manuales de Galíndez: “los valores de la sociedad deben ser conservados, la patria, la familia, la propiedad”. Otro de los diálogos interesante entre ambos *especialistas* se centra en su futuro laboral: Beto se encuentra estudiando contabilidad, con vistas a otros horizontes laborales, ya que “tiene una familia que mantener”, él intuye que el trabajo al que actualmente se dedican no durará para siempre; en cambio Pepe sospecha que, dada la importante función social que cumplen, nunca dejarán este trabajo. Aquí se sugieren ciertas líneas que luego serán retomadas por otras películas: por un lado, la “mano de obra desocupada”, como se verá en *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984); por el otro, la previsión de Beto de “ampliar su horizonte laboral”. Lo vemos, por ejemplo, en la actualidad con la aparición de un piloto de línea que lo fuera también en los vuelos de la muerte³⁹. De este modo, *El Señor Galíndez* expone ciertos elementos de la psicología del perpetrador: el torturador como *trabajador* y como *experto*, incluso como burócrata. De igual forma, creemos que expone parte de los que Helen Fein denominó el *universo de las obligaciones*, “el círculo de personas con obligaciones recíprocas de protegerse mutuamente y cuyos vínculos surgen de su relación con una deidad o con una fuente de autoridad sagrada” (Fein en Bauman, 1997: 49). En esta película, la autoridad sagrada es encarnada por Galíndez.

El propio Eduardo Pavlovsky se ha referido sobre la necesidad de estudiar la psicología del torturador. Dicho autor, ha señalado que le han reprochado en numerosas ocasiones que sus personajes logran cierto nivel de identificación, ocasionando así una innegable simpatía. Así, la adaptación de Kuhn logra lo que Pavlovsky sugiere, encarar a los torturadores es su forma más ambigua, ya que de este modo se nos pueden presentar en forma mucho más compleja de lo que imaginamos. Exponiendo sintéticamente una de las ideas eje de este capítulo, Pavlovsky afirma:

“Esa es la subjetividad que nos interesa investigar estéticamente en los personajes de la represión (...) lo monstruoso de estos seres es la casi normalidad de su cotidianidad (...)

³⁹ Para el caso Poch, véase Página/12 del 24 de septiembre de 2009
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-132314-2009-09-24.html>

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” (Pavlovsky, 2004: 99)

Con la puesta en pantalla de otra obra de Pavlovsky -nos referimos a *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001/3)- queda conformado una especie de díptico⁴⁰ fílmico. La adaptación fílmica de *Potestad* se nos presenta como un fluir de la memoria, donde un Eduardo adulto recorre, en un ir y venir en el tiempo, diferentes sucesos de su vida, lamentando la pérdida de su hija. Este recurso narrativo es utilizado en forma dramática para generarnos una total empatía con el personaje principal, lamentando, junto a él y a su esposa, la pérdida. Por medio de falsos *raccords*, el film nos sugiere las lagunas mentales y el estado senil de Eduardo. En su peregrinación, vemos a Eduardo ser increpado por diferentes personas, lo insultan fuertemente, lo han reconocido; sin embargo, Eduardo pareciera no saber a qué se refieren esos jóvenes. Con el transcurrir del relato, continuando con los saltos temporales, los diálogos van adquiriendo un doble sentido; en paralelo, Eduardo comienza – y nosotros junto a él – a recordar cómo el matrimonio tuvo a Adrianita y qué ha sido de ella. “Nos pusimos una venda en los ojos para no ver lo que tenemos que ver”, le dice Don Carlos, el calesitero, a Eduardo mientras Adrianita gira en la calesita. El protagonista pareciera no entender lo que le dicen, “no sé lo que me quiere decir”, “yo creo que sí” le responde Don Carlos. “¿Ud. me está ocultando algo? ¿Algo que no puede nombrar? ¿Algo monstruoso?”, le retruca Eduardo. Lentamente los *flashbacks* cobran sentido. Comenzamos a comprender quién es Eduardo y qué ha hecho. Su padre –un médico que atendía abnegadamente a niños desnutridos- ha ejercido una influencia determinante en su vida. Le reprochaba a Eduardo ser “un vago que no sabe qué hacer con su vida”. Eduardo decidió entonces seguir los pasos de su padre: Eduardo también es médico. Pero no es cualquier médico.

Una noche, mientras acompaña en un auto –con un destino que el espectador aún ignora- a un tal Colombres y a otro personaje, Colombres exclama quejándose: “los turros se la bancan, por eso hay tanto laburo”. Bajo la justificación de Eduardo, desde su presente, de que “eran tiempos de mierda, una época violenta, irracional”, comprendemos la magnitud del trabajo de Eduardo. Entra a una casa, encontrando un cuerpo abatido en el piso, en otra parte de la casa un hombre quema libros; en su

⁴⁰ Son tres las obras teatrales de Pavlovsky que abordan la perspectiva de los victimarios *El señor Laforgue*, *El señor Galíndez* y *Potestad* siendo, al momento, sólo estas últimas las que han sido adaptadas al cine

camino, encuentra sobre la cama otro cadáver. “Cuando quiera doctor”, le dice Colombres. “Los subversivos habían trastocado todo, no era fácil, pero hubo que hacerlo” nos dice Eduardo. De vuelta en el pasado, vemos a Eduardo redactando los certificados de defunción. El círculo se cierra, comprendemos el trabajo de este personaje; él, como tantos otros médicos, “no se manchó las manos” pero sus acciones formaban parte del engranaje genocida.

Su accionar genocida, sin embargo, no culmina con esta tarea que realiza cotidianamente. En el baño de la casa, Colombres le señala un bebé, quitándole una pulserita que dice Lucía. De este modo, Eduardo lleva a cabo una de las premisas básicas del genocidio tal como lo pensó el propio Lemkin: no sólo se apropia de la niña, sino que en ese accionar la despoja de su identidad. Lleva así a la práctica uno de los aspectos teorizados por Lemkin al momento de acuñar y pensar el genocidio: la negación e imposición de una nueva identidad (Lemkin, 2009: 154). Ya en el presente, Eduardo lamenta que lo hayan “despojado” de Adrianita (o sea Lucía). “Ya que le dimos tanto amor y nos la quitaron, de golpe (...) Los padres de Adrianita eran fanáticos capaces de volarte la casa. Yo la salvé” se justifica Eduardo. De este modo, tal como sucedía con *El señor Galíndez*, la obra de Pavlovsky vuelve a mostrarnos que los torturadores, los represores, los apropiadores, los colaboradores no son demonios encarnados, son humanos con sentimientos, con capacidad de amar. En *Potestad*, hace foco, entonces en esa dualidad, mostrándonos cómo un médico al servicio de organismos de inteligencia y responsable directo del rapto de una niña puede al mismo tiempo despertar simpatía. Pavlovsky señaló que esta obra intenta generar preguntas del tipo “¿cómo puedo identificarme a lo largo de la obra con las angustias reconocibles de este hombre, si luego ese mismo personaje en quien me “reconocí” se me revela como un “monstruo represor” al que no merezco tener piedad o pena y mucho menos simpatía?” En ese sentido, las adaptaciones de esas obras teatrales nos sugieren que el hecho de que un torturador sienta piedad por su víctima, no lo hace menos responsable. Surge la pregunta sobre si el hecho de que un apropiador sea capaz de amar a su víctima, lo hace menos responsable del crimen cometido contra ella. Pavlovsky nos insta a reflexionar, a no dejarnos llevar por los afectos y las identificaciones, ya que nadie debe condenar por su incapacidad o capacidad afectiva, sino por el acto mismo criminal del rapto y robo de la identidad de los niños.

Otro film que tiene como protagonista a un miembro de un grupo de tareas es *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984). Esta película nos presenta varios elementos sugerentes para analizar la figura del perpetrador. Ubica su acción en los últimos meses del *Proceso*, antesala del “turno de la democracia” tal como afirma Arturo, uno de los personajes. Los grupos de tareas han sido llamados “a guardarse”, y la trama se centra entonces, en los intentos de un subordinado de Arturo, el Oso, de *retirarse*. La salida de Arturo será también reflejada en el film, aunque secundariamente. Este regentea ahora una casa de empeños –lo cual sugiere los negocios de los perpetradores a partir de los objetos de valor tomados como botín durante los operativos- y puede decirse que es un hombre de negocios.

El *Oso*, en cambio, tendrá más dificultades para organizar su *retirada*. En tanto subordinado de Arturo –del cual no quedará claro si es un militar o un civil- ha sido la mano de obra que realizó “el trabajo sucio”, el que se “manchó con sangre”. Entre otras dificultades, debe enfrentar el hecho de ser reconocido por un hombre como aquel que secuestró y torturó a su hijo.

Así como Beto, en *El Señor Galíndez*, poseía su personalidad desdoblada, un raciocinio amoral, *El Oso* no puede evitar repetir su esquema laboral en su vida cotidiana. A pesar de las advertencias de su superior, *El Oso* no puede pasar a *retiro*, es mano de obra desocupada, no sabe qué hacer, ya que no es dinero lo que quiere, y a la vez sólo sabe hacer una cosa. De este modo, como acto de rebeldía, *El Oso* intenta vender su historia a la prensa (clara alusión al *show del horror* de la caída procesista y en sintonía con los “reportajes” al general Camps en el semanario *La semana*), pero la prensa no quiere historias, quiere imágenes, rostros. *El Oso* no sabe que sus propios pares lo vigilan, y será este desconocimiento el que lo conduzca a su desenlace, siendo asesinado en pos de mantener el pacto de silencio.

“¿Vos querés que yo hable? ¿Vos querés tener la primicia? ¿Esto es un interrogatorio?” Son algunas de las palabras que exclama el otrora Coronel, ahora, General de Brigada (R) Castelli en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987). Este militar –señalado por casi todos los militares entrevistados por Esteban Buch como aquel que conoce el destino de Juan Herman-, fue durante el *Proceso*, la máxima autoridad militar de la Zona donde desapareció Juan. Aunque Castelli no rompe el pacto de silencio, ya que frente a las cámaras niega conocer sobre

el caso, el film tiene el mérito de lograr colocar en imágenes su rostro, el rostro de un responsable, miembro de la jerarquía militar de aquel momento. Buscando no mostrarlo como un hombre común y de *entrecasa* –mencionemos por ejemplo que formó parte del Operativo Independencia-, mientras Castelli da su testimonio, el espectador va viendo fotografías en las cuales está en uniforme o bien vestido de fajina.

Lo mismo sucede con el Coronel Zárraga, figura principal de la represión política en Bariloche y quien nucleaba a todas las fuerzas de seguridad de la zona. La entrevista a este Coronel presenta dos momentos. En el primero de ellos, responde utilizando un vocabulario, e incluso una postura, más bien rígida, reflejando claramente a la vez, su adhesión al pacto de silencio. Afirma que el caso Herman “fue una sorpresa, porque fue el único hecho [de desaparición en Bariloche]. Las investigaciones dieron resultados negativos (...) No le puedo dar detalles porque desconozco. No conozco al padre”. El segundo momento, en cambio, se inicia cuando Zárraga cree que la cámara se apaga y ante las preguntas de Esteban, responde entrando en franca contradicción con lo anterior. Cuando se le pregunta sobre los motivos del secuestro, el Coronel aduce que pudo haber sido otra fuerza o quizá “la propia gente donde él estaba metido”. Esto nos muestra su total conocimiento del caso, del cual afirma haberse enterado estando en una fiesta con el Coronel Castelli –recordemos que éste también había negado estar al tanto del caso-. Zárraga incluso conoce “al chico” –como se refiere a Juan- e incluso a su padre, el Dr. Herman, un hombre conocido en Bariloche. Asevera también que “otro tipo de operativo no se hizo en Bariloche, por eso, a Dios gracias, no figuro en ninguna lista”. Echeverría nos hace entonces testigos, a través de las contradicciones de Zárraga, de la compleja forma en la que éste rompe, quizás sin plena conciencia, el pacto de silencio que une a los victimarios.

Si en *La noche de los lápices* los perpetradores se nos presentaban como seres endemoniados, en *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987) exponen a los victimarios de una forma más humanizada, más cercana a *El Señor Galíndez*. Aquí, el Capitán también posee una familia, y él se nos presenta como un padre afectuoso y preocupado por la organización de la fiesta de cumpleaños de su hija. Si bien el Capitán participa de los operativos y de los secuestros -es él quien mata a la adolescente sueca en la calle- tanto él como su segundo, no nos son presentados como psicópatas o monstruos sino como aquellos que llevan adelante un proyecto político. A su vez, cerca del final del film y ya en democracia, Sixten, el periodista que fuera expulsado del país

por el Capitán, está de vuelta, sugiriéndonos que tomará revancha contra el marino; sin embargo la situación es otra: la película emplea imágenes de archivo a fin de denunciar las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, y vemos en paralelo al Capitán, montando a caballo, en cámara lenta, junto a dos mujeres, como clara metáfora de libertad. Esta libertad, que en verdad deberíamos decir impunidad, se manifiesta también en el modo en que se desenvuelve *El Oso* en *En retirada* antes de su muerte.

En *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) la cámara acompaña a Marta madre a una iglesia. Ella se refiere a las arengas y homilias de Monseñor Victorio Bonamín, el obispo castrense, y de Monseñor Miguel Medina, vicario General de las Fuerzas Armadas. Marta no habla a cámara, le habla a un cura español denunciando a la Iglesia como cómplice del genocidio: “Yo no quiero decir la Iglesia, pero sí la jerarquía. Cómplice en todas las cosas de la dictadura”. Proveniente de una familia católica y conservadora, Marta expresa su decepción con la *institución* Iglesia argentina, cuenta cómo, en Roma, el Cardenal Primatesta no la quiso recibir porque no quería que ella lo comprometiera. Por su parte, Pio Laghi le expresó “o los tienen tan torturados que no se los van a dar o los tienen muertos”. Mientras se suceden imágenes de la jerarquía eclesiástica argentina con los miembros de la junta militar, Marta afirma que “el genocidio no se hace así de la noche a la mañana y ellos solos (...) está la sociedad, la iglesia (...) todos los que podían hacer algo por mi marido, no hicieron nada”. Con profundo dolor, Marta le pregunta al cura cómo hace para aceptar todo esto. Denuncia que los primados han estado en los campos de concentración, han visto cómo torturan a la gente, se han callado: “esta complicidad de la Iglesia es horrorosa”.

En la escena en la cual Alicia habla con el cura en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) vemos una situación similar. Ella le reclama que le diga la verdad sobre su hija. El conoce el origen de su hija y no se lo quiere decir. La complicidad de cierto sector de la iglesia es también puesta en imágenes en *La República Perdida II*, allí el Monseñor Victorio Bonamín afirma que “el golpe fue un acto de la providencia y con el tiempo se verá que fue una obra de Dios”. Es este mismo film quien coloca como cómplices a sectores financieros y la Sociedad Rural Argentina; en ese sentido, este film intenta también trazar continuidades con su primera parte (*La República Perdida*, Miguel Pérez, 1983), en la cual se muestra que la oligarquía terrateniente que derroca a Yrigoyen en 1930 es la misma que apoya (y hace) el golpe de 1976.

Pero no debemos pensar a los cómplices exclusivamente en la jerarquía eclesiástica; a lo señalado en *La República Perdida II*, es *La historia oficial*, quien nos muestra otro tipo de cómplice. Roberto, un empresario que se ha beneficiado con negociados durante el *Proceso*. En una escena donde éste comparte un almuerzo con su familia, en un clima de notable tensión, su padre lo acusa: “todo el país se fue para abajo, solamente los hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron para arriba”. Roberto responde que esas son “boludeces anarquistas. Me quieren hacer sentir culpable porque no soy un perdedor”. En ese mismo almuerzo Enrique, hermano de Roberto, le objeta sobre la “guerra” a la cual alude Roberto, afirmando que los costos los van a pagar “los pibes como los míos (...) no comiendo y no pudiendo estudiar. ¡Qué vas a pagar vos!”.

La complicidad de Roberto no termina con el apoyo desde el sector económico al que representa. Posee contactos con un general con el cual hace negocios y que también le facilita al empresario la apropiación de Gaby. Además de encarnar el apoyo y complicidad de ciertos sectores de la sociedad civil con las fuerzas armadas, al apropiarse de ese bebé, Roberto no sólo se transforma en cómplice sino también en ejecutor del genocidio: él se apropia de un bebé del cual conoce el origen y le impone una identidad; niega, en ese mismo acto, la identidad originaria de la bebé, lo cual puede pensarse como elemento de la practica genocida, tal como Lemkin la delineó, es decir la imposición forzada de una identidad (Lemkin, 2009: 154).

También la figura de Barbieris en *Juan, como si nada hubiera sucedido*, nos remite al apoyo que sectores financieros e industriales brindaron a la dictadura militar. Este hombre, ex militar y ahora dueño de una agencia de viajes, ocupó el cargo de intendente durante la intervención militar. El poder económico de Bariloche, dedicado en su mayoría al turismo, ha sido siempre ferviente sostenedor de gobiernos militares. Nucleados en la Asociación de Hoteles y Agentes de Viaje (de la cual Barbieris fue presidente) y en la Cámara de Comercio e Industria, se han visto favorecidos con las intervenciones a los sindicatos, sobre todo el gastronómico. Esteban afirma que Barbieris nunca mostró solidaridad con la familia y ni siquiera accedió a recibirlos. De hecho, durante la entrevista, por corte directo vemos fotografías de Barbieris como

intendente, en diversos actos y eventos públicos, junto al Coronel Castelli⁴¹. El círculo se cierra: “Bariloche prefirió el turismo, a saber lo que sucedió con uno de sus hijos” afirma Esteban.

Si la figura de Barbieris representa el apoyo de cierto sector económico y financiero, en el personaje de Raúl Veiravé, el protagonista de *El censor* (Eduardo Calcagno, 1995) se encarna el civil trabajando concienzudamente para el aparato represor. Veiravé se inspira en Miguel Paulino Tato, quien fue designado interventor en el Ente de Calificación Cinematográfica en agosto de 1974⁴². En *El censor* la acción transcurre durante 1977 y refleja el proceder del protagonista, así como su poder. Veiravé logra clausurar una sala cinematográfica, y son este tipo de actos los que los transforman en una especie de “barón” e inquisidor de la cultura⁴³.

La adaptación de la obra *Potestad* nos había sugerido ciertas reflexiones en torno a la figura de la apropiación de menores. *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003/5), *Figli/Hijos* (Marco Bechis, 2001/3) y *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001) también tomarán la apropiación como tema de su trama, como estrategia narrativa. Nos permiten un acercamiento distinto a la cuestión de la apropiación en tanto que, a diferencia de la primera, estos tres films focalizan en el/la joven antes que en el victimario. Esta perspectiva no resulta todo lo rica que podría ya que los mencionados films presentan características argumentales muy similares. Mencionaremos, por ejemplo, el hecho de que los tres apropiadores formaron parte de las fuerzas de seguridad y que las mujeres de estos hombres en todos los casos asumen un rol pasivo ante el hecho de la apropiación. La más sugerente sin embargo, entre estas similitudes, será el camino que recorre el/la joven apropiado/a que, en los tres casos, va de la negación a la aceptación, del amor a sus padres adoptivos-apropiadores al odio por haberles ocultado su verdadera

⁴¹ Otro film de Carlos Echeverría, *Pacto de silencio* (2004), centrado en el caso Erich Priebke, nos muestra en imágenes filmicas de archivo, actos y eventos en los que se abrazan el nazi, Barbieris y Castelli.

⁴² El propio Tato manifestó el deseo de “un cine positivo, limpio, decente, un cine que sea cultural y no sólo industrial. El cine se ha convertido en una mercadería de intoxicación: se está apelando al recurso fácil, y en eso incurren desde los que venden cine y les importa poco lo que venden, hasta los intelectuales y pseudointelectuales y los mismos artistas que sustituyen el ingenio por el fácil recurso de la pornografía”. En declaraciones similares, Tato se veía como “un servidor público gratuito” que ejerce “la profilaxis e higiene dentro del cine” (Gociol e Invernizzi, 2006: 37)

⁴³ La película luego hará un salto temporal, a partir de un elemento fantástico, y su acción continuará durante la democracia recién recuperada. En sus idas y venidas temporales, vemos la “batalla” de Veiravé contra un director, Santos; dicho conflicto puede ser interpretado como parte de la censura ejercida por Tato hacia Leopoldo Torre Nilsson

identidad. Este tránsito además, se presenta un tanto linealmente, casi sin conflictos, de una manera poco matizada o profundizada.

El documental *Por esos ojos* (Gonzalo Arijon y Virginia Martínez, 1997) en cambio, permite ahondar en esa dirección, complejizando el abanico de reacciones de los jóvenes ante el proceso de restitución. Mientras que en los primeros tres films los jóvenes aceptan sin más revisar su pasado y la actuación de sus padres; en el último mencionado, la joven apropiada niega a sus padres desaparecidos aceptando a sus apropiadores como sus legítimos padres. La joven es Mariana Zaffaroni, nacida en Buenos Aires en marzo de 1975; sus padres, Jorge y María Emilia, exiliados de la dictadura uruguaya, fueron secuestrados por un grupo de tareas en setiembre 1976 – al día de hoy, permanecen desaparecidos-. Al poco tiempo, el grupo de tareas entrega la niña a Miguel Ángel Furci y su esposa. Aunque Mariana se reencontró con su familia natural, reniega de ella y se asume como hija del agente de la SIDE que la crió.

En lo que hace a la descripción de los apropiadores, Ernesto Erigaray en *Los pasos perdidos*, y Raúl Ramos en *Figli/Hijos*, muestran la transformación de los ex represores en hombres de negocios en otro país (España e Italia, respectivamente). Se comportan además como padres amorosos y cariñosos hasta que llega alguna noticia desde afuera del núcleo familiar: una abuela en *Cautiva*, una posible hermana en *Figli/Hijos* y un poeta que busca a su nieta en *Los pasos perdidos* -ofreciéndonos ciertas semejanzas con el caso de Juan Gelman-. Se produce una confrontación, en la cual los padres se transforman, caen sus máscaras. Justifican sus acciones ante los hijos apropiados por medio de frases del tipo “todo es una propaganda comunista”, “no te querían”, “te iban a matar”, aunque sólo en uno de los casos - el de Ernesto- sabremos a ciencia cierta cuál fue su nivel de compromiso con los crímenes de la dictadura – Ernesto, alias “El Sapo” integraba un grupo de tareas-.

Dado que como explicitamos, el punto de vista de la narración recae en los jóvenes, la figura del apropiador no posee en estos films la profundidad psicológica ni la ambigüedad dramática que refleja *Potestad*. A pesar de ello, estos films se vuelven claros testimonios de los proceder de numerosos victimarios y cómplices, de la organización que existió para montar guarderías y “agencias” de adopción y de la larga cadena de complicidades que hizo posible llevar adelante las apropiaciones y adopciones ilegales.

Las tramas de *Cautiva*, *Figli/Hijos* *Los pasos perdidos* y *Por esos ojos* nos han permitido observar la apropiación de bebés por parte de fuerzas de seguridad, ahora bien, ¿qué sucedía en otros ámbitos, en la escuela, en las asociaciones profesionales o en las fábricas? *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005) nos permite reflexionar sobre la delación en el ámbito escolar. Ambientada en la década de 1980, con la democracia restaurada y la CONADEP recabando testimonios, dos hermanas se reúnen luego de un largo tiempo. Elena, que reside en Estados Unidos, recibe la visita de Natalia –radicada en España-. El encuentro propicia recuerdos y anécdotas sobre el pasado y, a partir de diversos flashbacks, van aclarándose zonas oscuras del pasado familiar. El padre de ellas, David Levin era un periodista y profesor, que se encuentra desaparecido al igual que Martín García Solís, quien fuera novio de Natalia. Mientras Natalia había desarrollado cierta militancia política, Elena se mostraba indiferente a estos temas, siendo su prioridad formar una familia con su novio y alejarse de cualquier “problema”. Durante la dictadura la situación de David y Martín se complica; éste último es buscado. David debe aceptar trabajar en una escuela católica ya que carece de otras oportunidades laborales. Así llegamos a un momento clave para comprender otra faceta de la complicidad, comprender cómo funcionaba la maquinaria genocida y de qué manera se mantenía “aceitada”. En el colegio católico, Luis Morini, director de la escuela, además de ser el tío de Sebastián, el novio de Elena, acciona para encontrar a Martín, alumno también del colegio. Valiéndose de conocer a la familia, sabiendo la relación que este joven tiene con las hermanas Levin, en una escena, Morini le “solicita” a Elena que lo ayude, le avisa que están buscando a Martín y “tiene que entregarse no le va a pasar nada, es de una familia importante. Tu papá en cambio puede quedar implicado. Y estos tipos no se andan con vueltas. Si lo quieren hacer hablar, quien sabe si le aguanta el corazón. Sos la única que puede salvar a tu papá”. De este modo, Elena delata al novio de su hermana y, finalmente, también a su padre. El film no intenta justificar a Elena sino a mostrarnos de qué forma arremetía la complicidad en el sistema educativo. Morini logra la delación de Elena sin violencia física, no la toca, no la picaña, la tortura psicológicamente, con la palabra, con los sentimientos. La maquinaria genocida se mantenía en funcionamiento, entre otros elementos, por personajes como Morini, quien sin ensuciarse las manos, otorgaba nombres a las fuerzas de seguridad para que ellos continuaran la tarea. ¿Esta acción hace a Elena cómplice, responsable? Desde ya que no debemos guiarnos sólo por la empatía hacia los personajes; sin embargo, Elena no actúa en forma segura, su delación es casi

“arrancada” por Morini, un personaje para el cual la complicidad no entra en duda. *Hermanas* nos permite pensar la complicidad ya no en forma binaria, en blancos y negros, sino en grises. ¿Se puede hablar de culpabilidad para el caso de Elena, o de complicidad? Volvemos aquí a pensar en la sociedad que se autopatrulla y en la perversidad moral que trajo consigo la práctica genocida. En ese sentido, el personaje de Elena puede ser leído a partir de la culpa moral pensada por Karl Jaspers:

Hay culpa moral en todos aquellos que dejan espacio para la conciencia y al arrepentimiento. Son moralmente culpables las personas capaces de expiación, aquellos que supieron o pudieron saber y que, sin embargo, recorrieron caminos que ahora, en el autoexamen, estiman como un error culpable, tanto si se encubrieron cómodamente lo que sucedía o se adormecieron y se dejaron seducir o comprar para obtener ventajas personales cuanto si obedecieron por miedo (Jaspers, 1998: 82)

Este film nos demuestra, entonces, cómo el régimen genocida se valió de esta perversidad moral para lograr su cometido. Es verdad, Elena obedeció por miedo, delató por miedo a perder también a su novio; es con la visita de la hermana que ella autoexaminará su vida, leyendo el manuscrito que su padre dejó inconcluso, arrancando las últimas páginas, ocultando la verdad a su hermana. Elena reconocerá su culpa hacia Natalia, que no la perdona y se va de la casa. Finalmente, en las últimas escenas, con Natalia decidida a volver a ver a su madre y a su país natal, se despide de su hermana con un fuerte abrazo en un final feliz.

Si Elena colabora antes por miedo que por convicción, hay otros actores que actuaron como cómplices con convencimiento. Dos documentales arrojan luz sobre la actuación de diversas empresas durante el régimen de facto -empresas que colaboraron por ejemplo, dando listas con nombres y direcciones, u otorgando ayuda operativa para los secuestros-, habilitando a su vez la reflexión sobre el porqué de esa actuación y los beneficiados derivados de ella.

Milagros no hay (Gaby Weber, 2003) nos presenta la colaboración de la empresa Mercedes Benz en el secuestro de, por lo menos, 17 trabajadores de dicha empresa, dos de ellos, miembros de la comisión interna. La firma proveyó al Ejército las direcciones particulares como también, en un caso, la posibilidad de secuestrar a uno de ellos dentro del predio fabril. El documental, entre otras cosas, demuestra que –no casualmente– muchos de ellos fueron secuestrados a la misma hora y en diferentes lugares, siendo la

mayoría desaparecidos luego. A medida que desarrolla la investigación, la complicidad de Mercedes Benz queda probada a partir de evidencias tales como el fluido contacto que mantenía David Filc, ex director de ventas de la empresa, con el general Suarez Mason y con el general Harguindeguy –este último hasta participa a Filc del casamiento de su hijo-. La investigación de Weber también sugiere que esos vínculos permitieron que Juan Ronaldo Tasselkraut, ex gerente, pueda adoptar un hijo que según los papeles nació en 1974. Las sospechas alrededor de esta adopción, se basan en el hecho de que el la dirección que figura del hospital donde habría nacido el niño es incorrecta, ya que en 1974 esta institución se ubicaba en una dirección diferente. La complicidad en torno a la desaparición de los trabajadores de Mercedes Benz sobrepasa la gerencia de la empresa e incluye también la anuencia y el “permiso” brindado por el sindicato SMATA, a través de su secretario, José Rodríguez. A cambio de favores económicos, el sindicato - que a partir de las desapariciones volvió a dirigir la comisión interna de Mercedes Benz- dio el visto bueno para que se procediera a los secuestros. Tomando declaraciones de dicho sindicalista durante los Juicios por la Verdad, Rodríguez afirma no recordar lo sucedido: “Son muchos años y son situaciones circunstanciales”.

La complicidad de las grandes empresas es también puesta de manifiesto en el documental *Sol de noche* (Norberto Ludin y Pablo Milstein, 2002/3) construido alrededor de la figura de Luis Aredez, desaparecido en 1976, y de su mujer, Olga. Olga es la única Madre de Plaza de Mayo de la localidad Liberador General San Martín (Provincia de Jujuy), y jueves tras jueves realiza sola la ronda alrededor de la plaza principal. El documental se adentra en la “Noche del apagón”, la noche del 27 de julio de 1976 en la que fueron secuestradas unas 400 personas en esa localidad. No es nuestro propósito detallar sobre la figura de Luis y Olga, lo que aquí nos interesa examinar son otros aspectos: ante todo, el documental reconstruye a partir de testimonios la participación del Ingenio Ledesma en el operativo en cuestión. En él, la empresa participó brindando apoyo logístico y hasta medios de transporte (algunos sobrevivientes de dicha noche recuerdan que los camiones con los que fueron detenidos llevaban la inscripción y el logo del Ingenio). De este modo, vemos aquí a una empresa operando, codo a codo, con las fuerzas militares en operativos de detención y secuestro.

A pesar de la prohibición del Ingenio Ledesma de filmar cerca de la empresa y dar entrevistas, el documental logra el testimonio de Mario Paz, quien fuera jefe de relaciones públicas del ingenio Ledesma. A través de sus dichos es posible emparentar

su pensamiento con el de la gerencia. Paz justifica la desaparición de Luis alegando que era “un excelente médico, también ideólogo. Pero demagogo dentro de su ideología”. Como médico, Luis trabajó en el hospital del Ingenio, atendiendo así a muchos trabajadores de dicha empresa. Al respecto, Paz afirma que “este carajito recetaba los remedios más caros en perjuicio de la empresa. Es un mediquito zurdo, buen pediatra, pero tiene ese gesto de demagogia. Lo rajo, sin problemas”. Efectivamente, Luis fue despedido del hospital. Con la apertura democrática iniciada en mayo de 1973, Luis es elegido intendente de General San Martín, aseverando que, como una de sus primeras medidas “iban a pagar los impuestos los que más tenían”. El ingenio Ledesma nunca había pagado impuestos. Una vez instaurado el gobierno militar, Paz afirma que el “problema de la empresa estaba a cargo de Gendarmería (...) Aredez le había causado muchos problemas al Ingenio, lo iban a investigar. Si no tenían nada contra ellos lo liberaban”. Al igual que la noche del apagón, Luis es detenido en una camioneta del Ingenio Ledesma conducida por un gendarme. Mario Paz sonríe cuando habla sobre la metodología empleada en esa circunstancia. Afirma que agarró “a 10, uno me da la información y a los otros le pido perdón”. Luis es liberado al poco tiempo “después de enseñarle cosas de la biblia, lo instruyeron un poquito, sobre el amor a la propiedad” según palabras del cura Aurelio Martínez. Estando “exiliado” en Tucumán lo vuelven a secuestrar y hasta la fecha Luis Aredez continúa desaparecido. De igual forma, se calcula que de los detenidos y secuestrados la Noche del apagón -es decir, la noche en que el pueblo quedó en total oscuridad a fin de efectuar los operativos pertinentes- más de 30 secuestrados permanecen desaparecidos. Pero este documental no sólo nos sugiere los vínculos entre empresas y las prácticas genocidas: en la voz del mencionado cura Aurelio Martínez encontramos los fundamentos ideológicos de la mentalidad genocida. En una de las entrevistas, Martínez afirma que Luis Aredez “era muy bueno, pero lo echaron a perder” cuando fue elegido intendente. Como señalamos al inicio del presente capítulo, los cómplices de un genocidio resultan ser, en muchas oportunidades, aquellos que dan los fundamentos ideológicos al exterminio; en ese sentido, a Martínez lo podemos pensar bajo esa modalidad, basta con mencionar una de sus intervenciones en el documental: “una mujer venía todos los días a llorar por su hijo [secuestrado y desaparecido]. Un día me cansé de eso, le dije que habláramos seriamente. Le dije que la culpa donde está su hijo la tiene Ud. por la mala educación que le han dado. Le han dado tanta libertad, se han vuelto comunistas, ¿y qué espera Ud. de un hijo comunista? ¿Ahora se preocupa? Los chicos que se llevaron de acá eran familias pobres, en el

sentido espiritual”. ¿En las palabras de Aurelio Martínez, no resuenan las de Ramón Camps?

Antes de finalizar el presente capítulo se hace imprescindible nombrar el documental televisivo *7746 Legajo CONADEP* (Rodrigo Sepúlveda y Cecilia Agüero, 2007). Quizá deberíamos también hacer mención del “efecto” Scilingo en 1995⁴⁴ y, previamente, las declaraciones de Ramón Camps que funcionaban, dentro del contexto del “show del horror” más como amenazas que como testimonio alumbrador. Es así que el documental de Sepúlveda lleva a un estudio de televisión a Carmelo Cirella Paredes, ex suboficial de la Policía Federal, Delegación Mendoza, logrando así que por primera vez un ex represor de esa provincia muestre su cara. A lo largo de la entrevista Cirella se coloca como un personaje “marginal” dentro de toda esta historia, ya que su papel se circunscribía a robar vehículos para la policía, vehículos que luego eran utilizados en diversos operativos. Según la voz en off que narra el documental, Cirella “cuenta menos de lo que sabe y habla más de lo que sus ex compañeros quisieran”. Por un lado, el testimonio de este hombre nos permite descubrir la metodología, brindándonos detalles del accionar como también nombres de otros perpetradores. Por el otro, evidencia que los grupos represivos ya se encontraban en función hacia 1974 a partir del CAM –Comando Anticomunista de Mendoza-, o con la muerte del estudiante Amadeo Sánchez Andía, quien fuera secuestrado en el hospital regional de San Martín en la madrugada del 6 de junio de 1975.

En el documental, Cirella también cuenta sobre el fusilamiento a Víctor Romano Rivamar. Uno de los que participó en el asesinato de Víctor Rivamar es Rodolfo Cardela, alias Willy, quien actualmente se encuentra retirado de la fuerza policial. Cardela se encuentra libre y circula por las calles. De hecho, la cámara lo registra y trata de entrevistarlo, en pleno centro de la ciudad, para que responda sobre el caso Sánchez y Rivamar. Al ver la cámara, Cardela tapa su rostro, no permite que lo filmen, niega todo y huye del periodista. Mientras que los responsables de estos dos asesinatos fueron beneficiados por la ley de Obediencia Debida, Cirella fue enjuiciado y apresado por 14 años ya que la justicia lo encontró culpable por “robo calificado, encubrimiento, hurto calificado y participación criminal primaria”. De este modo, el documental sugiere que su testimonio era contundente para todos, menos para la Justicia de Mendoza. Los

⁴⁴ Adolfo Scilingo, ex oficial de la Marina, fue uno de los primeros militares del *Proceso* que admitió en público los vuelos de la muerte en una entrevista con el periodista Horacio Verbitsky.

perpetradores de esos crímenes están identificados, algunos ya fallecieron, pero otros están libres. Con ello, el documental afirma que muchos jueces que juraron el estatuto del *Proceso* aún ocupan cargos, como Gabriel Guzzo, en la justicia de esa provincia, aparece así otra figura de la complicidad.

El recorrido que hemos hecho a lo largo de este capítulo nos permitió adentrarnos en la modalidad empleada por el cine para poner en escena la estrategia narrativa en cuestión: los victimarios y los cómplices. Los títulos aquí presentados nos han permitido reflexionar sobre los diferentes matices que podemos encontrar, matices de los cuales se sirve una práctica genocida. Ha quedado evidenciado a través de ellos que la fuerza exterminadora no opera por sí sola, sino que necesita tanto de un sustento ideológico como de “voces pensantes”.

El concepto de mentalidad genocida por su parte, nos ha permitido bucear en las películas y abrir a la vez un interrogante dirigido a la producción fílmica en general: ¿cómo es que dicha mentalidad se ha conformado? Y ¿cuáles son las modificaciones que ha sufrido dicha mentalidad?⁴⁵ Estas preguntas las retomaremos al momento de plantear una posible crítica en la estrategia centrada sobre las víctimas.

Otra de las preguntas que nos hacemos, y que le efectuamos al cine, es si el abanico de cómplices sólo puede ser restringido a las figuras que aquí observamos. Es decir, hemos visto en las películas, además de las fuerzas armadas y de seguridad, a empresarios y curas (incluimos también al director Morini de *Hermanas*). ¿Acaso no hubo otros actores que actuaron como cómplices? ¿Podemos restringir la complicidad sólo a ellos? Con todo, son pocas las películas que han abierto la posibilidad de estudiar “los grises” en lo que a complicidad respecta, dándole mayor dimensionalidad a los perpetradores, ayudando a comprender la motivaciones de sus acciones, exponiendo, en suma, los variados aspectos –todos ellos necesarios- en la ejecución de un crimen.

⁴⁵ Al respecto, nos resulta sugerente el documental alemán *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992). En el mismo, se marcan las influencias del ejército alemán en el argentino, como también los negocios entre ambas fuerzas militares. A la vez, este documental nos presenta una familia tradicional argentina, donde se mantiene el “linaje” militar. Lo que resulta importante de señalar es que el joven, que se encuentra en la academia militar, admira a Videla y reivindica su accionar. El testimonio es observado por su padre, que le sonrío con orgullo.

CAPÍTULO V GENERACIONES

El problema de las generaciones como estrategia narrativa, como motivo temático no fue transitado en los primeros años de la recuperación democrática. Sin embargo, hacia el final de *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) el personaje encarnado por Esteban Buch, testigo de la sanción de las leyes de impunidad, afirma “sentir la rabia de la impotencia, no creer más en la justicia. ¿No es todo esto mal consejero de próximas violencias? (...) [a Bariloche] no le importa si se hizo o no justicia, no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros... ¿no teme que a sus próximos hijos le ocurra lo mismo?”. De este modo, el film nos advierte sobre el futuro, ¿qué pasará cuando los hijos sean mayores, qué pasará cuando ellos estén dispuestos a preguntar? En ese sentido, podemos ver a *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y a *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003/5) como las dos caras de una misma moneda. En la primera, Gaby es una infante; en la segunda, Cristina/Sofía, ya es una adolescente con capacidad de comprender su origen, de interpelarlo e, incluso, de enfrentar a sus apropiadores.

Será a mediados de la década de 1990, cerca de los veinte años del golpe militar, que las producciones fílmicas coloquen su mirada sobre las nuevas generaciones, sobre los que fueron niños, sobre los que nacieron bajo la dictadura o sobre los hijos de desaparecidos. A la vez, en ese mismo período la generación contemporánea a la dictadura también comenzará a elaborar fílmicamente su participación y sus años de militancia, dando lugar así a un nuevo cine militante, o, mejor dicho, a un cine documental que recupera y testimonia la militancia durante 1960/70 (Aguilar, 2007; Amado, 2009; Aprea, 2007)

Hacia los primeros años del nuevo siglo la “trilogía” conformada por *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) generaron múltiples debates (Aguilar, 2006; Amado, 2009; Kohan, 2004; Noriega, 2009), dedicándoles desde la academia gran cantidad de estudios. Si bien nosotros nos referiremos a estas películas, queremos hacer otro enfoque que por lo general se ha dejado de lado. Muchas veces se ha colocado el acento en las formas, llevando a realizar una arqueología de la imagen intentando así buscar significados. Esto no quiere decir que el abordaje que aquí proponemos resulte novedoso; sin embargo, creemos que a través de esta lectura, en el análisis comparativo de los films,

podemos encontrar sugerentes elementos para pensar, en esta estrategia narrativa, cómo el cine ha elaborado los efectos del genocidio, siendo esa la perspectiva que nos concierne. En ese sentido, con los títulos que aquí analizaremos veremos, claramente, el problema de las generaciones. Ahora bien, ¿qué entendemos por dicha cuestión, por “el problema de las generaciones”?

Mannheim y Schutz o ¿cómo transmitir?

Trataremos de traer a nuestro debate los aspectos que consideramos relevantes para el planteo que aquí desarrollaremos.

En su obra sobre los vínculos sociales, el sociólogo de origen húngaro Karl Mannheim intentó estudiar la sociedad apartándose del modelo de clases sociales. Interesado por fundar una sociología del conocimiento, este autor abordó la temática más allá del canon positivista. Si bien una generación puede ser constituida por el año o el período de nacimiento de sus miembros, Mannheim profundizó al respecto. Por un lado, sabemos que quienes comparten el año de nacimiento tienen por ello una ubicación común en la dimensión histórica de los procesos sociales, “predisponiéndolos a una experiencia y a un determinado modo de pensamiento característicos, y a un tipo característico de acción históricamente relevante” (Huici Urmeneta, 2009: 43). La propuesta de este pensador, entonces, radica en ir más allá de los criterios biológicos ya que todos los miembros de una generación no están sometidos a las mismas influencias ni tampoco ejercen la misma influencia. Así, Mannheim añade un criterio “disposicional” distinguiendo una “agrupación por localización” de la simple pertenencia a un “grupo”, alcanzando la idea de “vínculo de generación”. El autor escribió que esa posición generacional sólo es de carácter potencial, ese vínculo, esa conexión generacional, se constituye por medio de la participación de los individuos que pertenecen a la misma posición generacional, “en el destino común y en los contenidos reflexivos que de algún modo forman parte de éste” (Mannheim, 1993). Hay así, en el vínculo generacional, una idea de acción, de actuar como generación antes que una simple pertenencia a la misma.

Por otro lado, Alfred Schutz pensó una temática similar en el desarrollo de su escasa, pero profunda, obra. Tomando ideas de Husserl y Weber, Schutz pensó la

sociología colocando al tiempo y la anonimidad⁴⁶ como elementos centrales de su teoría. A partir de allí, su obra intentó, una y otra vez, indagar sobre una cuestión: cómo comprender las acciones del otro. Así, el pensador austríaco estructuró el mundo social en torno a la problemática del tiempo, estableciendo diferentes mundos sociales: los predecesores, los contemporáneos (y los asociados –aquellos contemporáneos con los que tenemos una relación “cara a cara”) y los sucesores. Lo que aquí nos interesa remarcar es que los predecesores y los contemporáneos no comparten el tiempo, los predecesores ya han muerto y, por lo tanto, no pueden influir sobre los contemporáneos; ni éstos últimos sobre los primeros. Sin embargo, las acciones (en verdad, serían los actos, las acciones ya consumadas) de los predecesores sí pueden influir sobre los contemporáneos. Para los contemporáneos, el mundo de los predecesores es un mundo a interpretar y, tal como señala Maurice Natanson, discípulo de Schutz, “la memoria es de los contemporáneos, las crónicas de los predecesores” (Natanson, 1986: 18). Esto nos sugiere que lo que nos llega de los predecesores son crónicas, relatos, a ser interpretados por sus sucesores.

Con lo dicho esto nos lleva a otra pregunta que se encuentra en forma subyacente en estos autores: ¿cómo transmitir? ¿Cómo una generación transmite valores, vivencias, experiencias a otra; cómo los predecesores transmiten a sus sucesores? Se abre así una brecha importante entre ambos mundos, llegando así al núcleo y a la dificultad misma del “problema de las generaciones”; dificultad que, claramente, no implica imposibilidad.

Sin embargo, debemos distinguir entre comunicar y transmitir. La primera se encuentra más asociada a la información, dar a conocer algo. Mientras que la segunda, se remite a las creencias, valores y sistemas. Como ha sugerido Régis Debray en sus escritos sobre la transmisión, “*comunicar* consiste en ‘transmitir’ una información dentro del espacio (...) y *transmitir*, ‘transportar’ una información dentro del tiempo” (Debray, 2001: 16). La transmisión es, entonces, uno de los problemas nodales de las generaciones, en ella se inserta la posibilidad de trascendencia, de perdurar en el tiempo; aquí, entonces, vemos que el problema de las generaciones se asocia también

⁴⁶ Al pensar las relaciones sociales, Schutz establece diversos grados de cercanía a la vivencia directa según la orientación de nuestras acciones. Así, parte de la relación cara a cara para lo que denomina los contemporáneos asociados para luego ofrecernos diversos grados de anonimidad a medida que se complejiza la relación en el espacio y en el tiempo. Por ejemplo, “el otro yo contemporáneo es por lo tanto anónimo en el sentido de que su existencia es sólo la individuación de un tipo, una individuación que se puede meramente suponer o considerar posible.” (Schutz, 1972: 223).

con la herencia. Una herencia, cierto legado, lo que una generación le transmite a otra, lo que los predecesores, a través de las crónicas y sus actos, dan a sus sucesores⁴⁷.

Con todo lo que implica, la herencia nunca es una totalidad, nunca se puede transmitir un todo, sino que se produce una selección de lo que se desea transmitir y conservar de generación en generación. Ahora bien, así como una generación recibe una determinada herencia; una generación también puede negarse a recibir esa herencia. Del mismo modo, debemos recordar que nunca la herencia es apropiada tal cual como fue vivida y experimentada por los predecesores, ya que todo acto de transmisión es también un acto de recreación y de alteración (Debray, 1997: 46).

Estos entresijos, en el plano del genocidio, podría llevarnos a la siguiente pregunta: ¿Cómo narrar la experiencia concentracionaria? ¿Cómo narrar una época clausurada? ¿Qué esperan los sobrevivientes, los contemporáneos, de sus sucesores? Si bien hay abundante bibliografía sobre la posibilidad/imposibilidad de narrar experiencias límites como es el caso de un genocidio, siguiendo a Caletti, no es que no se pueda relatar o que la militancia no pueda ser contada, hay, en sus palabras, una “discontinuidad semántica” que ha cambiado todo sentido de las palabras (Caletti, 2006). Ese es un claro efecto del genocidio, la clausura de una época, el arrasamiento de ciertas relaciones sociales, se manifiesta también en el sentido de las palabras. Recordemos, por ejemplo, en *Los días de junio* (Alberto Fischermann, 1985) cómo los personajes hablan de sus ideas en pasado, enterrándolas en la forma simbólica que ya habíamos aludido. En ese acto, el futuro se transforma en utopía.

Los films

Si antes mencionábamos la posibilidad/imposibilidad de narrar, de los límites de la transmisión, vale hacer la misma pregunta en el campo cinematográfico. Ya auscultamos las posibilidades y las características que el cine posee para narrar hechos históricos; esas mismas indagaciones, en parte, son las que atraviesa el film *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993). En ella, seguimos a una directora inglesa que se encuentra en nuestro país filmando un guión basado en las memorias de un intelectual de izquierda. Cómo narrar el pasado, cómo puede comprender alguien de afuera, un extranjero, la historia argentina, son algunas de las preguntas que recorren este film. Es crucial uno de los momentos en el que la directora observa imágenes de archivo de la

⁴⁷ Este tema lo dejaremos abierto ya que será el pilar fundamental de nuestra tesis de doctorado

década de 1970, luego de visionarlos ella se pregunta “¿qué esperaban estos jóvenes?... Miles y miles... ¿estaban locos?”. Vemos claramente cómo se manifiesta el problema de las generaciones. La directora, Kate, es contemporánea de Bruno, el intelectual y guionista de su película, ambos, podríamos decir que a pesar de tener edades más o menos similares, no pertenecen a la misma generación. Kate no comprende el *ethos* de esa época que observó en las imágenes. Por lo tanto, ¿cómo puede transmitirlo en su film?

El guión de Bruno, narra la historia de Ana, personaje basado en Silvia, una mujer que mantuvo una relación con Bruno antes que él marchara al exilio. Si bien el film nos permite indagar otras cuestiones, nos interesa en especial las últimas imágenes. A lo largo del film, el silencio que plantea la película no sólo radica en un silencio de índole social, de no hablar sobre lo acontecido, sino también del silencio de los ex militantes o sobrevivientes de las experiencias concentracionaria. Hacia el final del film, entonces, Silvia y su hija se quedan mirando unas ruinas, lo que fuera el campo donde ella estuvo secuestrada. Está junto a su hija, y ella le hace preguntas: “¿la gente no sabía lo que estaba pasando aquí?”, “todos sabían”, responde la madre. La hija la mira, en silencio, la mira con incompreensión, la hija, una adolescente, le hace preguntas, y ella responde con evasivas. Pero lo que nos interesa recalcar de esa imagen, la imagen final de la película, es que ambas mujeres están de espaldas, mirando las ruinas. Entre ellas hay una distancia importante: distancia y silencio, dificultad, entonces, en el diálogo y transmisión entre generación y generación.

Esa brecha que muchas veces hace negar la herencia, no se debe, exclusivamente, a la dificultad que conlleva la transmisión de esa experiencia. En *Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, 1995/6) podemos ver dos líneas claras para una misma herencia. El film documenta el trabajo del Equipo de Antropología Forense, centrándose en la recuperación de los restos de Carlos Manfil, un militante peronista secuestrado y asesinado, quien fuera arrojado a una fosa NN junto a su esposa y su hijo de 9 años.

Las hijas nos presentan un claro conflicto generacional. Una de ellas asume un rol activo, se muestra orgullosa de su padre. La otra, en cambio nos dice en una entrevista que “no quería enfrentar esa realidad”. El rechazo, entonces, no se da por una falta de interés sino por el duelo y su dificultoso trabajo. Más adelante, ella, una mujer

de 20 años, afirma que la aparición del cuerpo de sus padres la hizo “volver a lo de antes, no tengo 5 años ahora, tengo 20. Siento lo que tenía que sentir cuando tenía 5 pero con 20. Siento la bronca de no poder hacer nada”.

Más adelante, vemos una situación similar. Una Unidad Básica de Avellaneda lleva el nombre de Carlos Manfil. Mientras que algunos ven con orgullo, como un homenaje, esa denominación, la hija de Manfil quiere que se saque el nombre a la Unidad Básica: “me trae dolor, yo lo conocí como papá”, afirma. Estas declaraciones nos presentan una línea generacional que luego se repetirá en *Los Rubios* o *Papá Iván*. ¿Por qué esta mujer coloca a Manfil primero como padre antes que militante? Porque “la política me arrebató la familia”, afirma. Su afirmación nos permite pensar dos cuestiones. Por un lado, la transformación dada por el genocidio que lleva a ver a la participación política como un “mal”, si no hubiera militado hoy estaría vivo sería la lógica. El genocidio “maldijo” a la política, por lo tanto alejarse de la política pareciera ser lo mejor. Por otro lado, la metodología genocida conlleva a que el duelo no pueda ser elaborado en forma “normal”. La desaparición del cuerpo, la imposibilidad de tumba, en fin, los diferentes rituales sociales que trae la muerte de un ser querido ayuda a mitigar y a elaborar el duelo. Todo esto, que se establece en condiciones “normales”, no aconteció con las víctimas exterminadas. La desaparición produce estos efectos en la familia, trayendo consigo una importante marca generacional.

Como veremos con otros films, así como los sobrevivientes y los que militaban en esa época encuentran dificultades en la transmisión o, incluso, elaboran su duelo a su manera, la generación de hijos de padres desaparecidos también tiene una marca difícil de transmitir. ¿Cómo afecta a la transmisión la ausencia –por el exterminio genocida- de los padres? Así, creemos que esa discontinuidad conceptual aludida por Caletti se da también en los hijos de desaparecidos hacia sus sucesores.

Esto no significa que todos los films centrados en los hijos de desaparecidos planteen los mismos interrogantes o que los hijos se coloquen en una posición crítica. Encontramos numerosos trabajos que nos muestran a los hijos asumiendo ciertas continuidades en relación con sus padres o bien concordando sus propias vidas a pesar de la ausencia de los padres. Para un hijo resulta traumático notar que llegó a una mayor edad que la de sus padres, como señala una de las entrevistadas de (*h*) *historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000/1). A este documental también le podemos sumar

H.I.J.O.S., el alma en dos (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2002/5) o *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000), películas que, por su forma, se aproximan al documental clásico. En ese sentido, siguiendo con los lineamientos de Carl Plantinga, los documentales recién mencionados poseen una voz formal; es decir, son documentales que generan preguntas y las responden, tienen una estructura narrativa más bien clásica, con principio, desarrollo y final (Plantinga, 1997).

En ese sentido, tomamos la apreciación que hace Ana Amado al pensar los films “del lado de los padres” y “del lado de los hijos” (Amado, 2009). Para los primeros, encontramos películas que se remiten a la memoria de los (ex)militantes, elaborando su propia narrativa del pasado, aquí podemos encontrar *Cazadores de Utopías* (David Blaustein, 1995/6), *errepe* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004) o *Trelew* (Mariana Arruti, 2003/4), por mencionar algunos. Resulta sugerente mencionar que los films más “armónicos” sobre los hijos hayan sido realizados por “los padres”. En cambio, los films más críticos y polémicos, fueron realizados por los hijos.

Directores hijos

Antes de adentrarnos a la trilogía aludida al inicio del capítulo, queríamos mencionar la obra *El ignorante* de Juan Terranova⁴⁸ (2004). Este libro es un extenso poema, polémico y tumultuoso, en el cual acusa, por ejemplo, al Che Guevara de “flor de pelotudo”, menciona a la generación anterior como “maestra en la utopía y la delación”, afirma “yo vi a mi generación cuando ustedes no la vieron”. El problema de las generaciones se manifiesta claramente cuando escribe que “siguen pregonando el miedo y la muerte y todas sus imposibilidades”, que la generación anterior “le incrustó fantasmas y sus propios miedos en la cara” a la nueva. En el extenso poema escribe también: “su única operación real y exitosa fue sobrevivir, ser parricidas y filicidas al mismo tiempo” (Terranova, 2004).

El escrito de Terranova busca una escritura polémica, perturbar y molestar. Su poema adopta como modelo *Aullido* de Allen Ginsberg, que comienza diciendo “He visto a los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, famélicos, histéricos, desnudos”. De modo similar inicia Terranova el suyo: “Como otros, vi a las mejores partes de mi generación desguazada y aturdida”. No es nuestro deseo efectuar

⁴⁸ Algunas discusiones aquí planteadas fueron debatidas en el equipo Ubacyt del proyecto Ubacyt 5838 dirigido por Daniel Feierstein

una crítica literaria, pero luego de quitar las formas polémicas y turbulentas del escrito de Terranova, encontramos pasajes que nos permiten pensar los films que a continuación analizaremos. En la entrevista que acompaña el poema, Terranova advierte sobre el final de las vanguardias estéticas. Él se pregunta quién ha declarado esa muerte, respondiendo que fueron los mismos que se ven imposibilitados de hacer un arte de vanguardia. Ahora bien, se pregunta, ¿por qué otros no pueden hacer un arte de vanguardia? ¿Por qué “nuestra” generación no puede crear una vanguardia? Esa misma discusión se puede llevar a la política. ¿Quién ha dicho que los jóvenes –la nueva generación, los hijos- no hacen política? Desde ya que si se comparan las formas políticas actuales con las de la generación anterior hay diferencias, pero el error, el problema de las generaciones, se encontraría en pensar, en medir, el presente con varas del pasado; por eso, Terranova acusa a esa generación de filicida y parricida, tema que volveremos luego.

Si bien cada film posee sus particularidades, sus propias historias y conflictos, tomaremos *Papá Iván*⁴⁹, *Los Rubios*⁵⁰ y *M*⁵¹ como una unidad⁵² ya que no es el análisis pormenorizado lo que nos interesa efectuar, sino de pensarlos en la posición y conexión generacional.

Desde el comienzo los tres films vienen a romper con una tradición documental, con la forma “clásica” del cine de no ficción. Los tres directores son hijos de desaparecidos que se asumen y se colocan como tales dentro del film. Así, nos encontramos que estas películas se inscriben como documentales en primera persona, como diarios fílmicos, incluso pueden ser pensados dentro de la tradición del documental ensayo. En ese sentido, estos films se han colocado a la vanguardia del documental nacional, rompiendo con los esquemas ya clásicos del cine “de los padres”.

⁴⁹ *Papá Iván* es un documental en primera persona, en el cual María Inés Roqué expone la difícil relación con Julio (Iván) Roqué, un alto dirigente de las FAR, asesinado en 1977. La película se estructura en torno a una carta que Iván deja a sus hijos en agosto de 1972, cuando decide pasar a la clandestinidad. En la lectura que hace su hija, a medida que avanza la trama, se empalman imágenes, recuerdos, preguntas, testimonios, y fotografías. Así, el documental intenta explorar el pasado, tanto público como familiar.

⁵⁰ *Los Rubios*, película difícil de catalogar, se centra en las diferentes formas de reconstrucción del pasado, revelando y desidealizando algunos aspectos de la militancia de los '60-'70 a partir de la búsqueda que hace la misma Carri en torno a la figura de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso.

⁵¹ *M* narra el recorrido que hace Nicolás Prividera a fin de descubrir qué sucedió con Marta Sierra, su madre. Al no encontrar mayores datos desde los organismos oficiales, el realizador comienza a indagar en el pasado militante de su madre.

⁵² Podríamos también colocar *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), corto mexicano que posee una estética similar a la de *Papá Iván* y *M*. A pesar de ello, creemos que no tiene la fuerza y la profundidad de la “trilogía” aquí presentada.

Albertina Carri afirmó que lo que le molestó de *Cazadores de utopías* fue su orden, el discurso “ordenadito” que presenta. En ese sentido, *(h) historias cotidianas* puede ser pensada bajo la misma óptica. Con todo, el film de Habegger resulta ser pionero, tanto porque otorga voz a los hijos, como también por ser realizado por el hijo de un desaparecido. Sin embargo, la subjetividad del realizador no se presenta en la pantalla, se coloca, en cierta forma, en el relato de cada hijo.

Por lo tanto, ese cambio de tono, de un documental objetivo a un subjetivo, resulta importante de señalar. Hay un “yo” que se quiere presentar, un yo que desea afirmarse, un yo que se quiere narrar. Es importante resaltar la diferencia entre los documentales en primera persona respecto a los subjetivos, mientras que los primeros se refieren a films narrados por personajes particulares, el subjetivo se caracteriza por colocar en escena la propia subjetividad, el yo, del realizador. Los films de Carlos Echeverría, por ejemplo, formarían parte de ese primer grupo; mientras que la trilogía aquí presentada se enmarca dentro de los subjetivos. Los films objetivos, o los de primera persona, pueden ser pensados como biográficos; en cambio, los subjetivos se encuadran como autobiográficos –con lo que esta categoría conlleva. Este tipo de documentales ha cobrado un vital impulso en los últimos años, así, como ha señalado Michael Renov, los documentales autobiográficos lejos de ser una especie en peligro de extinción, muestra nuevos signos de vida: “es el sitio de una iniciativa creativa vital que están realizando realizadores de todo el mundo, transformando la manera en que pensamos acerca de nosotros mismos y las maneras de representarnos *para* nosotros y *para* los demás” (Renov, 2004: 111). De este modo, los documentales autobiográficos se nutren de todos los recursos a su alcance, no necesariamente necesita de un registro *in situ*, este tipo de documentales puede valerse del archivo personal: fotografías familiares y filmaciones caseras –tal como lo vemos en *Papá Iván* o *M*. En sintonía con la cita anterior, Renov precisa que los documentales subjetivos puede también funcionar como un trabajo de duelo; así, Roqué nos anuncia que uno de los propósitos originarios de su film era que *Papá Iván* sirviera como una tumba.

Los tres films fueron muy discutidos, a *Los rubios*, por ejemplo, se la acusó de despolitizar los secuestros (Kohan, 2004). De alguna forma, la inscripción que hacen estos films antes de posicionarse como portadores de una generación, es colocar su propia experiencia como núcleo de interés. Sin embargo, hay una evidente posición generacional que a los tres realizadores los marca, su identidad ha sido forjada con esa

falta, la de los padres. Así, en el trabajo de duelo que intenta hacer un film autobiográfico, “descubrimos una fuente limitada pero resistente de la reconciliación de nuestras pérdidas privadas y tragedias públicas” (Renov, 2004: 129).

Identidad narrativa y filicidio

Cuando Bill Nichols piensa las diferentes modalidades del cine documental, asegura que la modalidad reflexiva “cuestiona el formato documental, desfamiliarizándose de modelos anteriores” (Nichols, 2003). Al reformular dichas modalidades, Nichols encuentra en muchos documentales contemporáneos un énfasis en la poesía, la expresión y la retórica, dando sentido a eventos históricos mediante evocaciones antes que confrontar con el mundo histórico. Si bien este autor desarrolla una nueva categoría, el documental performativo – categoría donde *Los rubios* podría ser incluida – no es nuestro propósito desarrollar estas categorías estéticas. Nos resulta útil, entonces, destacar esta marca del documental contemporáneo, este borramiento de fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo personal y lo político; donde lo político se incrusta y se metamorfosea *en* la persona.

Así, estos tres documentales al posicionar un yo, al colocarse en imágenes - Roqué se coloca en fotos y con su voz – estos realizadores no sólo emprenden un camino cuestionador sobre la militancia; lo que estos autores efectúan con sus films es afirmar un yo. Antes que hacer un ejercicio de memoria, estos films le permiten indagar a sus realizadores sobre su propia identidad. Al narrarse en sus films, al autonarrarse, crean y, a la vez, reafirman su identidad, su identidad narrativa.

La identidad narrativa es, tal como lo pensó Paul Ricoeur, “el primer laboratorio del juicio moral” (Ricoeur, 1996: 138). Esta cumple un rol respecto a la constitución y orientación del sentido de “quién soy”. Esta narración, efectuada por cada yo, posee una exigencia hacia la concordancia y cierta admisión de discordancia, colocando, de este modo, en tensión constante el relato. Es decir, *un* relato, o, mejor dicho, una identidad narrativa. Esta indagación de Ricoeur parte, entre otras cosas, de una relectura del cogito cartesiano, que había establecido que “porque pienso, soy”. Sin embargo, Ricoeur estima que eso no significa necesariamente que yo sea tal cual me pienso: el “soy” desborda infinitamente el “yo pienso”. Entonces ¿quién es ese “soy”?

Si bien Ricoeur ya había pensado estas tensiones en *Tiempo y narración* (1995/6), será en *Sí mismo como otro* (1996) donde planteará la función que ejerce el relato -tanto histórico como el de ficción- en la temporalidad y en la constitución de la identidad personal. Así, el francés distingue dos polos de identidad, la identidad personal y la identidad narrativa, y es así que la identidad cobra vida cuando no sólo afirmamos quiénes somos, sino también cuando podemos narrarnos: la posibilidad de narrarnos, de darnos un relato, darnos una historia, sería, entonces, el núcleo de nuestra identidad.

Reflexionando sobre las meditaciones del francés, Marie-France Begué piensa que ser uno mismo no es solamente un fenómeno de reflexión filosófica sino que, desde siempre y ante todo, es ser alguien que, en el entretelado de una vida real y concreta, edifica su identidad “a partir del reconocimiento del Otro, de los otros y de lo otro, que de alguna manera lo constituye” (Begué, 2002: 226): al narrarnos frente a otros nos reconocemos y a la vez nos reconocen.

Con todo, vemos la notoria importancia que significan estos films para sus realizadores. La búsqueda de la figura paterna de Roqué, desentrañar al héroe para hallar a su padre –en una sintonía similar también lo hará Carri – o conocer la verdad sobre su madre, en el caso de Prividera, son elementos sustanciales en la constitución de la identidad de sus realizadores. De este modo, preguntarse por los padres, antes que los héroes, es preguntarse por el origen. Estos films se preguntan, justamente, “quién soy”. Al querer desentrañar el “misterio” de los padres, antes que la militancia, parten de otra pregunta nodal en la constitución de la identidad: ¿“de dónde vengo”? Si bien Ricoeur no aborda esta última pregunta, creemos podría emparentarse con la pregunta “quién soy”.

En *Papá Iván*, por más que Roqué lo intente, todos se refieren a su padre como héroe, desde sus compañeros de militancia hasta las que alguna vez fueron alumnas de él. La madre, en cierta forma, es la que le puede dar una figura más “humana”; sin embargo, Roqué nos evidencia su fracaso en la labor de duelo, el film se había iniciado con un propósito al que no pudo alcanzar. En *M*, Prividera cuestiona las idealizaciones, los caminos de la burocracia, reclama, en un diálogo con el hermano, que la generación anterior se haga cargo de su historia. Así intenta armar el rompecabezas que es Marta, su madre. Quizá sea uno de los momentos más significativos de *Los Rubios* el que nos

permita amalgamar estos tres films. En la escena en la cual reciben el veredicto del jurado del concurso del INCAA -jurado compuesto por “los padres”-, éstos le reclaman que el documental sobre sus padres sea de determinada manera. Antes que sugerir pareciera que “los padres” imponen. A ello, Carri dice en esa escena: “no es la película que necesito”. *Cazadores de utopías*, por ejemplo, es la película que la generación de los padres necesitaban, necesitaban ordenar ese discurso, necesitaban de esa narración, darse esa identidad. En cambio, *Los rubios*, como *Papá Iván*, como *M*, son las películas que ellos, *sus* realizadores necesitan, para darse una identidad, para conectarse generacionalmente.

Insistimos con la idea de darse una identidad porque en los recorridos que ellos hacen en sus films podemos percibir un profundo intento de posicionarse, de afirmar un yo. La identidad narrativa, entonces, les ayuda a romper con la idea de “ser el hijo de...”. Tanto para Roqué como Carri - que sus padres fueron importantes cuadros políticos-, y también para Prividera, su propia identidad se ve cubierta por la de sus padres. Antes de ser un singular, son sus padres *más* ellos. Por lo tanto, se *espera* algo de ellos. Se espera que tomen esa herencia y la continúen. Carri declaró que antes de hacer *Los Rubios* sus conocidos le preguntaban en forma constante cuándo haría una película sobre los '70 (Noriega, 2009). Con todo, esa herencia no la pueden negar –tal como le sucede a Roqué, por ejemplo –, sólo la pueden transformar; y sus films son esa transformación. Por más que ellos necesiten hacer este tipo de films, la desaparición de los padres, el pasado de los padres, sus *espectros*, conforman la identidad de cada uno ellos. El final de *Los rubios* creemos que sintetiza esa idea: Carri junto a su equipo se aleja por un camino vistiendo las pelucas rubias. Así, Carri hace su camino llevando consigo esa herencia.

En ese sentido, estas películas encierran una paradoja. Michel De Certeau se ha referido que el discurso sobre el pasado “tiene como condición ser el discurso del muerto. El objeto que circula allí no es sino el ausente.” (De Certeau, 2006: 62). El francés, también sugiere que la Historia “es un discurso en tercera persona”. Así, podíamos pensar, primero, que estos tres documentales no intentan escribir la Historia. Asumir la escritura fílmica en primera persona es salirse de esa supuesta objetividad histórica para colocar una subjetividad particular. A la vez, en segunda instancia, estos films, si bien se preguntan por los ausentes, no toman el discurso del muerto; así, estos

films, antes que ser pasado, son presente: circula el muerto, pero el discurso no es el de él.

Nos gustaría volver a algunas de las ideas expresadas por Terranova. Habíamos mencionado que en su poema acusa a la generación anterior de filicida. Desde ya que es un juicio fuerte y duro. Sin embargo, creemos que esa reflexión nos da ciertas claves para comprender los films como también los efectos de un genocidio. Un primer razonamiento lo vemos con los dichos de Carri sobre el veredicto del jurado del INCAA ¿Acaso imponer una visión, una forma de expresarse artísticamente, no puede ser vista como una variable de un filicidio, de restringir las visiones y las capacidades de una generación?

Creemos conveniente hacer una relectura de la obra de Arnaldo Rascovsky, psicoanalista que hizo del filicidio un tema central de sus investigaciones. En su obra, ya clásica, hace un repaso de los mitos y rituales filicidas, como también consideraciones sobre dicho crimen en la actualidad. De este modo, con Rascovsky, podemos entender la figura del filicidio no sólo como un crimen concreto sino también simbólico. Podemos extender este pensamiento, entendiendo que el genocidio puede traer consigo, como efecto, un filicidio no deseado.

Rascovsky hace un repaso de las diferentes funciones paternas, en especial la materna. Los padres, y en especial la madre, cumple una doble función sobre el niño: dar un “yo auxiliar”, y establecer una relación con el mundo exterior inmediato (Rascovsky, 1973: 25). En ese sentido, la no asunción de esa función es también un filicidio. Rascovsky, al estudiar los sacrificios de niños en las culturas antiguas, señala que “el ‘yo auxiliar’ del hijo, que debieran ser sus padres, fue distorsionado para convertir al hijo en el ‘yo auxiliar’ de sus padres, forzando al hijo a convertirse en padre de sus padres y a realizar para ellos lo que aquellos debían realizar para él” (Rascovsky, 1973: 114). El “yo auxiliar” es el que comenzará a forjar la identidad del niño; así, el genocidio al quitar a los padres cuando los realizadores eran niños interrumpieron el proceso de formación de su propia identidad. Si bien ellos crecieron con otros familiares (tíos, o sólo con un padre o madre), esa falta repercute en su “yo”. A la vez, está distorsión que señala Rascovsky creemos que la podemos ver en la asunción del legado paterno por parte de los hijos, sobre todo al superar la edad que sus padres tenían al momento de ser secuestrados. Los hijos, entonces, dan su yo a sus padres, se convierten

en “un yo auxiliar” para que ellos puedan “existir”, para dotarlos de una identidad. Es ésa la búsqueda que estos tres realizadores emprenden con sus films.

Resulta sugerente notar que en los tres títulos, en los testimonios que se desprenden, la muerte de sus padres se debe a un ideal, la militancia tenía un fuerte acento en legar a sus hijos un mundo mejor, lo hacían todo por y para ellos, sus hijos. El exterminio genocida los convirtió, entonces, en filicidas sin desearlo. Del mismo modo, la búsqueda que los autores hacen en estos tres films no es otra que buscar el yo de sus padres, por eso no desean escuchar los relatos heroicos sobre ellos. Con esto vemos también las dificultades que conlleva un genocidio para la elaboración de una identidad como también para la elaboración del duelo. La desaparición de sus padres trajo también consigo la imposibilidad de “matar al padre” –siguiendo siempre en el lenguaje psicoanalítico. Matar al padre para que ellos puedan erigirse como ellos mismos. Los films, en cierta forma, son una forma de efectuar esa acción simbólica. El genocidio, entonces, no sólo intenta exterminar y modificar unas relaciones sociales precisas, el exterminio real de los sujetos destruye también toda una cadena simbólica como también de filiación.

Así, la adopción de la primera persona en los documentales, antes de efectuar una historia, de recoger el legado paterno, les permite a sus realizadores conectarse generacionalmente, exhibir sus propias dificultades y sentimientos. Renov ha mencionado que este tipo de documentales pueden ser vistos como un “tecno análisis”, un autoanálisis mediado por una cámara. Nosotros adherimos a esa visión sumándole la reflexión en torno al arte como catarsis del psicólogo ruso Lev Vygotsky. Encontramos, entonces, que la realización de estos documentales permite a estos jóvenes la efectuación de una catarsis. Para finalizar este capítulo, quisiéramos desarrollar, brevemente, nuestra sugerencia de comprender a la “trilogía” como catarsis.

El cine como catarsis

En su tratado sobre la poética, Aristóteles emplea el término *katharsis* para referirse a la tragedia. Para él, la catarsis es un efecto que ejerce la tragedia en los espectadores, la misma, a través de ciertos recursos como la piedad y al terror, logra la expurgación de tales pasiones. De este modo, para Aristóteles, la catarsis es la purificación psicológica por el terror y la piedad. La tragedia debe generar en los

espectadores sensaciones de compasión y terror, a fin de que los purifique de estas emociones.

Así, con Aristóteles vemos cierto lazo entre obra artística y espectador, incluso podríamos decir que la obra de arte cumple cierta función en el espectador. Cornelius Castoriadis propone un abordaje similar al analizar la obra de arte; para él, la actitud por parte del sujeto frente a la obra es de “encantamiento-duelo” o duelo encantado, forma en la que él interpreta la catarsis aristotélica (Castoriadis, 2008: 109). De modo que en la relación entre el sujeto y el arte, este último moldea el caos, dándole forma, dando “a ver algo que estaba ahí pero que nadie veía”. La catarsis se produciría en el espectador, porque en el escenario, en la obra, sólo se daría entre unos pocos; de esta forma, la obra de arte tiene como fin la depuración y purificación. Castoriadis nos recuerda que el término proviene de la medicina, la purga, la eliminación de los malos humores. En la tragedia, en la obra de arte, estos humores serían todas las pasiones y compasiones del espectador, la purificación se alcanzaría por medio de la piedad y el terror, del fin del deseo. En ese sentido, la catarsis se llevaría a cabo cuando al finalizar de ver una obra, una representación, “al menos por algunos instantes no deseamos nada y vivimos el afecto que acompaña el fin de este deseo” (Castoriadis, 2008: 125)

En su estudio sobre la psicología del arte, Lev Vygotsky había propuesto un enfoque similar y diferente a la vez en relación a la catarsis. El arte se encuentra íntimamente relacionado con las emociones, la percepción y la fantasía. La emoción posee rasgos de indefinición, por lo tanto se pregunta cómo puede ser analizada esta bajo una psicología del arte. La emoción será, ante todo, una descarga de energía nerviosa. Desde ya que esta resultante no será cualquier tipo de energía, no se ve sólo como un derroche sino una energía nerviosa que posee cierto valor en la vida psíquica del individuo. Sin embargo, Vygotsky sentía que ninguna de las teorías de la emoción estética podía explicar la conexión íntima entre nuestros sentimientos y los objetos que percibimos. Al desarrollar su postura, llegó a la conclusión de que “toda emoción tiene una expresión psíquica y física a la vez, se expresa a través de respuestas mímicas, pantomímicas, secretorias y somáticas de nuestro organismo” (Vygotsky, 2008: 257), como también en cierta parte de nuestra imaginación. De esta forma, Vygotsky, a diferencia de Aristóteles o de Castoriadis, se coloca en la esfera tanto del espectador como la del artista, afirmando que toda obra artística incluye siempre una contradicción afectiva, suscita sentimientos en conflicto y desemboca en el cortocircuito y la

destrucción de dichas emociones: “éste es el verdadero efecto de una obra de arte”. Llega así el concepto de catarsis empleado por Aristóteles: la obra de arte es, para Vygotsky, el vehículo por el cual se realiza la catarsis de las emociones. La obra de arte permitirá que las emociones dolorosas y desagradables sean descargadas, la reacción estética como tal no es otra cosa que catarsis, una compleja transformación de sentimientos.

Papá Iván, M o *Los Rubios* son vehículos para que sus autores alcancen una catarsis, para estos realizadores el cine “se convierte en un medio extremadamente poderoso para generar descargas importantes” (Vygotsky, 2008: 263). En ese sentido, creemos que el cine les permite, antes que completar el trabajo de duelo, realizar la descarga emocional pertinente. La propia Roqué al finalizar su película afirma, en off, que no tiene una tumba, “no existe un cuerpo, no tengo donde poner todo esto, creí que esta película iba a ser una tumba, pero no es suficiente, quiero más detalles, nunca es suficiente (...) quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días y parece que no puedo”.

Si el efecto de una obra de arte se asienta en contradicciones afectivas, sentimientos en conflictos, cortocircuitos y destrucción de emociones, la búsqueda de catarsis posibilitó también conocer el pasado reciente, la purificación propiciada catárticamente por el cine no significa, necesariamente, exculpación. La catarsis también coloca al espectador frente al problema de la culpa y la responsabilidad, la catarsis bien puede ser efectuada, en forma moral y “metafísica”, en un sentido jasperiano. Por lo tanto, la purificación aludida por la catarsis (y el cine) se relacionaría más bien a la rehabilitación, rehabilitar a la sociedad los lazos rotos durante el período anterior, una purificación ligada con introspección. Con todo, creemos que la aparición en escena del cuerpo del realizador, promueven un tipo de catarsis que en la primera etapa del cine democrático se encontraba limitada.

En estos documentales en primera persona asistimos a una puesta en escena de la catarsis del realizador, así se transforman en visualizaciones sobre la mitigación del dolor de su director. De esta forma se nos abre otra posible suposición: el “peso” que sostiene esta generación, *Los rubios, M, Papá Iván* e incluso *Buscando a Víctor* nos presentan conflictos en torno a hijos y padres desaparecidos, la relación con la militancia de aquellos, como también su recuerdo presente.

De esta forma, el cine documental actúa como puerta de entrada a la comprensión de hechos pasados, a la comprensión de los proyectos y acciones de nuestros predecesores. Al intentar comprender lo sucedido con nuestros predecesores, y las implicancias que estos hechos poseen para nuestro presente podremos nosotros, también, realizar nuestra catarsis.

CAPÍTULO VI LAS VÍCTIMAS Y APUNTES PARA UNA CRÍTICA

El presente capítulo constará de cuatro partes diferenciadas pero que se relacionan entre sí, siendo este apartado, por ende, de mayor densidad y longitud.

En primer lugar, indagaremos perspectivas teóricas que nos servirán para sustentar nuestra visión respecto a las víctimas. Una segunda parte versará en torno a diferentes agrupamientos narrativos, que llamaremos sub estrategias, para pensar las víctimas en el cine. Si en el anterior capítulo hemos analizado a los victimarios, a los perpetradores del crimen, en esta sección nos focalizaremos sobre aquella figura que sufre el perjuicio. Nuestro propósito no se centra únicamente en dar cuenta de cómo y a quiénes ha colocado el cine en pantalla al momento de pensar a las víctimas, sino también de examinar la característica particular del genocidio reorganizador: las modificaciones en las relaciones sociales. En ese sentido, veremos cómo el cine ha dado cuenta de las transformaciones no sólo de las prácticas políticas sino también de la interacción entre personas y pluralidades, un “estar con el otro”, un “nosotros” (Gurvitch, 1963: 196-197). Luego, en un tercer momento nos centraremos sobre las críticas que se han efectuado al cine que colocó en escena el genocidio. No será el propósito de esta sección desarrollar la totalidad de las críticas que se han articulado. Tomaremos en cambio solo aquellas que consideramos pertinentes. Finalmente, a partir de dicho análisis y con las exposiciones previas, podremos ingresar a un cuarto momento, en el cual esbozaremos nuestra propia crítica.

¿Qué es ser víctima?

Las diferentes acepciones a la palabra víctima suelen tener origen y relación a la tradición religiosa. Es la víctima propiciatoria, por ejemplo: aquella persona o animal que se sacrifica a los dioses (Girard, 1983). También se conoce como víctima a aquella persona o animal que sufre daño o resulta perjudicado por cualquier acción o suceso. La palabra víctima posee además la misma raíz que “victimarios” y el verbo “victimar”, cuyo significado según el diccionario María Moliner, es matar.

Antes de adentrarnos en la perspectiva de la victimología, mencionaremos algunos aspectos de los debates en torno a las víctimas. Las diferentes iniciativas de conmemoración y de monumentalización, sobre todo el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado –situado en un predio de la Costanera de la Ciudad de Buenos

Aires- han traído nuevos aires a los discusiones en torno a dicha temática (Vecchioli, 2001). Los desacuerdos que surgieron para tal edificación giraron en torno a dos cuestiones: reconocer solamente como víctimas a aquellos que figuren en los listados originales de la CONADEP, o incluir también como víctimas aquellas que fueron asesinadas durante el período democrático anterior (1973-1976). Así, cada postura significa una visión diferente en torno a los inicios del genocidio. Si bien consideramos que el período 1973-1976 forma parte del proceso genocida, en tanto constituye la etapa de Hostigamiento (Feierstein, 2007: 318-323), el corpus fílmico que analizamos casi no coloca sus narraciones en este período, dejándonos así la imposibilidad de analizar dicha etapa en los films.

Otro aspecto que se ha señalado es que el término “desaparecidos” se ha vuelto ya autorreferencial, sin decirnos nada sobre los individuos que fueron hechos desaparecer. En ese sentido, creemos que la capacidad, y la forma que tiene el cine, de personalizar, de particularizar sus relatos, permiten, en cierta forma, quitar del anonimato, darles un nombre y un rostro a las víctimas.

Como ha señalado Elías Neuman, el concepto de víctima ha ido evolucionado a lo largo de la historia, desde la acepción religiosa relacionado con las deidades ya mencionado hasta el vocablo *vincere* que representa al sujeto vencido (Neuman, 1984: 24). Según el planteo del criminólogo, la víctima ofrecida en cumplimiento de una promesa o un rito religioso no tendría correlación con lo que aquí queremos estudiar. En cambio, nos interesa indagar en el cine la acepción de víctima que la define como “la que sufre el perjuicio”, el ser humano que padece daño en los bienes jurídicamente protegidos: “vida, salud, propiedad, etc. por el hecho de otro e, incluso por accidentes debidos a factores humanos, mecánicos o naturales” (Neuman, 1984: 25). Esta visión, tomada de la victimología, nos permite salirnos, o directamente no ingresar, al debate o la polémica visión entorno a las “víctimas inocentes” o “víctimas culpables”, mirada que sobrevoló y tiñó las perspectivas analíticas y de comprensión de lo acontecido en los años de la dictadura. Es más, esta observación fue motivo de crítica en varios estudios sobre el cine y la representación de las víctimas, tal como lo veremos en el transcurso del presente capítulo.

Para profundizar el sustento teórico de nuestro enfoque, tomaremos la clasificación propuesta por el propio Neuman, clasificación que nos permitirá afianzar

nuestra visión en torno a quiénes son las víctimas de un genocidio, y a cómo ha sido adaptado en su puesta cinematográfica. La clasificación de Neuman establece cuatro tipos de víctimas: individuales, familiares, colectivas y sociales (o del sistema social). Por nuestra parte, nos interesa hacer foco en las víctimas colectivas. Dentro de las víctimas colectivas, Neuman establece que la que es afectada, la que sufre el perjuicio, es la comunidad, una comunidad que puede ser vista como Nación, como una comunidad social o como “determinados grupos comunitarios por medio del sistema penal”. Los delitos que puede sufrir una comunidad social -es decir, una comunidad social puede ser víctima- se caracterizan, entre otros, por ser persecuciones políticas, falsificación de medicamentos, delitos de “cuello blanco”, abuso de poder gubernamental, como también el genocidio. A la vez, Neuman entiende que la Nación es víctima cuando uno de los perjuicios se caracteriza por derrocar un gobierno legítimamente establecido.

Bajo esta visión, podemos decir que la dictadura que asaltó el Estado en marzo de 1976 cometió perjuicio contra el colectivo como Nación y como comunidad social. Por el lado de las víctimas, podemos ver que fue la Nación entera y la comunidad en su conjunto la que sufrió el perjuicio. Si bien un importante número de personas secuestradas y asesinadas por la dictadura podían ser identificadas por medio de su militancia política, bajo el esquema propuesto por Neuman podemos apuntar que la víctima del genocidio fue la comunidad social en su totalidad.

Esta materia es también un punto de debate dentro de los estudios y las diferentes perspectivas analíticas sobre el genocidio. En ese sentido, y desde un punto de vista que se apega más a la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio de la ONU, dicha convención asegura que la víctima es aquella que ésta puede proteger (grupo nacional, étnico, racial, o religioso). Si bien no es nuestro deseo posicionarnos desde esa perspectiva analítica, debemos mencionar algunas de las numerosas críticas que acarrea dicha visión. Algunos han sugerido que la Convención coloca a la víctima por sobre el crimen; es decir, no es el crimen lo que se juzga sino a su víctima, la convención coloca el acento en el asesinado y no el asesino. Las técnicas de asesinato colectivo son las mismas para todos los grupos, y es evidente que no se puede distinguir a los grupos políticos de los grupos nacionales, étnicos, raciales o religiosos. Posiblemente, la exclusión de los grupos políticos era necesaria para obtener

el voto de todos los Estados de la Convención⁵³, pero ello no es defendible en una perspectiva victimológica. En una línea similar, Yves Ternon señala que la víctima de un genocidio es aquella persona que forma parte de un grupo “juzgado colectivamente culpable por un Estado necesitado de denunciar esta culpabilidad para justificar su acto”; de este modo, el autor francés concluye que toda víctima de un genocidio “es siempre inocente, aun cuando el Estado pueda encontrar argumentos reales para afirmar la culpabilidad de un grupo, ninguna razón moral puede justificar su veredicto ya que las víctimas no tienen la capacidad para resistir la potencia del aparato del Estado” (Ternon, 1995: 77-78).

Con lo dicho, y retomando las acepciones de la palabra víctima, podríamos sugerir que aquellas víctimas particularizadas, las que encarnaban la figura del “subversivo” –construcción que permite agrupar un gran espectro de “otros negativos”–, fueron “chivos expiatorios”⁵⁴. Anteriormente habíamos distinguido el genocidio reorganizador como aquel que no sólo pretende exterminar cuerpos y reformular la sociedad a través de la muerte, sino también remodelar las relaciones sociales a través del terror, destruyendo toda posibilidad de relaciones autónomas y contestatarias, homogeneizando la sociedad en una verticalidad no sólo ideológica “sino también religiosa y cultural”. En ese sentido, a fin de llevar a cabo dicha reorganización fueron perseguidos y exterminados sistemáticamente militantes políticos, sociales, intelectuales, gremialistas, con el objetivo no sólo de disolver experiencias pasadas sino que en el exterminio de los cuerpos que encarnaban las relaciones sociales críticas, contestarías y solidarias, se pretendía, a través del terror y del aniquilamiento, la clausura de éstas en su conjunto. Ellas fueron las víctimas “visibles” (dentro de la invisibilidad del aparato genocida), fueron el *pretexto*, el móvil, y a través de ellas quedaron ocultas las víctimas como colectivo, de este modo resultó complejo comprender que la víctima del genocidio fue la comunidad social. En el exterminio de los cuerpos, el Estado genocida logró, entre otras acciones, desactivar no sólo la participación política en masa sino también asociaciones intermedias -organizaciones barriales, asociaciones civiles, deportivas, y educativas-, otras formas de participación y de solidaridad; en pocas palabras, la práctica genocida clausuró una época, un *ethos*

⁵³ Al respecto, véase el estudio introductorio de Daniel Feierstein a la obra de Rafael Lemkin y el Informe Whitaker (Lemkin, 2009)

⁵⁴ En sus reflexiones sobre la lucha armada en la Argentina durante 1968 a 1976, Carlos Flaskamp emplea el mismo término en su crítica a la teoría de los dos demonios (Flaskamp, 2002: 207-229)

(Gilman, 2003; Svampa, 2003). Esta visión, entonces, es la que nos permite comprender la magnitud del crimen, observar sus ecos, sus ondas expansivas, las consecuencias de aquel asalto al poder, y las transformaciones políticas y sociales que los victimarios propiciaron.

Los films

Dentro de todas las películas que conforman nuestro corpus analítico podemos encontrar caracterizaciones y testimonios que den cuenta de las víctimas del genocidio. De esta forma, trataremos de agruparlas en cuatro categorías analíticas, creando así motivos narrativos dentro la propia estrategia narrativa víctimas. Esto también nos permite observar los múltiples aspectos y facetas con los que nos encontramos al pensar a las víctimas.

Si cuando analizamos los victimarios como estrategia narrativa presentamos diferentes jerarquías e implicaciones, demostrando que esta categoría posee diferentes derivaciones, lo mismo sucede, entonces, al momento de pensar a las víctimas.

Previo a dicho análisis, recordemos que ya hemos remarcado que muchas de las críticas que se le han efectuado al cine se centran en la falta de la “identidad política” de las víctimas o la escasa referencia a su militancia. Si bien esta discusión será luego retomada, creemos que esta falta se debe a una lógica de mayor envergadura. La crítica a la crítica que nosotros podemos hacer reside en que no se trata de mostrar, por ejemplo, a qué agrupación política pertenecían, la trayectoria militante (o sindical – figura casi exenta de la filmografía) sino de exponer las actividades previas a marzo de 1976. Más que una “ocultación” o un “olvido” hay una cuestión respecto a los inicios de los relatos, el momento, la coordenada temporal donde se inician, que el cine no ha abordado en profundidad, llevando así, en numerosos títulos, a que la víctima se nos presente como derrotada, “vencida”⁵⁵. Este debate lo retomaremos en la cuarta parte de este capítulo.

Las villas miseria como lugar de militancia política

Con lo dicho, podemos afirmar que diversos films han matizado *lo* político siendo, por lo general, la villa miseria el lugar de la práctica política. Los estudiantes de

⁵⁵ Tal como lo expusimos al inicio del capítulo, recordemos que una de las raíces de la palabra víctima proviene del vocablo “vincere” que representa al sujeto vencido.

La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986) pertenecen a la UES como también a la Juventud Guevarista. Además de reclamar por el boleto estudiantil, vemos no sólo el trabajo de alfabetización que los jóvenes llevan a cabo, sino que también montan comedores y hacen trabajo de base previo al golpe de 1976 -es decir, el relato se inicia durante el gobierno democrático. El propio Pablo Díaz reparte volantes sobre el Che Guevara en la villa. De igual forma, a partir de los pósters de Eva Perón que algunos de ellos poseen en sus habitaciones podemos inferir su adhesión al movimiento peronista e, incluso, dada la forma en que era reivindicada su figura por Montoneros, su conformidad con dicha agrupación.

En *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) Marta Bettini nos relata sobre su hijo, Marcelo, quien “había llevado hasta las últimas consecuencias la famosa doctrina social de la iglesia. Ellos compartían con los pobres. Mis chicos como tantos alumnos de los maristas, fueron inmolados en aquella época por su fe, por su convicción que estaban haciendo lo que debían hacer. Lo que nosotros no fuimos capaces de hacer. Lo admirábamos por ese compromiso...”; ese compromiso al que Marta se refiere, se centra en el trabajo social y de militancia realizado en las villas miseria. De igual modo, en ese mismo film, Hebe de Bonafini cuenta sobre la militancia de sus hijos desaparecidos. Allí relata “cuando mi hijo [Jorge] tenía 16 años, me hizo la primera pregunta. Mamá, ¿qué es lo que hay que dar? Desde ese momento empecé a ver otras cosas. Mis hijos empezaron a militar, había muchas necesidades”.

En *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988/9) el hijo de María es secuestrado en la villa en la cual hacía su militancia. El padre de Juan Herman, en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) afirma que su hijo desaparecido “se interesaba por los problemas sociales, se preocupaba y hubiera querido resolverlos si estaba en sus manos. En la facultad seguramente militaba en las tendencias que buscaban mayor justicia social. Había ido a villas miseria, había visto con sus propios ojos. No quería quedarse con los diarios, quería comprobarlo por sí mismo. Y siempre en una postura reivindicatoria de los derechos del pueblo y de la posibilidad de que la gente viva mejor”. Los dichos del padre se complementan con el testimonio de Eduardo, amigo de la escuela de Juan; él afirma que “después del retorno de Perón comienzan a producirse divisiones con un nuevo sentido ideológico, en ese momento tanto Juan como yo nos sentíamos identificados con lo que era la JP.”

Tarea similar a la que llevan a cabo Pablo Díaz y otros compañeros en *La noche de los lápices*, realiza María en *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999). En este film, previo a su desaparición pero con la acción del film transcurriendo en plena dictadura, María hace trabajo de alfabetización en una villa, allí la vemos dando clase a un grupo de adultos. De igual forma a otros alfabetizadores, María se encuentra encuadrada dentro de la “Organización”, según sus propias palabras.

En los flashbacks propiciados por la lectura del manuscrito de su padre, Elena recuerda momentos de su juventud en *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005). Si bien la acción principal del film transcurre en 1984, el escrito de David Levin nos permite retrotraernos el pasado. De este modo, nos exponen la figura de Martín García Solís, quien fuera el novio de Natalia Levin, hermana de Elena. En uno de los recuerdos, la acción se retrotrae hacia algún momento de la década de 1970, se ha producido la toma de un frigorífico y Martín participa de la misma. Como parte de la acción militante, se apoderan de una media res para llevarla a una villa para hacer ahí una olla popular.

El intelectual

La figura del intelectual la podemos ver en varias formas. En *Cuarentena*, (Carlos Echeverría, 1984) película de no ficción que se centra en el regreso de Osvaldo Bayer a la Argentina luego de su exilio en Alemania, el intelectual se encarna en la figura de Bayer. En su exilio continuó la lucha y la denuncia de los crímenes de la dictadura en conjunción con diferentes organizaciones de derechos humanos. En su figura, también se recuerda a Haroldo Conti, Paco Urondo y Rodolfo Walsh, quienes fueron víctimas del exterminio genocida. Es también en su figura, la del intelectual que encarna relaciones contestatarias, la que simboliza el exilio de muchos otros, advirtiéndonos así los profundos cambios producidos, a partir del exilio, en la vida cultural, intelectual y científica del país.

El cine documental ha sido el espacio para desarrollar películas en torno a esta figura, intelectuales y artistas de reconocida trayectoria que fueron secuestrados y asesinados. Antes de focalizar exclusivamente en su militancia, los títulos nos traen a colación aspectos biográficos, su trayectoria, como también testimonios que nos permiten apreciar diferentes tipos de contradicciones, contradicciones entre sus prácticas políticas y su rol como padre, como pareja, como hermano y, también, como intelectual. A su manera, cada film nos acerca el costado “humano” de cada

personalidad, y de la militancia. Los diversos testimonios de los entrevistados nos permiten comprender y apreciar las características de la política de aquella época y el rol que debía cumplir –o por lo menos cómo cada uno de ellos lo entendía– el intelectual comprometido. De este modo, podemos mencionar películas como *P4R+ Operación Walsh* (Gustavo Gordillo, 1999/2000), sobre Rodolfo Walsh, *Paco Urondo, la palabra justa* (Daniel Desaloms, 2004/5), documental que reconstruye aspectos de la vida del poeta y periodista, *H.G.O* (Víctor Baylo y Daniel Stefanello, 1999) y *Hora Cero* (José Luis Cancio, 2002/4) centrados sobre el escritor y guionista de historietas Héctor Germán Oesterheld; y *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002/4) sobre el camarógrafo de televisión y director de cine, miembro del Grupo Cine de la Base, Raymundo Gleyzer.

En *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985) podemos observar otro tipo de intelectual. En este caso la figura no sería de la talla de Bayer o de los otros recién mencionados sino un periodista. Si bien en el film no se especifica qué tipo de periodismo hace, su profesión hace que Julio tema por su vida. De igual forma aquellos que lo rodean, pareja como amigos, intuyen que, a pesar de “no estar metido en política”, Julio puede ser “chupado”. En cierta forma, este film intenta dejar en claro que todas las personas eran objeto de la represión, tal como relata Marta, en *Todo es ausencia*, respecto al secuestro y desaparición de su marido, abogado *conservador*, la de su yerno, marino, y la de su madre.

En *Los días de junio* (Alberto Fischermann, 1985), film que transcurre durante la Guerra de Malvinas y la visita papal al país, Emilio, un actor, regresa a la Argentina. Con el transcurrir de la película, entendemos que su partida no se debió a una elección surgida por su propia voluntad sino que es un exiliado⁵⁶. Durante el cautiverio al que es sometido junto a sus amigos, la *patota* le “pregunta” a Emilio quién lo dejó volver, para luego recordarle que en este país no “queremos subversivos, ni comunistas, ni putos ni judíos”. Es con Emilio con quien más se ensañan, propinándole más golpes que al resto de sus amigos. Si en este film entendemos al actor como intelectual, el trato hacia ellos, y a la cultura en general, se puede apreciar en otra escena. Alberto, un librero que fue secuestrado y torturado y que ahora sobrevive fabricando banderas, tuvo que enterrar,

⁵⁶ El actor que interpreta a Emilio es Norman Briski, quien a causa de su militancia sufrió un atentado de la Triple A en 1974 para luego exiliarse del país. De hecho, *Los días de junio* es su primer film argentino luego de su proscripción.

junto a su padre, una gran cantidad de libros en el jardín de la casa. Como gesto de resistencia, los cuatro amigos, luego de *escaparse* del campo, desentierran esos libros y los vuelven a colocar en las estanterías. Algunos de los títulos y autores que vemos son: *Gotan* de Juan Gelman, *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx, Rodolfo Walsh, Pichon-Riviere, Álvaro Yunque, Ernesto Cardenal, David Viñas, Miguel Murmis, Karl Mannheim, y Erich Fromm. Durante esta escena, José -abogado que debió cerrar su estudio cuando secuestraron y asesinaron a su socio, devenido ahora en profesor de historia en una escuela nocturna- se pregunta si desenterrar los libros para algo. “Sí”, le responde Emilio, “para enseñar historia”.

La familia

Si entendemos al genocidio reorganizador como aquel que transforma las relaciones sociales de una sociedad ya existente, podemos analizar el núcleo familiar como sub grupo para estudiar a las víctimas, ya que es en el núcleo familiar donde comienzan dichos cambios, donde el terror genera los primeros efectos. De este modo, a la par de la desaparición de algún integrante, la familia es también víctima de las prácticas genocidas, generándose a su interior los efectos deseados por los perpetradores.

Lo acontecido con el hijo, el marido y el yerno de Marta en *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) ilustra nuestros dichos. En el relato de Marta Francese de Bettini como también el de su hija, se traslucen cambios sustanciales en las relaciones cotidianas. El hijo de Marta, Marcelo, fue asesinado el 9 de noviembre de 1976. Dado que el marido de Marta, Antonio Bautista Bettini, era un destacado fiscal y profesor universitario, logró que en aquel momento le devuelvan el cuerpo de su hijo, enterrado junto a “otros anónimos en el cementerio”. Eso hizo que el 18 de marzo de 1977 Antonio fuera desaparecido. A su vez, Jorge Alberto Devoto, yerno de Marta, Teniente de fragata de la marina de guerra, quien ayudó a Antonio a hacer las averiguaciones pertinentes, desapareció el 21 de marzo de 1977. Meses después, el 3 de noviembre de 1977, también desaparece María Mercedes Uribe de Francese, la madre de Marta, de 77 años. En el itinerario que llevará a Marta y a su hija a España, ellas cuentan cómo los amigos y allegados a la familia fueron alejándose. Al comentar sobre las personas cercanas al marido, Marta exclama: “Increíble que haya sido víctima de esto. Los principios que creyó toda su vida se le dieron vuelta”. Marta hija cuenta que diversos

marinos, compañeros de arma de Jorge, algunos de ellos “tíos” de sus propios hijos, dieron un paso al costado cuando solicitó ayuda con el fin de averiguar el destino de su marido (vale la pena mencionar que Jorge había sido visto por última vez en el edificio Libertad y es allí donde se supone que fue secuestrado)⁵⁷. “Yo recurrí a mis amigos”, afirma Marta hija, pero nadie la ayudó. Así, madre e hija fueron quedándose solas, aisladas; toda una serie de amistades que habían desarrollado a lo largo del tiempo se fueron desenlazando, “el tema de los amigos es central en esta historia”, afirma la hija, “yo entiendo el miedo, pero no que no se tenga dignidad” afirma al hablar de los compañeros de arma de Jorge. En el mismo documental, Hebe de Bonafini cuenta su pasaje del terror a la acción. Bajo la afirmación de “a mí me parieron mis hijos”, Bonafini relata su transformación de ama de casa a una Madre de Plaza de Mayo.

En *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) Julio ha reconocido en la calle a El Oso, él es quien ha secuestrado a su hijo y ha decidido hacer justicia por mano propia. La situación a la que ha llegado, junto a su mujer, es tensionante e insostenible, expresando que está harto “de ver abogados, jueces, milicos, curas. Que te manden a ver a mengano, que un tipo de tribunales me pregunte: ‘¿está seguro que su hijo existe?’”. Esta degradación y humillación de la persona al momento de buscar a su familiar desaparecido es vista en numerosas ocasiones a lo largo de varios films. Además de la recién mencionada, lo vemos en *La noche de los lápices*, en *La amiga*, como también en los relatos de aquellos que intentaron ayudar a la familia Herman en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987). Vale mencionar en el caso *La noche de los lápices*, de *La Amiga*, o *Todo es ausencia* que son las mujeres las que abordan las primeras formas de organización para saber sobre el destino de sus hijos. Esta incipiente forma de organización trae consigo rispideces en el matrimonio: la mujer sale del rol “pasivo”, asumiendo un lugar activo de lucha. En *La amiga*, por ejemplo, Pancho asume una actitud más paciente, serena y tranquila, mientras que María actúa en forma contraria. Su propio marido no comprende las acciones de su esposa, la critica e, incluso, llega a impugnar su accionar. Pese a ello, cuando más mujeres se suman, cuando María no es la única que se encuentra en esa situación, Pancho puede

⁵⁷ Antonio Bettini estuvo detenido clandestinamente en “La Cacha”; respecto a Jorge Devoto el capitán de fragata Adolfo Scilingo, declaró que Devoto había sido arrojado vivo desde un avión, sin suministrarle las inyecciones que les daban habitualmente a los “trasladados” para lanzarlos al mar o al Río de la Plata ya inconscientes a fin de que no ofrecieran resistencia (Clarín 21/06/2000). Este caso formó parte de la “Causa 13”, como en la causa contra el ex gobernador militar, Ibérico Saint Jean, en el marco de los Juicios por la Verdad, La Plata, agosto de 2007.

comprender la nueva configuración de su familia. Al mismo tiempo, este film sigue la relación entre María y Raquel, ama de casa la primera, actriz la segunda. La primera, como ya lo hemos expuesto, ha sufrido la desaparición de su hijo, la otra ha debido partir al exilio. La transformación mencionada por Bonafini en el film de Kuhn, la vemos representada en la figura de María. Pero esta transformación, como todo parto, es dolorosa. Durante los años del régimen, María confía en la aparición de su hijo, pero a la vez, frente a su propia insistencia, es tomada como *loca*: la vida cotidiana se hará cada vez más difícil, no sólo con su marido, sino también con su vecinos y otros allegados. Quizá una escena significativa, en sintonía con los dichos de las mujeres en el film de Kuhn, sea cuando María recurre a la Policía, ya en época de democracia. Allí un pariente la atiende, éste le responde que no hay mucho por hacer, pero a la vez, con sospecha, le pregunta “en qué andaba metido [su hijo]”. De igual forma, la relación con su amiga Raquel poseerá idas y vueltas, que irá desde la incomprensión, el distanciamiento -“te vas a quedar sola, sola como un perro”-, para luego sumarse, juntas, a la lucha. *La amiga*, en ese sentido, coloca en imágenes los efectos del genocidio en las familias de las víctimas, tanto hacia adentro del núcleo familiar (muestra la dificultad de continuar una vida familiar con un hijo desaparecido) como también la relación con el afuera.

En *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) vemos que el núcleo familiar se encuentra compuesto por Diana y María. Cuando María es secuestrada, Diana queda sola. Por un lado vemos cómo Diana se organiza con otras madres en su misma situación; por el otro, los victimarios, en la figura de Texas, se aprovechan de su situación para apropiarse de su casa. Texas le asegura que a cambio de su casa le devolverán a su hija; sin embargo, luego de hacer la transacción frente a un escribano, Texas ejecuta a la mujer. Con ello, toda una familia ha sido exterminada.

En capítulos anteriores habíamos mencionado la forma en que la sociedad se autopatrulló, empleando el concepto de O'Donnell. Es así como penetra los efectos del genocidio, en forma casi “invisible” para los personajes. Este elemento es quizá uno de los aciertos en *Sofía* (Alejandro Doria, 1987), la prohibición de la relación con una mujer de mayor edad que su hijo -una militante que está siendo perseguida- nos sugiere que los padres retoman las “riendas” de sus hijos. Hay dos escenas que resultan sugerentes para remarcar no sólo este elemento sino también esta estrategia. Una primera escena sucede dentro de un cine; allí durante una función, la misma es

interrumpida, entra una *patota* y se llevan a alguien, luego vuelven a apagarse las luces y la función continúa. Esta escena muestra la *normalidad* con la que se vivían los operativos; nadie protesta, nadie mira, el público agacha la cabeza, el terror se refleja en la indiferencia. Luego, la sala a oscuras, la función sigue. Otra escena atrayente resulta la que sucede en una estación de tren, la misma se encuentra abarrotada de uniformados. Mientras Sofía espera a Pedro, comienzan a pedir documentos, dicho operativo, nuevamente, es visto como *cotidiano* ya que se realiza con total normalidad y aceptación, cacheando a algunos y llevándose a otros. Sólo un hombre, que ha olvidado sus documentos, es aquel que vive esta situación con temor; sus balbuceos y sus gestos, se asemejan más a los de un infante que a los de un hombre adulto.

Ciudad del sol (Carlos Galettini, 2001/3) nos presenta a Manuela, una estudiante de 23 años que, ante el sorpresivo suicidio de su madre, decide desentrañar el misterio que la llevó a tomar tal decisión. Con el tiempo, va descubriendo el pasado de su madre, su militancia, las traiciones dentro de la organización política y, sobre todo, se entera de su origen. En ese sentido, el film nos plantea los silencios entre los padres y los hijos, en este caso entre una madre y su hija, que quizá por miedo, por vergüenza o por otras incapacidades nunca pudieron hablar sobre el pasado. Al finalizar la película, Luis, ese hombre misterioso, cubierto de traiciones y delaciones, descubre que tiene una hija, y Manuela, que tiene un padre. “Ahora sé quien sos”, le dice Manuela a Luis, “No, ahora sabes de dónde venís”, le responde Luis.

Las preguntas no contestadas, lo no dicho en las familias, la memoria perdida, y otras situaciones de trauma familiar, son por lo general abordadas en películas realizadas por hijos de desaparecidos. Tal como lo vimos en el capítulo sobre generaciones, títulos como *(H) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) o *M* (Nicolás Prividera, 2007) traen en imágenes las irresoluciones familiares, los traumas y necesidades de cada generación, debatiéndose entre una actitud de recepción pasiva y otra de comprensión crítica.

Una de las justificaciones dadas a las desapariciones fue el “por algo será”, esa frase, antes de servir como afirmación a una causa y una postura, ofreció, por sobre todas las cosas, un manto de sospecha. Si María recibe de sus propios parientes esta idea, un manto similar recubrirá a Julio en *Hay unos tipos abajo* (Rafael Filipelli y

Emilio Alfaro, 1987). Este film, que transcurre en pleno Mundial de 1978, sigue a un personaje que cree que es buscado, supuestamente, por un grupo de tareas, ya que frente a su edificio nota la presencia de unas personas y Falcon estacionado. Tanto su pareja como amigos le preguntan, una y otra vez, si “está metido en algo”, él sólo afirma que es un periodista en un diario, que no está metido en política. Si bien sus dichos lo tranquilizan tanto a él como a quien lo escuche, la sospecha ya se instaló. La pareja amiga, a la que Julio acude para pasar la noche, le niega, “amistosamente”, lugar: interesante el cambio en la relación; al llegar al departamento de sus amigos, Julio es recibido con los brazos abiertos, al comentar su situación, la pareja produce un intercambio de miradas, ella aduce que tiene que hacer cosas al día siguiente, dejando la tarea a su marido de rechazar al amigo. Si bien la película posee escenas que quiebran el clima y la diégesis creada por el propio film (por ejemplo, el encuentro de Julio con Eva en una estación de subte), la sensación de paranoia que se apodera de Julio es, quizá, bastante representativa del clima de época. Si bien a él nunca le sucede nada, es decir, no es secuestrado por lo que aparenta ser un grupo de tareas, este film intenta llevar a la pantalla el “estado de paranoia del que fuimos presos, por obra de las circunstancias, todos los argentinos” (El Cronista Comercial, 30/9/1985)⁵⁸. Su estado, entonces, llevará a que poco a poco vaya “desarmando” sus relaciones, desde las relaciones más frívolas hasta las más íntimas. Descreyendo tanto de su pareja como de sus amigos, Julio, al ver que los “tipos” siguen abajo, se toma un tren y se pierde, al amanecer, en un pueblo. Resulta sugerente, en esa secuencia final, el momento en que Julio esconde temeroso su agenda cuando ve a alguien “sospechoso” en el vagón del tren. *Hay unos tipos abajo*, que se encuentra basado en un relato de Antonio Dal Masetto, con sus hallazgos y sus errores, intenta poner en escena la sospecha y el miedo como tema central. El miedo, tal como lo sugiere Garretón, a una fuerza invisible, porque lo cierto es que ni el personaje ni el espectador sabrá quiénes eran esos “tipos”. De igual modo la sospecha es llevada por Julio como una gran cruz, se siente marcado, señalado, con vergüenza. ¿Habrà vuelto a hablar Julio con su amigo? ¿Y con su pareja? Aquí nos resuenan las palabras de

⁵⁸ A pesar de que Rafael Fillipelli, uno de los directores, declaró que “la película gira en torno al miedo de un periodista sin compromiso político” (La Nación, 27/9/1985), nos detendremos en un hecho que no nos parece menor. Leyendo las críticas de los diarios de la época, nos encontramos con los carteles publicitarios del momento; uno de ellos nos sorprendió considerablemente, sobre todo si esta película se presentaba como “apolítica”. El cartel en cuestión, posee a Luis Brandoni en izquierda de cuadro, de espaldas, mirando de reojo hacia atrás. Sin embargo, él está tachado con una X... pero esa X, si miramos con atención, no es tal: se trata de un fusil y una lanza tacuara... Esto nos remite, entonces, al escudo de Montoneros... De esta forma... ¿qué nos quisieron decir al colocar una imagen profundamente “política” en una película “totalmente apolítica”?

Oswaldo Bayer en el documental *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984) al afirmar que algún día los ex amigos que colaboraron con la dictadura deberán rendir cuentas.

El vínculo amistoso es puesto en escena también en *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985). Al regresar del exilio, Emilio vuelve a reunirse con sus amigos. El film ubica su relato en el comienzo del declive del régimen militar. Eso no quita que los grupos de tareas sigan *trabajando*: los amigos, al hacer una bandera como símbolo de amistad, la queman, siendo reprendidos por un grupo de tareas y llevados a un campo. Ahora bien, la película posee varias capas para el análisis de esta sub estrategia. Por un lado, cada amigo representa diversas transformaciones en las relaciones sociales. Emilio ha sufrido el exilio. Jorge trabaja en un laboratorio de ciencias, en una facultad, allí tiene problemas con el decano, ha sido olvidado, no lo ascienden, le quitan presupuesto, y él sigue, sin animarse a pronunciar queja. José ahora ejerce como docente en una escuela nocturna para adultos, antes ejercía de abogado, pero debió cerrar su estudio al momento en que su socio fuera *chupado*. Por último, el amigo librero; a él se lo llevaron cuando hicieron la “lucha ideológica”: “¿Cómo te trataron?”, le pregunta Emilio, “Vos sabes que soy medio cagón”, le responde el amigo en clara alusión a la tortura; luego de aquel episodio se dedicó a vender banderas. De los cinco amigos, sólo quedan cuatro, y el regreso de Emilio sirve de excusa para retratar los cambios producidos en las relaciones sociales. Ya en el campo, y luego de insultarse mutuamente por el reencuentro, Jorge llora su miedo, llora haber visto cómo se llevaban a compañeros y él responder con indiferencia. Luego de escaparse del campo, los amigos van a la librería, y tal como antes mencionamos deciden desenterrar los libros... En el mismo acto, también entierran los restos de la bandera que hicieron para celebrar la amistad y las ilusiones. La bandera es roja y blanca con una estrella negra de cinco puntas, simbolizando los cinco amigos que fueron, pero también nos habilita a pensar en la simbología que empleaba el ERP. El entierro de la bandera desde ya que posee una lectura simbólica, los amigos han enterrado aquello en lo que han creído y, al parecer, ya no podrán creer más⁵⁹. Símbolo también del autopatrullaje: represión a sí mismos, despolitización y creación de nuevos ciudadanos.

El exilio es parte de las transformaciones sociales, en ese sentido el desarraigo resulta ser una transformación de raíz. De este modo, varias son las películas que han

⁵⁹ Un par de escenas antes Emilio le hace repetir a uno de sus amigos palabras como “liberación”, a fin de “demostrarle” que ahora “no son más que palabras”, han perdido su contenido y ya no significan nada.

abordado las transformaciones en las relaciones sociales a partir del exilio. *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987) se inicia durante los últimos meses del gobierno peronista. El film nos presenta a una pareja de estudiantes, él militante y ella yendo a la facultad “sólo a estudiar”. De esta forma, se contrasta la situación de la facultad durante un gobierno popular y durante el régimen de facto. Claramente se ven estos cambios en una de las clases, donde el profesor ha sido reemplazado por otro y ya no hay lugar para el debate. A pesar de los compañeros desaparecidos y el temor, el amor entre Mirta y Enrique se afianza. Aunque con otros compañeros Enrique piensa en ofrecer “otra resistencia” (la película hace constante mención a la resistencia peronista), finalmente decide irse a Suecia. Ya en el exilio, Enrique comenta: “las culpas aumentan”. Con la llegada de Mirta las discusiones se reiteran, debatiéndose entre la asimilación a la vida sueca y la persistencia de su propia identidad. Es “el síndrome del exilio”, le dice uno de sus amigos, también exiliado.

Sin embargo, es *Cuarentena* la que mejor retrata el sentimiento y las contradicciones del exilio. A partir del regreso de Osvaldo Bayer al país, este film, registrado en octubre de 1983, días previos a las elecciones presidenciales, no sólo es un retrato de la vida del escritor en Alemania, sino también la vuelta a un país que abandonó y que encuentra totalmente cambiado. Bayer se pregunta por sus amigos, “Paco, Rodolfo y Haroldo”. De igual manera, Bayer recorre las calles porteñas presenciando diferentes movilizaciones por el cierre de las campañas presidenciales, sólo las Madres se refieren a los desaparecidos. En las calles, en la calle de su barrio, Bayer mira a unos niños jugando en la vereda y piensa que detrás de esas tranquilas fachadas pareciera que nadie recuerda que también pasó lo peor: los crímenes, los gritos, los secuestros, el terror, la indiferencia. Esa misma indiferencia respecto a los desaparecidos se palpa en el transcurso del documental, pareciera que octubre de 1983 traerá un “milagro”, tal como Bayer lo habla con un taxista. El día después de las elecciones la euforia rebalsa, en un bar el escritor toma un café; mientras, al fondo, un hombre juega, solo, a los dados (gran imagen del azar), el viejo mozo que lo atiende, al dialogar con Bayer sobre el futuro político, le responde, resignado, “esperemos que sirva para algo”. Como un díptico, Carlos Echeverría (director de *Cuarentena*) responde a esta pregunta con su siguiente *opus*, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987). Frente a la causa judicial, cerrada ya que no pudo dar con los responsables para

interrogarlos, Esteban encuentra a todos ellos y los entrevista. Además de dar rostro a los responsables militares y civiles, este documental también transita en la cotidianidad de Bariloche, donde pareciera que nadie quiere hablar sobre el “caso Herman”. De este modo, el film antes que ser una película sobre el olvido, resulta ser una película sobre el silencio, sobre el muro de silencio creado por las prácticas genocidas, el cual Esteban no puede derribar.

Pero en el silencio, se nota también miedo. Es el caso del fotógrafo que, al momento en que Esteban le solicita fotos tomadas durante el régimen militar, éste empieza a tartamudear y contesta con indirectas. O el caso de una vecina, que por miedo antes no había hablado, que relata cómo y quiénes se llevaron a Juan. Frente a este clima, frente a este crimen, Esteban llega a una terrible conclusión: “Bariloche prefiere el turismo a saber lo que sucedió a uno de sus hijos”. ¡Qué peor transformación social! En ese mismo recorrido, Esteban sólo se hace preguntas, Bariloche ha abandonado a su hijo desaparecido, “no le importa si se hizo o no justicia, no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros. ¿No teme que a sus próximos hijos les ocurra lo mismo?”. Finalizando el documental, Esteban retoma las preguntas, indagándose por las razones: ¿Por miedo? ¿Por superficialidad? ¿Indiferencia? “¿Qué pensarán las nuevas generaciones cuando tomen conciencia? ¿No nos ven como encubridores del crimen? ¿La sangre de Juan no manchará para siempre la idílica postal de mi ciudad?”

El exilio es también el tema de central de los dos films realizados por Fernando Solanas al retornar la democracia: *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988). Es esta última donde se enfoca aún más en los afectos, la familia y la amistad. Con elementos oníricos, Solanas nos presenta a Floreal, un preso político que es liberado finalizando el gobierno militar en 1983. Su vida anterior se encuentra escindida, sabe que su mujer lo engañó, pero a la vez no está seguro si quiere volver a su antigua vida de trabajador en el frigorífico o con su familia. Caminando una noche, su amigo “El Negro” aparece en la oscuridad, este amigo ha caído muerto, víctima del régimen militar. Pero esa noche ayudará a Floreal a ponerse al día, a contarle todo lo que ha sucedido mientras estaba en la cárcel. De este modo, la película se alza, con melancolía, como un llamamiento a resistir, a continuar un proyecto nacional a pesar del país desolado que el genocidio dejó.

Antes de presentar los últimos ejemplos de esta sub estrategia, quisiéramos detenernos en un film que nos posibilita un análisis contradictorio. Por lo tanto abordaremos aquí parte de él, para luego retomarlo al finalizar el capítulo. El film al que nos referimos es *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002). La idea central de este film se concentra en cómo una familia se esconde durante la dictadura militar. En ese sentido, este film nos sugiere que la vida clandestina a la que son obligados a vivir era una práctica común en aquellos momentos. Sometía a las familias a una mudanza constante o al exilio, los niños eran cambiados asiduamente de escuelas y los nombres propios sustituidos por otros. De esta forma, el matrimonio que busca protección sin que sepamos la razón⁶⁰, llega a una casa quinta a fin de refugiarse por un tiempo. Más tarde darán abrigo a Lucas, un joven que también es buscado; con el transcurrir de los días Lucas y Harry se hacen amigos. Dado que la película está narrada desde el punto de vista de Harry, el hijo mayor del matrimonio, pareciera que las razones de las mudanzas constantes -de domicilio y nombre-, y la prohibición de no hablar por teléfono con amigos parecería no tener razón alguna. Harry, hijo mayor en edad escolar, acepta las órdenes de sus padres sin preguntar las razones. Harry es la identidad falsa que toma el niño, en honor a Harry Houdini el mago que era encadenado y arrojado a piletas o ríos y luego escapaba, el mago que hacía desaparecer cosas. Finalmente el matrimonio deja a sus hijos al cuidado de sus abuelos y nunca más se sabrá de ellos. De este film podemos rescatar muchas de las peripecias de sus personajes, las acciones que efectúan eran prácticas comunes entre los perseguidos por la dictadura; muchos niños fueron criados por sus abuelos debido a situaciones similares a las que se presentan en la película. También se resalta el cansancio que conlleva la huida constante, parte del abatimiento de la víctima previo a la llegada al Campo.

Si bien abordaremos la obra del realizador Alejandro Agresti en un capítulo particular, señalaremos brevemente algunos aspectos sugerentes para pensar esta estrategia narrativa – víctimas - (y la presente sub estrategia –familia -). Si tomamos *El amor es una mujer gorda* (1987), *Boda secreta* (1988), *Buenos Aires viceversa* (1996) y *Un mundo menos peor* (2004) veremos que las historias acontecen luego de la caída del régimen de facto. A priori podríamos decir que no son películas sobre la dictadura; sin embargo, Agresti explora en ellas las consecuencias y los efectos del genocidio

⁶⁰ Dado que el personaje de Darín es abogado, podría pensarse que la persecución hacia él se deba como consecuencia de “La noche de las corbatas”. Se denomina así al episodio que tuvo lugar en julio de 1977, en la ciudad de Mar del Plata, donde en un lapso de dos días fueron secuestrados seis abogados.

focalizando en historias particulares, apuntando a que lo que les acontece a los personajes pueda ser pensado en forma más extensa a la sociedad toda. Así, las historias se concentran sobre familias y sobre pequeños grupos o comunidades.

El amor es una mujer gorda se centra en José, un periodista que, dolido porque su novia lo ha “abandonado”, cae en desgracia y marcha hacia la locura. Agresti pinta con resentimiento y desencanto una Buenos Aires vacía de ideales que presiente la llegada del neoliberalismo de fin de siglo. Hacia el final del film, nos enteramos que su novia no ha abandonado a José sino que ha sido secuestrada y se encuentra desaparecida. José se debate entre el recuerdo de su vida con ella y las arremetidas de un contexto –laboral y familiar- que le exige olvidar para seguir adelante. *Boda secreta* nos plantea un abordaje similar. Con rasgos fantásticos, Fermín sale desnudo de la boca del subte, desorientado, sin saber donde se encuentra; la policía lo levanta y lo lleva a interrogarlo a la comisaría, él cree que está en 1976, pero estamos en 1989. En la comisaría logran dar con su identidad: Fermín García. Sin embargo, la policía le dice que no le conviene andar diciendo que es ese tal García, “ya que era gremialista, maquinista del sur, un agitador. ¿Y en mayo del 76 sabes que le hicieron?”, “Lo mataron”, afirma Fermín. Así, pareciera que Fermín ha sido “arrojado” nuevamente a la vida, lo único que recuerda es a Tota, su novia, que vive en Mendieta, un pueblo alejado de la ciudad. De este modo, intenta viajar a ese pueblo a recuperarla; sin embargo, Tota ha quedado suspendida, esperando el regreso de su novio. Tota, como tantas otras mujeres, no puede elaborar el duelo, espera el regreso de su novio y no reconoce en este espectro –fantasma que todos ven y que, a la vez, todo el pueblo rechaza- a Fermín. Fermín era más joven, afirma Tota. La mujer no intuye que incluso para esta figura fantasmagórica el tiempo también ha pasado. Entre estos dos personajes, que no pueden volver a estar juntos, queda el recuerdo de un pasado que ha quedado en el pasado. Ellos, en el presente, quedan suspendidos, desgarrados, incapacitados de efectuar algún duelo posible.

Buenos Aires viceversa nos presenta una historia coral, haciendo foco sobre los jóvenes, siendo dos de ellos hijos de padres desaparecidos. Pero estos jóvenes no están solos, también los adultos intentan sobrevivir los efectos de la dictadura (la falta de trabajo y el amor). Una pareja de adultos mayores no quiere salir de su casa desde la desaparición de su nieta; Daniela, hija de desaparecidos, no puede continuar la relación con su novio, caracterizado de frívolo y perteneciente a una familia adinerada; él le

recrimina que siempre le insiste que es hija de desaparecidos; Damián, otro joven con padres desaparecidos, no sabe que su tío es un ex represor, devenido ahora en guardia de shopping: las familias guardan secretos, terribles secretos...

Finalmente, *Un mundo menos peor* narra el intento Isabel, enferma de cáncer, de volver a formar una familia con su ex marido, Cholo, a quien creía desaparecido, pero fue puesto en libertad luego de ser secuestrado y torturado. Sintiendo Cholo una terrible vergüenza y culpa, sentía que no podía volver con su mujer y su pequeña hija, decidiendo así afincarse en Mar de Ajó y empezar una nueva vida, dando por muerta a su mujer. Así, vemos que no sólo el secuestrado es víctima del miedo como tecnología de poder, también lo es su familia.

Apropiación de menores

Si bien esta sub estrategia recién será desarrollada con una mayor cantidad de títulos a partir de finales de la década de 1990, ya en la producción de mediados de 1980 encontramos dos que centran su atención en la apropiación de menores como victimización de las prácticas genocidas. Si bien ya ha sido mencionado, hemos visto que en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) la historia que nos presenta se centra en este tema. En forma más indirecta, en *La noche de los lápices* vemos cómo una madre embarazada es retirada del campo para luego no volver.

De este modo, *La historia oficial*, la escena que aludimos de *La noche de los lápices*, *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001/3), *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003/5), *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Por esos ojos* (Gonzalo Arijon y Virginia Martínez, 1997), o *Figli/Hijos* (Marco Bechis, 2001/3) hacen de la apropiación de menores parte importante, o central, de sus relatos⁶¹.

En *La historia oficial*, Gaby es una niña que no puede aún tomar conciencia de la magnitud que hay detrás de su adopción. Si en *Potestad* la niña ya adquiere rasgos pre adolescente, en *Cautiva* la bebé que fuera apropiada por un policía se encuentra cursando los últimos años del secundario, al igual que Mariana Zaffaroni en el documental *Por esos ojos*. Finalmente, en *Los pasos perdidos* y en *Figli/Hijos* los bebés apropiados ya son adultos jóvenes con capacidad de comprender la magnitud de los

⁶¹ Con un relato más macro, el documental *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000) relata el trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo para identificar a los niños secuestrados por las fuerzas armadas y de seguridad durante la última dictadura militar.

hechos. Mientras que el destino de Gaby queda en suspenso ya que no sabemos qué pasará con ella y sus padres; en los otros films vemos las diferentes instancias de la recuperación de la identidad negada, mostrándonos diferentes alternativas posibles.

Tanto *Cautiva* como *Los pasos perdidos*, luego de la negación de su origen, las jóvenes aceptan las pruebas que le aportan, comprenden así aquello que “no encajaba” en sus vidas, las razones por las cuales se sentían como “extraños” en sus hogares. En cambio, *Por esos ojos* y *Figli/Hijos* nos presentan otras alternativas. En la primera, vemos que Mariana, luego de las diferentes instancias legales y estudios genéticos, niega su origen aceptándose como Daniela Romina Furci, nombre e identidad impuesta por sus apropiadores, Miguel Ángel Furci, ex agente de la SIDE, y su esposa. En este documental, no apreciamos la misma resolución positiva de los otros dos films recién mencionados. Aquí se diferencia la delgada línea que hay, en la lucha de las Abuelas, entre ubicar a un nieto y entre recuperarlo. Así, a la abuela Esther, después de largos años de infructuosa búsqueda, no le han devuelto los restos de su hija que necesitaba para hacer el duelo y seguir, y va perdiendo las esperanzas de que su nieta revierta su actitud de rechazo a la verdad, en particular hacia ella. “Quizás... cuando ella sea madre... cambie”, balbucea al final (Fariña y Marrone, 2007). *Figli/Hijos* tampoco posee una resolución positiva. Aquí Rosa emprende un viaje a Europa para tratar de dar con quien cree es su hermano gemelo: ambos nacieron en un campo de concentración perteneciente a la Marina. Mientras Rosa fue resguardada por una enfermera, el niño fue entregado a un militar. De este modo, Rosa da con Javier, un joven que vive con una familia acomodada, con un padre que es ex piloto de avión. A lo largo de la película Rosa intentará convencer a Javier sobre su verdadero origen, mientras que la familia intentará demostrar lo contrario. Finalmente Javier accede a hacerse los estudios genéticos pertinentes arrojando como resultado su relación negativa con Rosa pero también demostrando que él no tiene los genes de la familia Ramos, sus apropiadores. Javier abandona a Rosa y a su familia, con el propósito de encontrar a su verdadera familia. Bechis resuelve el film empleando recursos similares a los de su film anterior, *Garage Olimpo*. Javier se sube a un avión con el equipo de paracaidismo, habíamos visto al inicio que practica esta disciplina, para arrojarse al vacío y no abrir el paracaídas. Si *Garage Olimpo* nos mostraba a sus “padres” siendo arrojados al río, aquí el “hijo” es también un cuerpo arrojado, siguiendo los pasos de sus padres. El film cierra con imágenes documentales del presente de un escrache efectuado por la

organización H.I.J.O.S. a Basilio Pertiné, en la misma participan los dos jóvenes actores protagonistas del film.

Con todo, todos estos films nos han mostrado y expuesto una de las fases más claras de un genocidio: la imposición de una identidad. Para tal fin, para lograr dicho propósito, se debe antes destruir la identidad previa. Así, vemos las dos caras de la misma moneda, dos etapas del genocidio, tal como Lemkin lo había sugerido: destrucción e imposición de una identidad.

Militancia

Otra sub estrategia que podemos pensar para analizar la figura de las víctimas la ubicaremos en la militancia, expuesta aquí no sólo en el sentido de pertenencia a alguna organización política en particular sino también a la pertenencia o afiliación a determinado grupo, partido o ideología. Aquí podremos ver aquellos films que nos han dado indicios de militancia partidaria como también sindical o religiosa. De igual forma, veremos cómo en los documentales de “memoria militante” se intenta, por medio del testimonio, reconstruir los lineamientos del proyecto pasado.

Si bien en las primeras producciones fílmicas luego de la recuperación democrática el foco de la narración no se centraba en la militancia de los personajes, será con el “boom del documental”⁶² a partir de mediados de la década de 1990 y a principios del nuevo siglo donde la militancia será el núcleo de dichas producciones. En los ejemplos que hemos citado de *La noche de los lápices* en la primera sub estrategia, encontramos ciertos elementos para poder pensar una militancia por parte de los estudiantes. En una época muy temprana, el film intenta colocar en escena ciertos elementos típicos del clima de época, centrándose no sólo en la militancia en las villas sino también en los debates en torno al gobierno de la viuda de Perón. Así, nos resulta clave una escena en la cual los chicos hablan sobre el peronismo, sobre la muerte de Perón y que es la juventud la que lo heredará. Tal como afirma Claudia: “los herederos somos nosotros, el pueblo, la juventud”. A lo cual, Pablo le responde “¿Qué pueblo? ¿Isabelita?”, dándonos así a entender las disconformidades dentro del propio movimiento peronista. En otra escena, Claudia, junto a un grupo de amigos, proyectan una película de animación casera sobre “la revolución fallida”: “La revolución fallida de

⁶² Algunos autores antes de pensar una eclosión sugieren hablar de un “resurgimiento” del documental (Ruffinelli, 2005)

dos mulates Mule”, producida por “Subdesarrollo comics”. Con esto, la película intenta poner en escena cierto lenguaje, ciertas palabras que eran de uso y sentir cotidiano en los años previos al golpe de estado.

En *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, Carlos Echeverría) El Dr. Herman, al referirse a su hijo desaparecido, Juan, lo hace con las siguientes palabras:

El era estudiante de abogacía, joven. La situación del país era mala. El se interesaba por los problemas sociales, se preocupaba y hubiera querido resolverlos si estaba en sus manos. En la facultad seguramente militaba en las tendencias que buscaban mayor justicia social. Había ido a villas miserias, había visto con sus propios ojos. No quería quedarse con los diarios, quería comprobarlo por sí mismo. Y siempre en una postura reivindicatoria de los derechos del pueblo y de la posibilidad de que la gente viva mejor. Creo que todos los jóvenes bien nacidos y pensantes tenían en ese momento... y tendrán ahora.

En este documental los allegados a Juan afirman su militancia en la JP antes que ocultarla; a los dichos de su padre, Eduardo, un amigo de Juan, al referirse a la situación y opción política tomada, afirma que “después del retorno de Perón comienzan a producirse divisiones con un nuevo sentido ideológico, en ese momento tanto Juan como yo nos sentíamos identificados con lo que era la J[uventud] P[eronista]”.

El rigor del destino (Gerardo Vallejo, 1985) es una película que nos lleva hacia las grandes movilizaciones y protestas de la década de 1960. Esta película de Gerardo Vallejo, quien fuera miembro del Grupo Cine Liberación, marcó el regreso del director a nuestro país luego de su exilio. Aquí se narra la historia de un chico tucumano que, tras siete años fuera del país, vuelve a su tierra. Allí se reencontrará con su abuelo y, a través de éste, descubrirá quién fue su padre, muerto el 24 de marzo de 1976. Este film, a diferencia de la gran mayoría de los títulos que aquí comentamos, transcurre en el interior, más específicamente en la provincia de Tucumán, en Tafí del Valle. Aquí no hay clase media protagonista, los personajes se desenvuelven dentro de los sectores populares. Si bien el padre del niño es un abogado, no es un abogado de oficio y de tribunales sino, en sus propias palabras, “fue a la zafra para ser mejor abogado”. Entonces, en este film hay un colectivo protagónico en el cual tanto el abuelo como el padre muerto son las figuras que lo encarnan. La película transcurre en una especie de triple temporalidad (quitando la secuencia inicial que comienza con una clara metáfora

sobre el golpe militar en la que dos hombres de la perrera persiguen a unos perros en un pueblo tucumano mientras se escucha el primer comunicado de la Junta Militar). Por un lado el tiempo *presente*, el regreso del niño ya con el régimen de facto retirado; allí se produce el reencuentro con su abuelo que le proveerá los diarios de su padre. En los diarios de su padre vamos hacia un tiempo pasado, la vida de éste se nos presenta como un relato en *flashback*. A la vez, el abuelo recuerda su propia vida, sus experiencias pasadas, sus luchas y a su propio hijo: este tercer tiempo es un *flashback* que se remonta a un pasado “más pasado”. Esta triple cronología podría ser pensada como una triple experiencia: el abuelo participó en importantes luchas populares, el hijo recoge esa tradición obrera, ubicándose como abogado de zafreiros; finalmente, el nieto es aquel que no vivió esas experiencias – y no podrá vivirlas jamás – y su adquisición de conocimiento está mediada por los diarios de su padre. Las experiencias de su abuelo no serán tomadas por él, sino por el espectador, ese tiempo sólo es experimentado por aquel que mira el film. Uno de los momentos de mayor tensión dramática se alcanza cuando el abuelo recuerda “la marcha contra el hambre” por el cierre de varios ingenios. Filmada con gran sentido épico - hay que sumarle la música de José Luis Castiñeira de Dios – la secuencia narra la represión por parte del ejército de la olla popular levantada por los trabajadores. La secuencia tiene su clímax en el momento en que el abuelo levanta en brazos, envuelta en una bandera argentina⁶³, a una zafreiros baleada: la figura de la piedad en perfecta reproducción.

Resulta sugerente señalar que en la gran mayoría de los films, tanto los trabajadores como los estudiantes son los grandes excluidos de los relatos. Por lo general, hemos visto que se aborda el tema desde la familia o desde un ámbito más bien profesional. En *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) encontramos, en cambio, dentro las víctimas, trabajadores y sindicalistas⁶⁴. No sólo en las narraciones en off se hace mención a estas víctimas, sino que algunos de los testimonios recogidos pertenecen a trabajadores de sectores populares. De igual forma lo hace el documental *Milagros no hay* (Gaby Weber, 2003), en él, como ya lo señaláramos, el acento narrativo está colocado en los secuestros y desapariciones de trabajadores de Mercedes Benz como también en la complicidad por parte de la empresa. En los testimonios

⁶³ La imagen nos remite, claramente, a la figura de Hilda Guerrero de Molina, militante de la FOTIA, quien fuera asesinada durante una de las marchas contra el cierre de los ingenios azucareros dispuestos por la dictadura de Onganía.

⁶⁴ La película *El ausente* de Rafael Filipelli se inspira en la vida del sindicalista desaparecido René Salamanca. Si bien la producción de este film es de 1987, el mismo sería estrenado recién en 1996

recogidos por la directora, muchos de los trabajadores reafirman su pertenencia y participación política durante los años previos a los que narra el documental.

Si en *La noche de los lápices* los protagonistas son estudiantes secundarios, en *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* los protagonistas son estudiantes universitarios. Al igual que el primero, este film se inicia en el año anterior al golpe de Estado, sugiriéndonos el clima de época en una universidad pública.

Antes de ser secuestrada, vemos a María, en *Garage Olimpo*, asistir a una cita con otro miembro de la “organización”, tal como ellos lo denominan. Además de la situación mencionada en la primera sub estrategia, aquí vemos una escena en la cual debe sortear a fuerzas de seguridad que la siguen a fin de completar dicho encuentro. Cabe destacar que este es el único film, por lo menos dentro del corte cronológico de producción que estamos tomando (1984-2007) en la cual vemos a una militante efectuar un operativo, en este caso colocando una bomba bajo la cama de “Tigre”. Esta escena resulta muy significativa: el nombre del personaje que coloca el dispositivo, y que se hizo amiga de la hija del militar para lograr su cometido, es Ana. De este modo, esta acción resulta ser casi una emulación de lo realizado por Ana María González, en la represalia de Montoneros hacia el Jefe de la Policía Federal Cesáreo Ángel Cardozo el 18 de junio de 1976. Tal como señala Gillespie, este hecho sirvió para que Montoneros obtuviera cierta prensa y romper la censura establecida desde el Estado, y si bien este golpe demostró la vulnerabilidad del Estado, elevando a la vez la moral de la organización política, cada una de estas acciones provocó “furiosas” respuestas por parte de las fuerzas de seguridad (Gillespie, 1998: 286). En el caso de *Garage Olimpo* el cambio del “director” del campo genera un mayor número de *trasladados*, de este modo, la “protección” que podía tener María a través de Félix queda anulada, disponiendo a nuestra protagonista a su próxima muerte.

A partir de la década de 1990, se producirán una serie de documentales que colocaran en pantalla la voz, y rostro, de numerosos militantes de diversas organizaciones y agrupaciones políticas. Con todo este conjunto de películas, podemos llegar a comprender la época, el *ethos* de aquel momento, como también los diversos proyectos políticos que se encontraban en disputa dentro de la propia izquierda o bien dentro del peronismo. En ese sentido, estos documentales nos obligan a pensar que la militancia política no asumió una única modalidad sino que resulta ser una gran

pluralidad. De este modo, pensar las diversas agrupaciones con sus propios proyectos, con sus propias contradicciones y sus propias (auto) críticas bajo la “militancia” resulta reduccionista⁶⁵.

Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, 1994/8) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995/6) nos presentan la militancia revolucionaria dentro del peronismo. El documental de Di Tella se centra en la figura de Ana, y es a partir de su historia que se nos presenta el proyecto político de dicha organización, sus cambios en el transcurso del tiempo como también sus (auto) críticas. A la par de sus propias reflexiones, también podemos escuchar a otros que formaron parte o que se alejaron con reparos y tempranamente de dicha organización. En forma más coral, y con una mayor duración, el documental de Blaustein nos presenta, en forma de abanico, los diferentes movimientos y agrupaciones dentro del peronismo, desde la Juventud Peronista y Montoneros, pasado por el Movimiento Villero Peronista, la Juventud Universitaria Peronista o, en un primer momento, las Fuerzas Armadas Peronistas, por citar sólo algunas. Tal como señala Ernesto Jauretche⁶⁶, el propósito del film es “poner sobre el tapete el papel histórico que jugó el peronismo en los últimos 50 años y la legitimidad del ejercicio popular de la violencia política” (Jauretche, 1997: 9)⁶⁷.

Si bien este film obtuvo críticas incisivas, entre ellas de la propia Albertina Carri quien se quejaba del “todo armadito” de sus discursos, resultando para algunos el inicio de un tipo de documentales, de ejercicio de memoria, que no prosperó y que fuera sustituido por la mirada de jóvenes realizadores (Aguilar, 2007); *Cazadores de utopías* nos viene a mostrar que no se trató de algunos grupos de “delirantes” que tomaron las armas, sin conexión con la sociedad. Por su relato, por su extenso relato, antes que relatarnos los secuestros, las caídas y las desapariciones, marzo de 1976 resulta ser casi el lugar de llegada de la narración de este documental. En ese sentido, nos presenta un punto de origen preciso: el salvajismo de la Revolución Libertadora y la resistencia peronista.

De igual forma, *errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, 2004) y las tres partes de *Gaviotas Blindadas* (Grupo Mascaró Cine, 2006-8) intentan hacer el mismo camino

⁶⁵ En este trabajo nos hacemos cargo de la presente reducción, pero nos sirve también para pensar las críticas que se le han hecho al cine al momento de abordar dicho tema

⁶⁶ El propio Jauretche fue el guionista de *Cazadores de Utopías*

⁶⁷ Recordemos que estas películas se estrenaron casi en forma contemporánea a los libros *La voluntad* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita.

pero con la experiencia del PRT-ERP. El largo relato entablado en las tres partes de *Gaviotas Blindadas* permite comprender en profundidad qué significó la militancia para aquellos que formaron parte de dichas agrupaciones, cuáles eran sus proyectos como también contextualizarlo dentro de la historia argentina como también en un internacional.

Pero la militancia no era exclusiva de estas grandes agrupaciones. Existió también una militancia religiosa. *Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt, 2001), *Los malditos caminos* (Luis Barone, 2002) o *4 de julio. La masacre de San Patricio* (Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta, 2007) resultan ser documentales que nos exponen a personas que entendían que su lugar como religiosos, en la palabra de Jesús, era el camino de la liberación. Estos religiosos, como el Padre Carlos Mugica o el sacerdote Alfredo Kelly, adherían a la Teología de la Liberación, corriente teológica surgida en el seno de la Iglesia católica que nació en Iberoamérica tras el Concilio Vaticano II y la Conferencia de Medellín en 1968. Incluso en el film *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987) uno de los personajes es un cura que ayuda a los familiares a conseguir las listas de desaparecidos.

Dentro de los films que rescatan la figura de religiosos comprometidos, encontramos *Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el Evangelio* (Mario Bomheker, 1986), medimetro documental sobre la vida del obispo de La Rioja. Angelelli enfocó su trabajo pastoral sobre las condiciones inhumanas de los pobres, involucrándose en los conflictos laborales y gremiales. Asimismo, el religioso participó del Concilio Vaticano II. Ya en La Rioja, Angelelli articula un proyecto para terminar con problemas de trabajo, analfabetismo y desnutrición a través de una cooperativa. Esto le traerá serias dificultades y problemas con la *elite* de la provincia. El diario local *El sol*, por ejemplo, pasó a llamarlo “Satanelli”. Uno los bodegueros que se alzó contra él, afirmando que “uno se tenía que ir”, es Amado Menem. Ya iniciado el *Proceso*, y a raíz del secuestro en la casa parroquial de Chamental de los sacerdotes Gabriel Longeville y Carlos de Dios Murias y del mutismo y la indiferencia de las autoridades, el obispo viajó hacia esa localidad para investigar los hechos; el 4 de agosto emprendió el regreso a La Rioja, allí tuvo un accidente que le costó la vida. Resulta sugerente que paralelamente el expediente judicial sobre la desaparición de los padres desapareció. El film nos relata que en 1983 se reabrió la causa judicial a raíz de declaraciones de Monseñor De Nevares, afirmando que Angelelli fue asesinado. Finalmente, en el año

1986 se declara la muerte del religioso como homicidio. Resulta curioso que uno de los testimoniantes es el, por aquella época, gobernador de La Rioja, Carlos Menem. En sus declaraciones, nos advierte sobre la importancia de investigar estos crímenes y no dejarlos impunes. En esas mismas declaraciones el gobernador afirma que en nuestro país sucedió un genocidio, siendo Angelelli una de las víctimas.

En este recorrido hemos visto y particularizado la forma en que la figura de las víctimas ha sido colocada en pantalla. Respecto al genocidio judío, el escritor Elie Wiesel sugirió que “los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado pertenece a los muertos” (Agamben, 2000: 33). Desde la perspectiva de la victimología hemos tratado de ampliar el espectro de la víctima, y pensar más allá del aniquilamiento y el exterminio. En ese sentido, el genocidio es una acción que tiene como objetivo a un grupo, y no al individuo. “Cada una de las víctimas era ‘culpable’ de aquello que los perpetradores querían destruir” (Feierstein, 2007: 348): las memorias y las conciencias del conjunto social.

Visiones críticas sobre las películas

El cine que abordó la dictadura en sus narrativas, haciendo hincapié en la práctica genocida, ha sido arena de debate desde las primeras producciones de la restauración democrática.

A lo largo del tiempo, numerosos escritos arrojaron diferentes opiniones y visiones, muchas de ellas exigían al cine lo que éste no daba, otras eran analizadas desde un marco sociopolítico señalando sus faltas y sus carencias como también sus aciertos.

Como lo señalamos en la introducción de la presente investigación, el análisis de de una película como revelador de su época no es la dirección que preferimos tomar. Sin embargo, es necesario señalar que muchas de las críticas, o de las periodizaciones pensadas para el cine, se relacionan con los discursos críticos y académicos que conforman cierto acervo de conocimiento. De este modo, se ha pensado (y aún hoy se lo sigue pensando) al cine producido durante la década de 1980 (1984 a 1996 para ser más precisos) como un cine que se condice con la teoría de los dos demonios. A aquel que se produce en el siguiente decenio, 1996 al 2006, se lo piensa como el cine bajo el manto

de la impunidad; finalmente, estaríamos en un tercer momento que se inicia en el 2006, a partir de los 30 años del golpe de Estado, signado por el “boom de la memoria”. Desde el inicio intentamos desprenderos de esta periodización muchas veces reduccionista, la cual reduce el análisis como los que venimos realizando. A pesar de ello, no significa que desatendamos dichos abordajes; en ese sentido, Michel de Certeau lo escribió claramente “aunque sea una perogrullada, es necesario recordar que una lectura del pasado siempre está guiada por una del presente. Una y otra se organizan en función de problemáticas impuestas por una situación, por ‘modelos’ de interpretación” (De Certeau, 2006: 37).

De este modo, la producción fílmica ha sido analizada en un primer momento como reflejo de la teoría de los demonios y su lógica, una lógica de despolitización, de borramiento de las identidades políticas y del “mito de la inocencia”.

Respecto a la forma en que fuera expuesta la teoría de los dos demonios, podríamos decir que existen varias aristas a tener en cuenta al momento de aseverar dicha interpretación. La teoría de los dos demonios posee, como intento de explicación de los hechos, dos basamentos: por un lado, los decretos del presidente Alfonsín en los cuales se promovía la persecución penal de las cúpulas de las organizaciones políticas-armadas junto a las de la Fuerzas Armadas; por el otro, el prólogo del *Nunca Más*, donde se iguala “la violencia de izquierda” con la “violencia de derecha”, se demoniza a las partes y se coloca a la sociedad como una víctima inocente, desbordada por estos dos demonios. La violencia política se presenta allí, entonces, como causa principal de las violaciones a los Derechos Humanos. Esta interpretación, si bien se proponía enfrentar abiertamente el discurso dictatorial -condenando inexcusablemente la metodología del terror usada desde el Estado- no se diferenciaba totalmente de él (Fariña y Marrone, 2007). Con todo, la teoría de los dos demonios resultó ser uno de los primeros modelos explicativos sobre el pasado reciente. Este modelo proyectó la idea que hubo víctimas “inocentes” y víctimas “culpables”; por otra parte, daba lugar a que se gestara una paradoja perversa, víctimas y victimarios quedarían equiparados con el agravante de que ahora las víctimas tendrían que demostrar su inocencia para poder reclamar justicia por el crimen de genocidio. Así, películas como *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) fueron vistas como puestas en escena de dicho modelo explicativo (Amieva, et al., 2009: 288). Como señala Gustavo Aprea, “el cine habló de la política

pero no *desde* la política” centrándose en una posición de denuncia y testimonio sobre los problemas que afectaron al conjunto de la sociedad a través de una mirada centrada en historias personales afectadas por el desarrollo político que funcionaban más allá de la voluntad de los personajes (Aprea, 2008: 53). Un film como *Hay unos tipos abajo* ilustra claramente las reflexiones de Aprea; en él, los directores nos presentan a un periodista que es perseguido “víctima de las circunstancias”. Resulta sugerente que sea el propio Filippelli –co director de ese film – quien reclame mayor participación de los intelectuales cuando él mismo intentó, según sus propias declaraciones, hacer un film “apolítico”. Así, en la revista Punto de Vista instó a los intelectuales a retomar las riendas –que él mismo no toma -: “nuestros intelectuales, a quienes el advenimiento de la democracia no parece haberles recordado el papel que juegan las vanguardias en el proceso cultural y artístico”. Sus palabras nos sirven de termómetro de las diferentes posiciones analíticas de aquella época ya que en el mismo artículo, se posiciona contra cierta puesta en escena cinematográfica comercial y cierra su nota, con un pie de página, afirmando que:

La historia oficial, cuya tema parece estar ligado a los últimos años de la política argentina y más precisamente a la cuestión de los desaparecidos, es 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. Tal vez así, hubiera sido una película más interesante, pero con toda seguridad no hubiera competido por el Oscar a la mejor película extranjera en Hollywood y muy probablemente ganar el premio (Filippelli, 1986: 4-5).

Con todo, no resulta precipitado pensar que el cine pudo apropiarse de dicho modelo, prefiriendo apelar a los discursos que circulaban en su momento, posicionándose “políticamente correcto” antes que investigar e indagar. De este modo, en el mismo período, otro de los títulos que sentó las bases de un determinado tipo de producción, fue la ya varias veces mencionada *La noche de los lápices*. Junto al libro original, estas dos obras modelaron y moldearon un imaginario social. En estas producciones se problematiza el pasado sin “politizarlo”, se repudia tanto los métodos ilegales como la violencia. Politizar la discusión evocando el compromiso político de las víctimas era doblemente difícil: por un lado, porque se corría el riesgo de que esa reivindicación fuera asociada con las organizaciones armadas y sus prácticas; pero por sobre todo, porque una iniciativa en esta línea contradecía la visión acerca de la

represión y sus víctimas que comenzaba a predominar, “se tradujo así una visión más ética que política, una visión centrada en los derechos humanos” (Lorenz, 2004: 103). Con este procedimiento se modela lo que algunos han denominado el “mito de la inocencia”: lo que antes se había llamado ‘guerra interna’ era ahora la ‘represión’ o el ‘terrorismo de Estado’, y los que antes habían sido ‘subversivos’ ahora eran ‘militantes’, ‘jóvenes idealistas’, ‘víctimas’ y más precisamente ‘víctimas inocentes’” (Novaro y Palermo, 2003: 487). En sintonía con estos cambios, se intentó forjar una nueva identidad social ya que la invocación a la inocencia era funcional a la necesidad de moldear el pasado y las propias identidades de un modo que permitiera rápidamente hacerse de raíces republicanas y democráticas. El mito de la inocencia requería una explicación sobre la violencia política ilegal del régimen, esa explicación sería la ya mencionada teoría de los dos demonios, que se convertiría en un punto fundamental para el sostenimiento del proyecto político de las fuerzas políticas en la transición (Novaro y Palermo, 2003: 489-491).

En el transcurso del segundo gobierno democrático iniciado en 1989 se producen algunos hechos fundamentales que repercutirán en las producciones cinematográficas. Uno de ellos, es el estado de crisis terminal al que había arribado la industria cinematográfica nacional. En el período que va de 1989 a 1995 sólo se estrenaron 83 películas argentinas, siendo 1994 el punto más bajo con sólo 8 estrenos nacionales. La ley de cine promulgada ese mismo año, la apertura y consolidación de escuelas de cine, junto a la revolución del video, trajo consigo una renovación generacional y técnica significativa permitiéndole al cine nacional un resurgimiento. En este mismo período, la impunidad comenzada con las leyes de obediencia debida y punto final alcanza su pico con los indultos presidenciales de 1989 y 1990; como contracara, los actos por los 20 del golpe militar trajo consigo nuevas formas de protesta como también la inclusión de reclamos de sectores de la sociedad que comenzaban a quedar relegados y excluidos del modelo neoliberal. Pero las nuevas generaciones no sólo comenzaban a tomar la pantalla, surgen nuevas agrupaciones, como H.I.J.O.S que traerá consigo una nueva forma de visibilizar la protesta, incluso, una forma de justicia: el escrache. Con esto, y a partir de cierta distancia hacia los hechos, la dictadura y el genocidio practicado por ella vuelven a tener lugar en la discusión académica y mediática. El cine tampoco se queda afuera, a este período pertenecen *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Cazadores de utopías* o *Garage Olimpo* por mencionar algunas.

Como toda celebración o conmemoración que trae consigo un cero en sus dos dígitos, los 30 años del golpe traerá consigo una visibilización que abarcó todos los medios de comunicación. De hecho, “los 30 años” se transformaron casi en una “marca registrada”, en un sello, un logo, incluso, podríamos afirmar, en una *moda*. La expropiación del predio de la ESMA, la derogación de los indultos y las leyes de impunidad, trajo consigo la posibilidad de reanudar una lucha judicial por años paralizada. Como siempre, el cine no se ha mantenido ajeno a estos hechos, durante este período se han producido numerosas películas de no ficción, predominando así el documental por sobre los films de ficción. Tampoco se debe dejar de mencionar los efectos de la crisis del 2001, que trajeron consigo la revisión del pasado a partir del fracaso y caída del modelo económico que tenía sus orígenes en el del *Proceso*. A esto se le debe sumar la posibilidad de realización que abre el video y el “boom del documental”, permitiendo así la producción y difusión en esferas realmente independientes, basta con pensar las producciones del Grupo Mascaró Cine⁶⁸, trayendo nuevas formas de colocar en pantalla la historia argentina. Es preciso señalar que también en esta etapa Fernando Solanas vuelve al documental -y consigo un léxico diferente al empleado en sus películas de ficción- a partir de *Memoria del saqueo* (2004)⁶⁹

Ahora bien, volvamos a las críticas esbozadas sobre el cine. En lo que sigue, trataremos de pensar, al mismo tiempo, nuestras propias críticas .

Afirmar que el cine es un discurso, y que como tal posee detrás un sustento ideológico es un lugar común, y, al mismo tiempo, una visión reduccionista de las posibilidades analíticas que el cine nos brinda. Por lo tanto, partimos de la base, que ya se encuentra presupuesto que todo relato es ideológico. A la vez, pensar que una película tiene y brinda una única y cerrada cosmovisión del mundo es también comprimir la polisemia de las imágenes. A lo largo de los capítulos que hemos desarrollado, hemos visto que las mismas películas que nos mostraban a “inocentes despolitizados” pueden ser pensadas como evocaciones de víctimas con militancia.

⁶⁸ Otras agrupaciones nacidas a partir de la crisis del 2001 y bajo el calificativo de *cine piquetero* son Boedo Films, Ojo Obrero, Contraimagen, Cine Insurgente, Grupo Alavío, Adoquín Video, por mencionar algunos.

⁶⁹ Cabe mencionar que en su traducción al inglés, para su difusión y comercialización, fue *Social genocide*

Pensemos nuevamente algunas particularidades del cine frente a la narración de hechos históricos. Una película posee un tiempo determinado para poder presentar, desarrollar y concluir un relato. Por lo general, la duración promedio de una película alcanza los 100 minutos. De este modo, todo realizador se enfrenta a una importante decisión y elección: qué contar en ese lapso de tiempo. Esta característica del cine lleva a la condensación, que si bien no es propiedad exclusiva del cine –la historia escrita, por ejemplo, también efectúa estas operaciones – lleva a una particularización y selección: “cómo contar mucho, con poco”. De este modo, vemos que las películas que intentan relatos más amplios, buscando orígenes más extensos, tiene una duración mayor: *La República Perdida II*, alcanza los 140 minutos, *Cazadores de utopías* los 150 minutos y *Juan, como si nada hubiera sucedido* los 160.

De ahí que debemos distinguir, entonces, *la producción fílmica* y el *uso* de las mismas. En una entrevista reciente, que acompaña la edición en DVD de *La noche de los lápices*, Héctor Olivera afirma que lo que lo movilizó a hacer la película no fue su apego al tema, sino que a partir de la lectura del libro homónimo notó que había material para una película, en sus palabras: fue su “olfato de productor” lo que lo impulsó⁷⁰ a llevar al cine dicho libro. Paralelamente, dicho film ha sido empleado en diferentes escuelas e instancias educativas con fines didácticos, siendo estos, quizá, fines diferentes a los aspirados por el director. Es decir, la forma en que circula, es usada y apropiada una película puede diferir, muchas veces, de las intenciones de su realizador. Es así, entonces, donde en cada lugar surgen diferentes interpretaciones. Es por eso que Peter Burke parafraseando a E.H. Carr, quien sugería estudiar al historiador antes de ponerse a estudiar los hechos, afirma que antes de estudiar la película como documento debería estudiarse al director (Burke, 2005: 203).

De este modo, nos preguntamos también –incluso nosotros, al momento de establecer esta investigación nos hicimos el mismo cuestionamiento- qué es lo que se espera del cine. ¿Qué espera ver un crítico de cine, qué espera encontrar un académico, qué espera encontrar un sobreviviente de un campo, un ex militante, etc.? Las palabras de Fillipelli son sustanciosas, en la primera cita *exige* un tipo de cine, un tipo de cine que evidentemente dejó de producirse en Argentina. En ese sentido, para hacer un análisis más profundo de las producciones fílmicas realizadas inminentemente después

⁷⁰ Recordemos que Héctor Olivera había producido y dirigido, en 1974, la adaptación de *La Patagonia rebelde*.

de la restauración democrática debemos comprender la transición tan particular que tuvo la Argentina entre el régimen de facto y el nuevo orden. Así, si comparamos con el genocidio judío, el mismo demandó varios años en ser llevado a la pantalla grande. Si bien las primeras películas sobre los campos de concentración nazis fueron hechas ni bien terminada la guerra -aunque ya algunas se habían producido durante la guerra- películas como *Mujeres Heroicas* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1948) o *La búsqueda* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948) centran sus relatos sin mencionar el genocidio judío: la primera, filmada en Auschwitz, cuenta las historias de un grupo de mujeres polacas en el campo, siendo las mujeres judías unas más entre las confinadas; la segunda, cuenta la historia de un niño que fuera deportado a un campo y la búsqueda, ayudado por un soldado norteamericano, para reencontrar a su familia. Con estos dos ejemplos queremos ilustrar la dificultad en plasmar en forma cinematográfica un genocidio en los momentos posteriores al exterminio. En ese sentido, la Argentina comenzó a producir films -podríamos decir, incluso, una gran cantidad- inmediatamente después de la caída del régimen genocida. Por lo tanto, el cine también contribuyó a la elaboración y también al debate sobre el pasado reciente. En la exposición de las diversas películas hemos visto que las historias presentadas son diversas y expuestas desde diferentes enfoques, proveyéndonos así una multiplicidad de interpretaciones. En una línea similar, Alejandro Baer, al analizar la serie televisiva *Holocausto* ha señalado diversas paradojas presentadas por el cine y el campo académico (Baer, 2006); señala que a partir de la serie televisiva, la problemática del genocidio judío saltó el campo académico, posibilitando el conocimiento del mismo por parte de casi toda la población -la serie tuvo en su momento uno de los mayores ratings de la historia- posibilitando así toda una serie de debates y políticas educativas en torno al tema. En ese sentido, las posibilidades de llegada del cine difieren de los textos escritos, ya sean históricos como de cualquier otra disciplina. ¿Cómo ocurrió esto en nuestro país? ¿Qué rol le cupo a la cultura en la transición y en los primeros años democráticos?

En ese sentido, el cine antes de apelar a lo racional apela a lo emocional. Así, al escrutar la imagen, la misma puede decirnos más cosas que lo que los personajes declaman o accionan. Si bien el cine es un arte que tiende al realismo, sus formas narrativas no siempre van a la búsqueda de un efecto de realidad⁷¹. En su particularidad

⁷¹ El realizador francés Robert Bresson sugería que la realidad del cine no puede ser igual a la realidad del teatro ni de la novela ya que lo que el cine capta con sus propios medios no puede ser lo que otras artes captan con los suyos.

el cine tiende a *sugerir* lo que pasó antes de *decir* “esto pasó exactamente así”. Si bien no nos hemos centrado en las formas y las puestas artísticas, Clara Kriger ha pensado que el cine llevó a la pantalla el *Proceso* desde diferentes abordajes: desde construcciones metafóricas hasta aquellas que se centran en la represión (Kriger, 1994). Con todo, el cine no nos presenta un discurso unidimensional.

Volvamos a la teoría de los dos demonios y el cine. Dicha interpretación puede ser leída de diversas maneras. En el caso del cine, vemos, y en ese sentido *La noche de los lápices* es crucial, a los “buenos” muy buenos y a los “malos” muy malos. De este modo, el *olfato* de Olivera se trasluce también en ciertos códigos dramáticos; es decir, para que el drama cobre fuerza, una de las reglas básicas de la escritura cinematográfica, los personajes deben ser ponderados en cuanto su carácter. Si se quiere, esto puede ser pensado como un recurso efectista, pero es también parte de las características del medio cinematográfico. De igual forma sucede con *La historia oficial* al adoptar la forma melodramática. Estas particularidades se debe a que el cine nos muestra la historia ya no en un relato macro y tendiente hacia la “objetividad” histórica, sino mediante los avatares de individuos, hombres o mujeres, que “son importantes porque la cámara los ha escogido para que tengan esa dimensión en la pantalla” (Rosenstone, 1997: 50). La personificación, que motiva también la identificación del espectador, se convierte en un mecanismo para tratar los problemas más generales; en la resolución del problema individual, se resuelve el problema histórico. Por ende, y dado que una película no puede dar cuenta de toda la totalidad histórica, una de las preguntas que deberíamos hacernos, creyendo que el recorrido que hemos hecho en el presente trabajo responde a algunas de ellas, es ¿qué permiten contar y mostrar de los procesos históricos determinadas personificaciones? En ese sentido, muchas de las dramatizaciones, formas de hablar y de actuar de los personajes obedecen más a una cuestión de la diégesis cinematográfica o genérica antes que la intención de reproducir el pasado con exactitud⁷².

⁷² Si hablamos de personificación, la forma en que se particularizan los relatos, creemos que debemos sumar otra cuestión, no menor, a los relatos fílmicos aquí presentamos. Si comparamos nuevamente el genocidio judío con el caso que aquí analizamos, veremos que en muchos de los films los perpetradores poseen “nombre y apellido”; es decir, en el cine de ficción se personifican personajes históricos-“reales”, perpetradores que tuvieron un cargo de importancia o rango superior. Desde *Hitler's madmen* (Douglas Sirk, 1943) –donde John Carradine interpreta a Reinhardt Heydrich- hasta *La caída* (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004) –donde Bruno Ganz interpreta a Adolf Hitler- pasando por la miniserie *Holocausto* (Holocaust, Marvin J. Chomsky, 1978) –donde Tom Bell personifica a Adolf Eichmann. En cambio, en el cine de ficción sobre la última dictadura militar argentina no vemos, en aquellas películas

Otra apreciación que podemos hacer, continuando con lo expresado un par de párrafos antes, es la despolitización de las identidades. Hay aquí varios elementos a tener en cuenta. Como parte de la teoría de los dos demonios, además de ver “víctimas inocentes” o a la sociedad desconociendo los hechos, deberíamos ver, tal como lo sugiere dicha visión, al “demonio de izquierda”. En ese sentido, en los relatos de las películas analizadas las organizaciones armadas no poseen cabida, sólo lo veremos en los *documentales militantes*. De ello se puede hacer varias lecturas: se reproduce la lógica de las “víctimas inocentes”, la militancia queda reducida al trabajo en villas miseria o bien a reclamos particulares como el boleto estudiantil; sin embargo, se mencionan agrupaciones políticas, la JP, la UES, Juventud Guevarista, organizaciones religiosas, incluso se ven fotografías del General Perón, Eva Perón o el Che Guevara. Esta ausencia, que también se manifiesta en lo antes señalado respecto a los inicios de los films, se debe también a un proceso despolitizador, o mejor dicho, un proceso enfocado a un nuevo tipo de politización. Así, y a la luz de la comparación de los films y sus relatos, hoy podríamos hablar que antes que una teoría de los dos demonios el cine ha elaborado una teoría del “unidemonio”. En ese sentido, el cine, casi en la totalidad de los films, tomó y se posicionó en el discurso de las organizaciones de derechos humanos, priorizando así una lucha material y simbólica antes que un camino a la verdad. De hecho, si vemos los títulos finales de *La historia oficial* como de *Cautiva* vemos que ambas producciones contaron con el apoyo y la ayuda de Abuelas de Plaza de Mayo; *Todo es ausencia* o *La amiga*, son relatos sostenidos por las luchas de las Madres de Plaza de Mayo. A partir de las descripciones que venimos haciendo en otros capítulos, sobre todo en el de los victimarios, encontramos que el cine ha puesto en imágenes la figura de los cómplices, muchos de ellos provenientes de la “sociedad” que permitieron la ejecución de un genocidio. A la vez, más allá de las inexactitudes o la “inocencia” que pueden tener los personajes como Alicia en *La historia oficial* o Claudio en *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), las películas son también excusas para movilizar, llamados de atención al espectador para abrirlo a la reflexión y a su propia interpelación.

que muestren perpetradores, que estos sean llamados por nombres y apellidos históricos. Es decir, en la pantalla no hemos visto a un Videla o un Massera, ni tampoco a un “Turco Julián” o a un Astiz. Con todo, hemos visto como en *Garage Olimpo* o en *Los dueños del silencio* se sugieren las similitudes (Tigre, por el Tigre Acosta, en la primera; el marino rubio y el asesinato de una ciudadana sueca, en la segunda) pero nunca se hace referencia directa o se personifica al personaje histórico.

De este modo, en los albores de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, podemos ver cómo el cine también puede manifestarnos cierto *desencanto*. El final de *Los dueños del silencio* posee consonancia con esto, al igual que el de *Juan, como si nada hubiera sucedido* o el corto documental *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987). Mientras el primero de todos da cuenta de las marchas contra las leyes, apelando a imágenes de archivo, los dos documentales reflexionan y nos advierten. A la par que se suceden imágenes de las votaciones de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Esteban, en *Juan...*, se pregunta si “sentir la rabia de la impotencia, no creer más en la justicia. ¿No es todo esto mal consejero de próximas violencias?”. En *A los compañeros la libertad* mientras vemos cómo recuperan la libertad los últimos presos políticos de la dictadura, se suceden marchas contra las leyes. A su vez, uno de los recién liberados, Fernando Gauna, quien salió el 27 de febrero de 1987, de regreso a su hogar, se (nos) pregunta ¿por qué sigue habiendo presos políticos en la Argentina? En la misma sintonía, denuncia a la teoría de los dos demonios como modo policial de explicación de lo acontecido durante la última dictadura. En su breve intervención en el film, Gauna piensa sobre el “fenómeno de la violencia”. A diferencia de los otros documentales ya citados, él abre el terreno para repensar la violencia política, preguntarse por la naturaleza de los golpes militares y, sobre todo, quiénes son los gestores de los mismos. Su voz se vuelve al off mientras en imágenes lo vemos en una ronda de las Madres, en su relato afirma que los verdaderos responsables de la violencia política en la Argentina, son los que hoy manejan la economía con el Plan Austral; de este modo, la teoría de los dos demonios abona y deja hacer esa economía. El testimonio de Gauna quizá es el más *político* de todos los testimonios registrados en los films del período; antes de concluir su participación, expresa una de las claves para comprender el origen del genocidio argentino. Asumiendo sus propios errores, el deseo de su militancia era la liberación nacional, en cambio quienes ejercieron el terrorismo de estado querían profundizar la dependencia.

En ese sentido, se podría pensar que muchas de las películas se han colocado en lo *políticamente correcto* mientras que otras, quizá más en el estilo documental, se ubican contra ello. Recordemos, detrás de la producción de un film hay una gran cantidad de intereses –también económicos, toda película presupone una inversión- y motivaciones en juego. Las películas siempre se inscriben en diferentes estéticas y modalidades que luego serían continuadas, respondidas o refutadas en producciones

posteriores. Con esto, vemos que las películas van construyendo también su propio acervo de conocimiento que dentro de la propia *institución* cine implica orientarse hacia nuevas estéticas y estilos.

Antes de concluir el presente capítulo, queríamos traer a colación algunos lineamientos para continuar con nuestras apreciaciones. El primero está relacionado con el inicio, el origen que de cada relato que los films nos presentan.

Si pensamos la periodización de un genocidio establecida por Daniel Feierstein, desde la construcción de una otredad negativa hasta la lucha por las memorias – pasando por el exterminio – podríamos decir que la gran mayoría de los títulos aquí analizados dan inicio a sus narraciones en la etapa del exterminio. Esto nos lleva a que las víctimas se encuentren ya siendo perseguidas o bien ya secuestradas; con esto, no podemos saber o conocer la vida previa a marzo de 1976 de cada personaje. Lo mismo nos sucede si pensamos el bando contrario, ¿por qué estas personas persiguen a otras? En ese sentido, podríamos afirmar que gran parte de las películas emplean la técnica *in medias res*, hacia la mitad de las cosas su significado en latín, esta es una técnica literaria donde la narración comienza en la mitad de la historia. Es decir, la historia comenzó antes que el relato, la historia de Gaby, en *La historia oficial* no comienza en el minuto 0 del film, tampoco la de Claudio en *Crónica de una fuga*, ni la de Harry en *Kamchatka*.

Esto nos lleva a un cuestionamiento más profundo: la deshistorización, que antes de pensarla como un desprendimiento de la teoría de los dos demonios la vemos como un resultado del genocidio. En ese sentido, el cine transita con cierta dificultad las posibilidades de dar cuenta de las luchas previas, de conflictos que se remontan a largo tiempo. Incluso parecería que el golpe de 1976 resulta ser el primero que derroca un gobierno democrático. Por lo tanto, antes que una despolitización, brindada por la deshistorización, deberíamos pensar en un mecanismo de despolitización-repolitización; una nueva política, una nueva forma de estar en sociedad, incluso, podríamos decir, de una derrota. En muchas películas, como por ejemplo *Los días de junio* (Alberto Fischermann, 1985), al referirse al pasado, se remiten a sus “ilusiones”, las ilusiones que alguna vez tuvieron. Es decir, proyectos políticos y movimientos sociales quedan reducidos a simples “ilusiones”. Cholo, en *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), lamenta el haberse alejado de su familia pero lo hizo porque “creía, yo creía,

queríamos hacer un mundo mejor”. En *M* (Nicolás Prividera, 2007), los ex compañeros de Marta, la madre de Prividera, tratan de explicar sus pensamientos y el sentir que tuvieron en las décadas 1960 y 1970: vemos entonces que se torna muy arduo explicar un *ethos*, una estructura de sentimiento, un modo de ser en el mundo.

Muchas películas, sobre todo los documentales realizados por los 30 años del golpe, colocan su acento en los valores de la democracia. De este modo, las violaciones a los derechos humanos aparecen con efectos pero sin causas históricas. Así, muchas películas, sobre todo las de mediados de la década de 1980 traen consigo a la democracia como valor ciudadano. *La República Perdida II*, junto a su primera parte, respondía, ante todo, a una voluntad cívica empeñada en la construcción de un objeto nuevo: una democracia republicana y liberal, haciéndolo “con pocas tradiciones, casi contra su historia” (Romero, 2004). Es ésta la línea argumental de mayor peso a lo largo de este film: una voluntad de crear un nuevo *régimen*, un sistema que no nació del derrocamiento del anterior sino de su derrumbe; este film, entonces, formaría parte de la “ilusión democrática (...) la clave para el procesamiento y resolución de todos los problemas, inclusive aquéllos que escapan a la acción voluntaria de los hombres” (Romero, 2004: 273). Sin embargo, es ese mismo voluntarismo que hace que las consecuencias del genocidio, se dispersen; en ese sentido, la película posee un discurso más bien “tranquilizador”, ilusionador para seguir a Romero. Este pasaje a la acción, al cuidado de la democracia, diluye las diferencias sociales, tendiéndolas a homogenizar, sugiriendo una nueva “normalización social” en pos de un único valor. En este grupo, entrarían también films como *La historia oficial* o *La noche de los lápices*, incluso *Cuarentena* (Carlos Echeverría, 1984) -con un poco más de escepticismo- o *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984).

Desde ya que la producción fílmica, la práctica artística, posee también responsabilidades; al margen de las motivaciones propias que puede tener cada realizador para llevar adelante cierto proyecto cinematográfico, no le quita responsabilidad por la narración puesta en circulación: “todos los cineastas, o casi todos, hacen sus películas pensando en que un público las verá y aceptará (...) dicho de otro modo, el cineasta es necesariamente consciente de su inserción en la sociedad y de la responsabilidad que ésta conlleva” (Aumont, 2004: 115-116). Con esto, queremos señalar también la responsabilidad que posee un realizador, ya sea de películas de

ficción como de cine documental, en su práctica, ya que en ella pone en circulación una narración.

En ese sentido, quizá sea un film como *Kamchatka* la que nos presente más paradojas: mientras que nos exponen melodramáticamente las decisiones que una pareja debe tomar, entre ellas dejar a sus hijos, al mismo tiempo deshistoriza las acciones de sus personajes. A fin de hacer más llevadera la estadía en este nuevo lugar, los padres tratan de darle una óptica más lúdica a la situación, teniendo el juego de mesa TEG un rol fundamental que, por su intermedio, profundizará la relación paternal. Esta película no presenta problematización política ni ideológica, tampoco hay debate incluso dentro del matrimonio ¿Qué es lo que sucede? ¿Por qué ocultar la situación a los hijos? Si ellos pertenecían a alguna organización, ¿no hay críticas o pensamientos hacia ella? Para esta película podríamos traer a colación la crítica que efectúa Bruno Bettelheim acerca del uso del *Diario de Ana Frank*, debido al intento de la familia por mantener cierta cotidianeidad y desconexión del mundo real (Bettelheim, 1981: 169-184). En el caso de la película analizada lo lúdico se presenta con el juego citado, las canciones y el baile. De igual forma, la película es narrada por el niño y su discurso oscila entre la diversión y el alejamiento de los sucesos trágicos que ocurrían en aquel momento. Si las intenciones de los guionistas de la película era narrar la relación entre un padre y un hijo, ¿por qué hacerlo en tiempo de la dictadura? ¿Qué se gana, dramáticamente, y que se pierde? ¿Qué queda en el espectador luego de ver una película con estas características?

Finalmente, esta línea, nos lleva entonces a pensar otra, centrada en los efectos del genocidio. Como tecnología para transformar las relaciones sociales, el genocidio acarrea en su interior una lógica de arrasamiento, y en ese sentido, esta imposibilidad del cine es parte también de los efectos del genocidio. Quizá deberíamos pensar esta característica como rasgo antes que error. Esto también se debe, a que la gran mayoría de las películas se alinearon, quizá también para legitimar su propio discurso cinematográfico, junto a los organismos de derechos humanos, sobre todo a Madres y Abuelas de Plaza Mayo. De este modo, los films se abocaban más hacia un reclamo de justicia que como productores de verdad. Films como *La República Perdida II*, *Todo es ausencia*, *La amiga*, *La historia oficial*, *Cuarentena* o *Los dueños del silencio*, hacen referencia (o bien contaron con su apoyo) a las Madres o Abuelas, levantando sus

consignas. No es casual, tampoco, que muchas de las películas tengan a mujeres-madres como protagonistas; en ese sentido, el cine se valió del peso simbólico de la lucha materna a fin de movilizar sus dramatizaciones. Sin embargo, no hay una búsqueda hacia atrás a fin de comprender el porqué de una práctica genocida; quizá sea *Juan, como si nada hubiera sucedido* la que intenta no sólo hacer justicia sino también ir en busca de la verdad.

La clausura de una época es clara en el caso del cine; al no remitirse al pasado inmediato, los relatos quedan totalmente deshistorizados, declinando toda lucha social, nacional y continental. Esta clausura de época la vemos también, como ya se mencionó, en el cine mismo. La adopción de relatos de género para contar lo que quizá antes hubiera sido hecho bajo una forma de cine político o militante es una clara señal de los efectos del genocidio. Siguiendo a Gilman, entendemos los '60 y los '70 como una época caracterizada por un intenso interés por la política, y la convicción de que una transformación radical en todos los órdenes, eran inminente; de este modo, se constituye un bloque temporal: una época (Gilman, 2003: 39). Durante la década de 1960 y 1970 numerosos colectivos de cine militante produjeron una cantidad apreciable de películas. Es más, muchas de ellas, como Los Realizadores de Mayo, el Grupo Cine Liberación o el Grupo Cine de la Base realizan sus producciones durante una dictadura – *La hora de los hornos* es de 1968. Si bien es una pregunta capciosa ya que sabemos la respuesta, ¿qué cambio, qué imposibilitó continuar estas prácticas en una nueva dictadura? Entre una y otra hubo un genocidio, y en su reorganización de relaciones sociales arrasó no sólo con prácticas políticas sino también artísticas. En ese sentido, el resultado, la producción cinematográfica a partir de 1984 es también el resultado de dicho arrasamiento. Si pensamos cómo era el logotipo de la Cinemateca del Tercer Mundo, veremos que era una imagen de un cineasta/camarógrafo levantando el brazo con una cámara en mano. En ese sentido, para el cine latinoamericano (o, para lo que se denominó en aquella época “Nuevo Cine Latinoamericano) el cine era un *arma*. Con el retorno de las democracias, y ya también en la década de 1990, el dispositivo cinematográfico ya no es entendido de esa forma, ahora es un “instrumento de restauración de la memoria y por ende de la historia” (Ruffinelli, 2005: 289).

A modo de cierre podríamos afirmar que el cine nos presenta una diversidad de actores: perpetradores, cómplices y también víctimas; permitiéndonos estudiar diversas

formas de elaboración del pasado. A más de veinte años de producción de muchas de ellas, no sería desatinado considerar las películas analizadas como documentos, documentos de los primeros años de la democracia y de su clima de época como también claras elaboraciones del pasado reciente. De este modo, no hay película alguna que posea un relato unívoco; así, podríamos decir que el conjunto de films forman un mosaico y es en su agrupación, y no necesariamente en su particularidad, donde podemos estudiar una práctica genocida. A la par de las críticas efectuadas, debemos recordar siempre que un film nunca es una ventana abierta al pasado, una película es una interpretación, una condensación, una aproximación como también una evocación del pasado; la pantalla sugiere lo que ocurrió, por lo tanto siempre se debe tener en cuenta dichos principios en la tarea analítica. Es por eso que al momento de estudiar las producciones cinematográficas se las debe comprender no sólo como un producto de consumo o una obra artística; con Burke, sabemos que las películas pueden ser tomadas como documento histórico y como cualquier otro puede ser contrastados con otros (Burke, 2005). El “cine histórico” debe insertarse en el conocimiento del tema, debe ser discutido con otros textos preexistentes como también generar polémicas a fin de suscitar nuevas indagaciones. Con Marc Ferro, sabemos que el cine puede ser un precioso “agente revelador” (Ferro, 1995), poniendo en pantalla diversas zonas de realidad, incluso algunas no visibles o inconscientes para el propio realizador.

SEGUNDA PARTE

NOTA PREVIA A LOS CAPÍTULOS VII Y VIII
LA POÉTICA DE DOS REALIZADORES⁷³

En los siguientes dos capítulos nos abocaremos al estudio de la poética de dos autores en particular, dos realizadores, que a lo largo de su obra han abordado y experimentado con formas y narraciones la temática que aquí estudiamos: Alejandro Agresti y Carlos Echeverría, el primero desde la ficción, el segundo desde el cine documental.

Resulta significativo señalar que sus obras no efectúan una representación del pasado sino que todas suceden en un presente; es decir, todas las películas de estos dos realizadores transcurren en la posdictadura⁷⁴. De este modo, antes de producir una representación del pasado, ambos autores ensayan sobre los efectos en el presente. Es en la posdictadura, entonces, donde podemos ver los efectos del genocidio.

Si bien creemos que en sus obras podemos analizar las estrategias narrativas casi en su totalidad, no es nuestro propósito detenernos, en el presente capítulo, en ellas. Si bien los temas ya analizados en los anteriores capítulos florecerán en el transcurso de la siguiente sección, aquí nos interesa tomar las obras de cada realizador como una totalidad, como formas artísticas de elaboración del pasado como también de una indagación crítica del presente. Ya que, como ha sugerido el propio Carlos Echeverría, el cine puede ser también un vehículo para desarticular el miedo, ya que las películas dicen, denuncian.

⁷³ El presente capítulo posee fragmentos de diferentes trabajos publicados en “The question of the act” en Jones, Adam (ed). (2009) *Evoking genocide* Toronto: The Key Publishing House. La cuestión del olvido, en Revista El Ángel exterminador n°14 (ISSN1850-6941) y en el UBACYT S444 dirigido por Irene Marrone.

⁷⁴ A excepción de *El acto en cuestión* de Alejandro Agresti que, como luego veremos, transcurre en la década de 1940

CAPÍTULO VII
ALEJANDRO AGRESTI

Nacido en Buenos Aires en 1961, Alejandro Agresti pertenece a esa generación “1.5”⁷⁵ que no participó activamente en la política durante los ’70 pero a la vez ya había abandonado la niñez, basta con hacer un cálculo matemático para darnos cuenta que el futuro realizador contaba con 15 años al momento del asalto al poder en marzo de 1976. Interesado en la fotografía desde muy joven, cursó estudios en la Escuela Panamericana de Arte, si bien comenzó en el largometraje en 1985 será recién con *El amor es una mujer gorda* (1987/8) que inicia su carrera como director cinematográfico prolongándose hasta nuestros días. Debido a las dificultades que encontró en nuestro país para continuar su profesión, Agresti parte a Holanda donde filmará un importante número de películas, muchas de ellas en coproducción con Argentina, y sobre “temas argentinos”. Actualmente reside entre La Haya y Los Angeles donde filmó *La casa del lago* (*The lake house*, 2006) y se desempeña como doctor de guiones⁷⁶ para producciones de los estudios de Hollywood. Asimismo, Agresti también ha desarrollado una faceta como escritor, publicando las novelas *La sonrisa no basta* o *Eva Braun de Arroyito*. Su estilo como su relación con la crítica especializada le ha valido numerosos encuentros y desencuentros; a pesar de ello, podemos apreciar cierta coincidencia sobre su talento, su búsqueda constante y la renovación que le aportó al cine argentino a fines de la década de 1980 como también durante el surgimiento del “Nuevo Cine Argentino”.

En este apartado nos dedicaremos a pensar algunos de sus films como importantes intentos de elaboración, reflexión e indagación sobre los efectos del genocidio. Películas como *El amor es una mujer gorda*, *Boda secreta*, *El acto en cuestión*, *Buenos Aires Viceversa* o *Un mundo menos peor* no se centran en los años de la dictadura, sino que Agresti, una y otra vez, ensayó diversas formas de llevar a la pantalla los efectos del genocidio, ya sea a través del melodrama, de la metáfora, apelando a la ironía y al humor como también a elementos fantásticos que bordean el realismo mágico.

⁷⁵ Esta denominación la acuñó Susan Suleiman para referirse a los niños sobrevivientes del Holocausto: “muy jóvenes para tener un entendimiento adulto de lo que estaba ocurriéndoles, y a veces muy jóvenes para tener una memoria de todo, pero sin embargo suficientemente viejos para *estar allí* durante la persecución nazi hacia los judíos” (Suleiman, 2006: 179-180)

⁷⁶ Término que sirve para designar a aquellos que hacen consultorías y “arreglos” de guiones cinematográficos.

El amor es una mujer gorda (1987/8) y *Boda secreta* (1989)⁷⁷

En su trabajo analítico de diferentes producciones culturales de la posdictadura, Christian Gundermann toma algunos términos freudianos, como duelo y melancolía, para estudiar, entre otras, a *El amor es una mujer gorda* y *Buenos Aires Viceversa* (Gundermann, 2007). Nosotros emplearemos algunas de sus anotaciones a fin de pensar, a partir de las películas de Agresti, los efectos del genocidio. A la vez, tomaremos ambas películas, *El amor es una mujer gorda* y *Boda secreta* como un díptico, como películas “casi” espejos ya que encontramos elementos que se reiteran pero en un sentido inverso.

El film de 1987 transcurre en los primeros tiempos del nuevo orden democrático, Agresti nos presenta a José, un periodista dolido debido al abandono de su mujer. De este modo, el personaje yerra dificultosamente por las calles porteñas enfrentándose a su jefe laboral como también a sus amigos. Hay en José una imposibilidad de restablecer lazos sociales afectivos, manteniendo sólo con Caferata, un *marginado*, una relación lo más parecida a una amistad. Recién hacia el final de la película nos vamos enterando que su mujer no abandonó a José: ella fue secuestrada y desaparecida.

Filmada en blanco y negro oscuro, José nos transmite resentimiento y desencanto al presentir que algo peor está por suceder: “era muy explícita, pero todo eso no lo decía nadie en el cine y alguien lo tenía que decir” (Peña, 2003: 47), afirmó Agresti sobre su película.

De este modo, Agresti nos narra sobre las víctimas, pero ya no sobre las víctimas a las cuales caen las *patotas*. José es una víctima particularizada, con el secuestro de su mujer el terror se ha sembrado en él; sin embargo, él cree que acciona para transformar la situación pero se enfrenta, justamente, ya no con el accionar *desaparecedor* sino con sus efectos: el terror fue sembrado en todos y cada uno de los personajes de la película - en todos y cada uno de nosotros, nos intenta decir Agresti. En 1987 José vislumbra un futuro para nada promisorio, nos insta a “despertar” pero ya es tarde.

Es tarde porque el genocidio ha producido en él duelo y, por sobre todo melancolía. Un duelo que no puede resolver y un estado de melancolía del cual no puede salir. Recordemos que Freud entendía por duelo la reacción frente a la pérdida de

⁷⁷ Este último título no fue estrenado comercialmente en nuestro país.

un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Esta misma situación, según el vienés, puede llevar a la melancolía en lugar del duelo.

No es nuestro propósito ahondar en la teoría psicoanalítica, pero sentaremos algunos aspectos escritos por Freud que nos posibilitarán continuar con el análisis de ambos films. Así, Freud caracteriza a la melancolía como un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones, y la disminución del amor propio (Freud, 1976). La diferencia entre el duelo y la melancolía estaría dada, siempre según Freud, en la perturbación del amor propio llegando, incluso, a humillarse ante los demás. En el duelo intenso se sufre la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso –“lo que equivaldría a sustituir al desaparecido” en las propias palabras de Freud. Claramente se produce una fuerte resistencia ya que el sujeto se resiste a abandonar su objeto amado.

En el caso de José, en *El amor es una mujer gorda*, y también de Tota, en *Boda secreta* -como luego veremos-, ambos se encuentran en un tipo de duelo y melancolía particular ya que creen que la pérdida a la que se enfrentan es de naturaleza - en términos de Freud - “ideal”: el objeto no ha muerto, pero ha quedado como objeto erótico, siendo la novia abandonada el ejemplo que nos brinda el autor. Dado el estado de melancolía en el que se encuentra José – y también Tota – ambos personajes no pueden salir de esa suspensión y reconocer lo que ha acontecido con su ser querido.

Las primeras imágenes de *El amor es una mujer gorda* son muy elocuentes y tendrán una importante resignificación con las del final. Comienza con imágenes de gente escarbando entre la basura, en el *travelling* que la cámara hace observamos a José posicionado como la estatua de la libertad. Sin embargo, eso que vemos no es “nuestra” película sino que nos enteramos que eso es parte del metraje que ha filmado un director extranjero que ha venido a filmar a nuestro país. José ha ido a cubrir para el periódico en el que trabaja esta filmación, sin embargo no realiza la intervención que su medio espera de él. Luego de interrumpir el rodaje, José toma a un niño en brazos y le exclama al director extranjero: “esto que usas de actor todavía esta tibio y respira, andate a tu país, *yanqui go home*”. José plantea desde el comienzo un doble posicionamiento: la

intervención extranjera en nuestro país, como también la mirada sobre nuestro país que tiene el extranjero.

Esta acción le costará a José ser tildado de “zurrito” por el jefe de su sección: “este tipo que llamaste traidor está filmando para que el mundo se entere” le exclama. A lo que José, con enojo, le responde: “Este señor viene acá con sus millones y filman a los que se cagan de hambre, sus miserias, después se llena de guita, y la gente que se quedo acá se queda como estaba en la miseria y encima usados”. Finalmente, el jefe le obliga a realizar de nuevo la nota: “como corresponde”.

De este modo se inicia el deambular de José, lidiando una y otra vez con su jefe, como también con sus amigos. Si bien no sabemos cómo era José en su estado previo al duelo y a la melancolía, ahora su dolor lo transmite por vía de la agresión verbal, a sus amigos les señala que la gente no desaparece⁷⁸ y recuerda que su mujer lo dejó.

Con sus amigos encontramos diálogos sugerentes: en una de las charlas sale el problema de la culpa, a José le dicen que no tiene la culpa, le dicen también que quizá es mejor que se vaya del país. A todo esto, José siempre reacciona en forma violenta, aseverando que nadie le va a decir lo que tiene que hacer.

Agresti no sólo nos sugiere el estado en el que se encuentra José a través del empleo del blanco y negro, el duelo del personaje también brota a partir de la musicalización de la misma. Huelga remarcar que en la mayoría de los films de Agresti hay un uso habitual, ya casi una marca de estilo, de composiciones de Luis Alberto Spinetta, por sobre todo, o de Charly García; aquí escuchamos *Como el viento voy a ver* de Pescado Rabioso. La letra de la canción apoya y exalta el ánimo de José: en una estrofa, Spinetta canta “como el viento voy a ver, si es que puedo amarte. Vos no me dejaste, nena, vos no me dejaste, tampoco yo a vos”. El estado de duelo de José se profundiza, no puede salir de él, nadie dejó a nadie: José no dejó a Claudia ni ella a él, su relación fue cortada de raíz. La incertidumbre de él, de tantos familiares durante los primeros años del gobierno de Alfonsín, se encarnan en diferentes escenas: ¿cómo tratar al desaparecido, cómo hablarle, como dialogar? José queda suspendido, sumergido en la melancolía sin posibilidad de elaborar el duelo.

⁷⁸ En *Modern crimes* (1992) película rodada por Agresti en Holanda – hablada en inglés – surgen diálogos similares, sobre todo el personaje mayor, enfermo de cáncer, que le advierte Tim, el protagonista, que trata de comprender el misterioso suicidio de su amigo, que “la gente no se muere, es matada”.

En uno de sus descensos anímicos, José le escribe, esbozando una especie de conversación con Claudia. Diálogo que manifiesta un estado anímico generalizado, como también una toma de conciencia de su situación; sin embargo, lejos de intentar elaborar su duelo, su enojo aumenta. En esa carta, entonces, que le escribe a la mujer que lo abandonó afirma que “están pasando cosas raras y parece que nadie las quiere ver, me estoy volviendo loco. Nos vendieron un buzón, Claudia”. Esta escena nos resulta muy sugerente para comprender el estado anímico ya no sólo de José sino de un conjunto social más amplio. Estamos a las puertas de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, y José, como tantos otros, comienza a desencantarse de la democracia. La melancolía de José se profundiza con el devenir de las siguientes escenas, escenas que nos resultan cautivadoras para estudiar la forma en que el arte canaliza y se posiciona frente a la situación como también como puesta en escena de los efectos del genocidio.

¿Cuáles son las cosas que nadie quiere ver?, podríamos preguntarle a José. Él nos lo responde cuando discute, nuevamente, con su jefe en el diario: “en este diario miraban para otro lado, vos te haces el gil, de lo que pasó en Vietnam hasta tu tía sabe, pero lo que paso acá nadie sabe nada”. Esas son las cosas raras que pasan, nadie quiere saber lo que pasó, lo que *nos* sigue pasando. José no sólo quiere estar nuevamente con Claudia, José no quiere olvidar, se niega, se resiste, a olvidar. A ello, sus amigos, le dicen que ahora que las cosas cambiaron “¿por qué no volvés a ser el mismo?”. Hay aquí un indicio que nos permite imaginar que José no estaba atravesado por la melancolía en su pasado, y es en la respuesta a sus conocidos que manifiesta su estado, su suspensión, el origen de la melancolía: “los milicos mataban gente para no aburrirse... ahora nos siguen matando, con la duda”.

Luego de este altercado con sus amigos, que terminarán a los golpes y con José detenido y preso, Caferata, quizá su *verdadero* amigo, le señala que “a vos te metieron adentro, pero a estos hijos de puta los van a dejar afuera”, mientras vemos en sus manos la tapa del diario Clarín que informa sobre la ley de Punto Final.

A medida que el film se aproxima a su final, el discurso de José se torna cada vez más aguerrido, la melancolía se transforma en bronca. En una escena construida con una fuerte carga simbólica, José le habla a un ciego. Al él, le dice: “acá mataron 30.000 en este rincón del mundo, ¿sabes cómo? Con ratas en los intestinos (...) si grito no me

escucha nadie, primero nos dijeron que no teníamos memoria, como si fuéramos boludos y ahora quieren que nos olvidemos de todo. ¿Y vos que pensás de todo?” A lo que el ciego, encarnado en él la sociedad toda, responde: “¿Yo? Argentino”.

Hacia el final, se encuentra con unos compañeros en un bar, a los cuales José los increpa. Sin embargo, son ellos los que le dicen que Claudia no lo abandonó. Ellos le dicen: “loco, la mataron a Claudia, la mataron los milicos, la reventaron”. Mofándose del discurso construido alrededor del “mito de la inocencia”, José les responde: “claro, ahora me vas a venir con la misma historia de siempre. ¿Quién la va a querer matar? Sólo tenía 19 años, lo único que hacía era escribir...”

Así, pareciera que el “mundo exterior” se le impone a José, le abre un camino para elaborar el duelo. José sale a la calle, se escuchan sonidos raros, se sube a un colectivo y allí está Caferata, éste le pregunta “¿qué nos están haciendo pibe? A lo que José le responde “Ya es demasiado tarde...”. Más que cesar su interés por el mundo exterior, José pierde totalmente su amor propio al subirse a ese colectivo (que también podemos entenderlo no sólo como medio de transporte sino como colectividad), se hunde, se rinde. Esto queda metaforizado en la imagen a través de un sugerente artilugio de la cámara jugando con la diégesis del film. La cámara filma la ventana del colectivo desde afuera, tomándolo a José quien se encuentra asomado en la ventana. Haciendo un travelling hacia atrás, se amplía el plano: vemos otra cámara, la del director extranjero que está filmando a ese colectivo. Todo intento de resistencia, resistencia personificada por José, ha sido doblegado por el director extranjero. Estamos en las puertas del neoliberalismo, una nueva forma de vida se impone: vemos los efectos del genocidio. Así, entre tinieblas la imagen cobra cierto enrarecimiento, el colectivo se nos aparece como la barca de Caronte que los dirige hacia el Hades; ya es demasiado tarde, José ha bebido del Leteo.

Si *El amor es una mujer gorda* finaliza con una situación con tintes fantásticos, *Boda secreta* comienza de esa forma. Las primeras imágenes que vemos nos muestran el subterráneo, sus vías y sus conexiones internas: estamos en el bajo mundo. Así, de la nada, aparece un hombre desnudo. Con baba en su boca, sale a la superficie, a la luz, de la ciudad de una Buenos Aires todavía dormida. El hombre corre, desorientado, sin saber a dónde dirigirse. Finalmente cae rendido en la Catedral metropolitana, donde un policía lo encontrará durmiendo para llevarlo a una comisaría.

Ya en la seccional, comprendemos el desorden mental que sufre este personaje, como también ciertos indicios sobre quién puede ser esta persona. Al preguntarle los policías en qué año estamos, él responde que en 1976, a ello los oficiales le confirman que nos encontramos en 1989. Dato no menor ya que con este diálogo nos ubicamos espaciotemporalmente como también comprendemos la licencia fantástica que nos propone Agresti: a este personaje lo podemos tomar como un *aparecido*.

Luego de diferentes intercambios sobre los posibles orígenes de este hombre - que debemos señalar que en esta escena se nos presenta con un ojo morado, cosa que en la anterior no, dándonos a entender de qué forma fue el “interrogatorio” – los oficiales sugieren que este hombre estuvo *guardado*, a lo cual el misterioso hombre le dice que viene de abajo, del subte. Posteriormente, llegan a la conclusión que este hombre es Fermín García. Con ello, el hombre misterioso por primera vez afirma su yo: “sí, así me llamo”. Sin embargo, la felicidad recién obtenida por Fermín es ofuscada por uno de los policías: “no te conviene decir Fermín García. Era gremialista, maquinista del sur, un agitador. Y en mayo del 76, ¿sabés que le hicieron?”. A lo que Fermín le responde: “Lo mataron, yo sé”. Finalmente, con la promesa de “cambiarse de barrio”, de no hablar con nadie y mucho menos hablar sobre lo que pasó en la comisaría, Fermín es puesto en libertad.

Queda así introducido el componente fantástico de esta película, Fermín es un aparecido, un fantasma. Los orígenes de las leyendas sobre aparecidos, sobre muertos que vuelven a aparecer para encomendar alguna misión no nos resulta descabellada para pensar al personaje de Fermín y su trabajo como elaborador de duelo – tal como lo veremos a continuación. Recordemos que en sus orígenes, se creía que los aparecidos eran almas en pena que no podían descansar en paz o bien volvían con un propósito determinado (Klein, 2004); muchas veces, el aparecido es alguien que está viviendo una experiencia extrema, como la muerte, y se apersona para advertir sobre su experiencia o bien para salvar a su testigo (de ahí el propósito de su misión). Por supuesto que en este caso Fermín no se nos aparece como un fantasma con poderes particulares, tal como sería el estereotipo espectral. De este modo, Agresti nos inserta un componente mágico dentro de una puesta realista. De más está decir que *Boda secreta*, a diferencia de la anterior, fue filmada en colores.

Ya liberado, Fermín quiere ponerse en contacto con Tota, su (¿ex?) novia. De este modo, luego de trece años, Fermín vuelve a Mendieta, la tierra natal de ella. Al igual que José, Fermín le escribe una carta, intentando mantener un diálogo con ella. Aquí, Fermín le escribe que no puede entender qué pasó, no sabe dónde estuvo y se disculpa y solicita que no piense que es “un turro”. De este modo, Fermín emprende el viaje hacia el pueblo, con *Muchacha ojos de papel* – compuesta por Spinetta – como música de fondo.

Ya en el micro, Fermín dialoga con el chofer, al que le pregunta por una “chica” que le dicen Tota. El chofer le responde que la mujer no es tan chica –han pasado trece años – asegurándole que le dicen “la loca”. El chofer continúa explicándole que la mujer se iba a casar “con un tipo” que también era chofer, pero no volvió nunca “la cagó”, sin embargo, ella cree que él va a volver; es más el chofer le cuenta que ha puesto un kiosco en la estación para verlo en el preciso momento en que vuelva. Al llegar al pueblo, Fermín se dirige al kiosco, encontrándose con Tota: “soy yo” le dice. Pero Tota no lo reconoce.

De este modo, Agresti introduce el duelo y la melancolía. Ya no en la figura del personaje principal, tal como sucedía con José en *El amor es una mujer gorda*, sino en el personaje que secunda al principal. Si a José lo había “abandonado” su mujer, si José estaba imposibilitado de elaborar el duelo sumiéndose en la melancolía; aquí es una mujer la que se encuentra con esa imposibilidad ya que fue su hombre quien la “abandonó”. Nuevamente, el realizador no narra el pasado en forma explícita, la metáfora, el simbolismo y la doble lectura prima por sobre un discurso más bien directo.

Entonces, a pesar del fracasado encuentro con Tota, Fermín decide quedarse en Mendieta solicitando trabajo como pianista en un bar/restaurant, forma en la que pagará el alojamiento brindado por Doña Patricia, quien recientemente enviudó. Lentamente Fermín se acomoda a la vida del pueblo, a pesar de no lograr hacer recordar y ayudar a Tota. En forma paralela, en el pueblo comienzan a circular rumores sobre él. Aquellos que parecen ser los de mayor alcurnia del pueblo, junto al cura, colocan un manto de sospecha y chismes sobre Fermín. Murmuran sobre el saco que le perteneciera al marido que Doña Patricia le regala a Fermín, marcándolo así como un otro negativo. Por sobre todos será el cura del pueblo – vemos con él cómo se arraiga la (futura) autorización

para el genocidio – quien más recelará, para él Fermín es “un extranjero, que viene a traer malas cosas”.

Paralelamente, Fermín intenta sacar a Tota de su estado de melancolía. Para eso, adopta otra identidad, haciéndose llamar Alberto. Con ella hablará sobre caras que no se olvidan, sobre novias y amores, y sobre la gran ciudad de Buenos Aires. Él le asegura que su novio volverá, que pronto volverá. Pese a los esfuerzos de Fermín, Tota no puede abandonar su estado, mantiene su estado de ánimo en profundo dolor y, tal como lo señalara Freud, en “una cesación del interés por el mundo exterior”. Su persona ha quedado suspendida en el tiempo, recuerda y espera la vuelta de aquel joven que alguna vez prometió casarse con ella. Para Tota, su novio ha quedado joven, fijado en el tiempo. En su imposibilidad de elaboración de duelo, no puede imaginar que los años hayan pasado y el hombre que tiene frente a ella es su novio. En los encuentros entre Tota y Fermín se desprenden las preguntas y sensaciones en torno a cómo sería hoy si no hubiera desaparecido y asesinado; cómo habrá envejecido, cómo continuó su vida.

Sin embargo, no todo el pueblo rechaza a Fermín. En una escena, nuestro personaje es invitado por una pareja de hermanos a su casa. Rápidamente, Fermín se da cuenta que ellos no son hermanos sino que son una pareja homosexual. De este modo, uno de ellos les cuenta su historia y todo “el lío que se armó”; finalmente, Doña Euralia, una de las damas de la sociedad, les pidió con la aprobación del cura que se hicieran pasar por hermanos para quedarse en Mendieta. Vemos así que no es sólo a Fermín a quien negativizan, en un pueblo chico también se reproducen las lógicas de la gran ciudad.

A medida que crece la confianza entre Alberto/Fermín y Tota, él se anima a contarle y expresar su parecer. Estando en el kiosco de diarios de ella, Fermín asevera que “hace un tiempo que un hijo de puta decide qué tienen que saber, que nadie sepa lo que paso en este país (...) mataron gente, de la ciudad les mandan los diarios que quieren, cualquier idea es peligrosa”. Tota lo mira con incertidumbre, pero Fermín insiste, diciéndole que la muerte no se puede detener con el tiempo pero que “el amor, la esperanza, todos estos años nada ha cambiado”, manifestando, problematizando, lo que antes señalamos respecto al tiempo: “¿es el paso del tiempo lo que simula el cambio?”, le pregunta Fermín; ¿pueden cambiar las cosas, las personas?, insiste Fermín como forma de sacar a Tota de su duelo y afirmarse él como su, otrora, novio. Todo esto será

tomado de mala forma por ella, reprobándolo, interpretando todos sus dichos como insultos.

Ya entrando en la resolución del film, vemos que el cura comienza a hacer “averiguaciones” sobre Fermín, le pregunta por él al chofer que trajo al “extraño”, quien dice recordar a Fermín pero que está desaparecido. Fermín no fue el único *chupado* del pueblo, Pipi – nuevamente vemos a un personaje marginal como *verdadero* amigo del protagonista – también fue secuestrado y torturado: “Ud. no sabe en qué estado lo dejaron” le dice Doña Patricia a Fermín. Ante su séquito, el cura afirma que “estos tipos están en Cuba o en Rusia esperando para volver”. Uno de su círculo sospecha que Fermín, “o como se llame”, es un espía ruso, de la KGB. A esto, el cura afirma con confianza que “lo tenemos muy controlado”. De este modo, este grupo pergeña un plan para hacer “caer” al espía ya que deben “guardar la integridad moral de este pueblo”.

Por la noche, en el bar, mientras Fermín toca el piano, el grupo “inquisidor” pone en marcha su plan. Al chofer le dan una frase en ruso y va a encontrarse con Fermín. Al hacerlo, el cura le da ánimo diciéndole “vaya joven, occidente lo contempla”. Cuando el chofer exclama su frase en ruso, Fermín lo insulta – ya que no entiende lo que le acaba de decir. Cuando el chofer vuelve a la mesa de los inquisidores, el grupo lo felicita, ya que han confirmado sus sospechas: ese hombre es de la KGB. Así, se aproximan a Fermín y, con alegría, le confirman la “sentencia”: “Ud. no tiene lugar en este pueblo. Brindo por su partida”. A lo que Fermín le responde: “Ud. juega con la ignorancia, con el miedo de la gente” para luego el cura decirle que “es una bestia sexual”; a eso, Fermín, le retruca “Ud. se cree dios, yo estuve con él”. Finalmente, el cura cierra toda posible discusión al tildar a Fermín de “hereje comunista”.

Fermín intenta irse del pueblo, y para eso buscará a Tota. Él le propone casarse en silencio, y aquí, por primera vez, Tota muestra atisbos de superación de su duelo: le dice que es el primer hombre que le hace olvidar a Fermín.

Finalmente, Fermín no podrá casarse con Tota. La policía, junto al cura, lo vienen a buscar, lo suben al micro para echarlo del pueblo: más que una expulsión es un destierro. Aquí, en estas escenas, Agresti nos subraya el silencio del resto de los pobladores. Nadie dice nada, nadie levanta la voz, sólo el cura tiene la palabra. Será Pipi el que lo salude, el que exprese, con temor, cierto gesto de amistad al regalarle su reloj. Ya dentro del micro – nuevamente un colectivo, como en el final de *El amor es una*

mujer gorda – Fermín le grita a Tota quien es él. El micro se va, Fermín es desterrado, parte al exilio. La sociedad no lo reconoce, lo niega, lo vuelve a expulsar. ¿Efecto del genocidio, negar el pasado?

¿Qué ha pasado con Fermín como *aparecido*? Ha fracasado con su misión. Cuando Tota empezaba a elaborar su duelo, a salir de su estado melancólico, otra pérdida se le impone: Tota corre al mico, gritándole “te voy a esperar, Alberto”. En el cierre del film Fermín, como Alberto, vuelve a desaparecer.

Metáfora del victimario, el director como contrabandista

En los párrafos que siguen nos dedicaremos a explorar una de las posibles líneas analíticas que nos permite *El acto en cuestión* (1993), película que Agresti filma en Holanda hablada en castellano y con actores argentinos. Para muchos, este título es la gran obra maestra del director argentino.

La película en cuestión hace uso de la ironía, anacronismo, metáfora, alegoría y sátira. Es un claro exponente de cierta poética de ruptura, ruptura que posibilita la crítica y la denuncia en la que se embarca. Logra mimetizarse en el género que adopta para también cuestionarlo y, al mismo tiempo, ese proceso de mimetización le brinda las herramientas para contrabandear el acontecimiento a revelar y asolar al género del que se sirve.

En su documental sobre el cine americano, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995), Martin Scorsese impone una categoría poco académica: “el director como contrabandista”. En esta categoría de realizador, se plantean, a través de temas e historias comunes, profundas críticas sociales y elementos delicados que permanecen ocultos en el corazón de una sociedad; así, el director puede hablar sobre lo indecible. Aunque Agresti no se condice, necesariamente, con los realizadores pensados por Scorsese, la figura del contrabandista, aquel que introduce en forma oculta una mercancía o, en este caso, una idea, nos resulta operativa para este film.

El acto en cuestión, ambientada en la década de 1940, narra el auge y caída de Miguel Quiroga, un lumpen porteño, al que no se le conoce profesión excepto su pasatiempo: robar libros. De uno de ellos, sobre magia y ocultismo, aprenderá a realizar “el acto en cuestión”, un truco mágico que le permitirá hacer desaparecer cosas, incluso

seres humanos. De este modo, Miguel Quiroga se hará famoso, primero en un circo y luego a nivel mundial, con ese acto hasta que su representante lo lleve a juicio a causa de la propiedad del acto.

El acto en cuestión efectúa una combinación genérica ente el cine clásico hollywoodense, en especial de los años '30 y '40 en cuanto a su fotografía y textura visual, que incluye no sólo la imagen en blanco y negro sino también el vestuario y los decorados, con cierto realismo mágico. Entre lo real y cotidiano, en el film se cuele la magia; el acto en cuestión de Miguel Quiroga irrumpe dentro de la historia en forma corriente. Sin embargo, la película se nos presenta ya desde el inicio como una gran casa de muñecas, no en el sentido ibseniano sino en el sentido literal, en el sentido lúdico. La película es también un gran juego de formas, de luces, sombras, decorados y cámara. El propio acto en cuestión, la desaparición de objetos y seres humanos, recuerdan los trucos de Méliès; la pensión donde Miguel vive las primeras secuencias del film resulta ser un gran decorado, y al hacer un *travelling* hacia atrás en una de las escenas lo vemos, apreciamos que el mismo es una gran construcción que finalmente, por medio de un fundido encadenado, se asemeja a la casa de muñecas de Rogelio, el cronista de la historia y artesano de muñecas. De igual forma, Agresti se vale de falsos *raccords*, de alteraciones en la velocidad para asemejar noticieros cinematográficos, de superposición de ojos de muñecas para simpatizar con Miguel al momento de hacer su truco en su primera función circense, incluso la música que emplea, un rango que va desde un conjunto de cámara hasta Les Luthiers, pasando por una versión a lo Kurt Weil de *La montaña* de Luis Alberto Spinetta al momento de introducir a Sylvie, la cantante de cabaret y última mujer de Miguel; podríamos enumerar más de los recursos utilizados por Agresti pero no es el objetivo del presente; queríamos sí reforzar la idea de juego imperante en toda la película, la introducción de elementos y formas singulares en forma fluida y corriente. Por ende, si esta película la alzamos como única no se debe solamente a su formalismo, sino a que ha logrado hacer mella en unos de los temas más controvertidos y difíciles de exponer en el cine argentino. Son muchas las películas que han intentado abordar con seriedad este tema, pero Agresti -y ahí reside el impacto de este film- lo logra a través de una gran metáfora, ocultando los verdaderos motivos; en síntesis, comportándose como un “contrabandista”.

Como bien antes señalamos, *El acto en cuestión* fue filmada en su período holandés. Tanto con esta como con sus otras producciones, vemos que Agresti se

adelantó en años al “boom por la memoria” y el estudio del genocidio represivo de la última dictadura militar en Argentina. ¿Qué es lo que cuenta y plantea esta película? Como ya lo señaláramos, la historia se centra en el ascenso y caída de Miguel Quiroga, un ladrón de libros que un día sustrae un libro de magia y ocultismo en el cual se enseña a hacer “el acto en cuestión”, éste no es otra cosa que un truco para hacer desaparecer objetos. Rápidamente se inicia la fama de Quiroga como mago, recorriendo el mundo con su acto mágico, probándolo en diversos elementos así como también, posteriormente, en personas. Paralelamente, su relación con los libros toma otro rumbo: ya no disfruta de la lectura, sino que -cual censor- se obsesiona con éstos; nadie debe saber de la existencia del texto originario de su truco. Por lo tanto buscará y censurará libros y bibliotecas por doquier, incluso llegando a quemar algunos, gesto típico de toda dictadura que se caracteriza por arremeter contra la cultura, soliendo censurar y quemar libros. En Miguel aflora una personalidad autoritaria con características intolerantes, llegando incluso a exclamar, al ver a otras personas leyendo, “¿qué piensan encontrar en los libros?” en tono denigrante. Incluso al hablar con Natalio, su mayordomo, sobre libros, Miguel se vuelve nervioso e irascible. Miguel se transforma a lo largo del film en una suerte de dictador, de persona autoritaria que, creyendo poseer un poder excepcional, puede decidir por la suerte de otros. Llegado el momento, impedirá que su mujer, Sylvie, disfrute de la lectura, prohibiéndole no sólo leer sino incluso pensar en libros. Finalmente, todo termina cuando su representante, al obtener los derechos del libro original, lo reedita y lo pone en venta, traicionando así a Quiroga y llevándolo a la ruina.

Si bien la película se inicia desde un presente, con el transcurrir del film podemos apreciar que la historia es narrada en otro tiempo, por el mencionado Rogelio, hermano de Miguel y artesano de muñecas y títeres. En síntesis, Rogelio es el titiritero de la historia. La recreación de época se mantiene “estable” a lo largo del film: menciona lugares reconocibles - “Yo trabajo en Gath y Chaves” afirma Azucena -, se utiliza un vestuario acorde al marco temporal elegido. De este modo, podríamos decir que lo político de esta película se construye en torno a los guiños irónicos, las alegorías y las metáforas.

¿Cuál puede ser la relación entre esta tragicomedia y la última dictadura militar argentina? ¿Qué se oculta en ella? Son varias las escenas que arrojan luz y posibilitan el debate. La lectura política se da en un plano refinado, primando los mencionados guiños

en forma preponderante. Al iniciarse la carrera de Miguel en el circo, ya se anticipa la posibilidad de que su truco le permita hacer desaparecer a seres humanos. Cuando Quiroga se siente presionado por su jefe, Amílcar, lo amenaza y éste le replica si acaso lo hará desaparecer y él le responde que no es “mala idea”. Por otra parte, en la escena en que prueba por primera vez que puede hacer desaparecer a un ser humano -un niño-, el locutor en voz *over*, Rogelio, nos advierte que “hacer desaparecer a un humano no es joda”. Es en este momento cuando su poder se transforma en un arma, al no lograr hacer aparecer nuevamente al niño. Luego de este incidente, Quiroga escapa y permanece escondido por dos años, dedicándose a escribir, bajo el seudónimo de Jacques Lacan. Durante este tiempo traba relación con la fe, con Dios y la Iglesia. Al principio se pregunta cómo puede confesar lo hecho; finalmente, encontrará en Dios recogimiento. En su escondite le escribe una carta a Dios, siendo esto una perfecta alegoría con la relación dictadura/desaparición. Mientras reza y escribe la carta, se vanagloria de su capacidad de desaparición de todo lo que se le antoja. Asimismo, se da cuenta de que, en realidad, este poder no lo tomó de un libro sino que fue Dios quien le dio la fórmula, convirtiéndolo en un “profeta del mensaje antimaterialista”. Termina su carta con una reflexión: ¿por qué todo puede desaparecer tan fácilmente? ¿Dónde va todo cuando desaparece? Recién ahora Miguel comprende que “esto de desaparecer no es nada, la gran joda es el olvido”. En esta escena, Agresti “contrabandea” la justificación religiosa del discurso militar típico, al tiempo que se cuele su propio punto de vista. Más adelante, en la escena en la que Amílcar, convertido en representante de Quiroga, brinda una conferencia de prensa, se alude a una de las primeras consignas de las organizaciones de derechos humanos. Si bien la acción transcurre en la década de 1940, allí, entre una multitud de periodistas enfurecidos, alguno grita “¡Aparición con vida!”. Con esta frase, las intenciones de Agresti se hacen evidentes: la película se politiza.

Luego de dos años, Quiroga aprende cómo hacer aparecer a la gente; a partir de ahí se hará famoso mundialmente y logrará hacer su truco con grandes multitudes. En España un periodista lo interroga y Quiroga afirma que su truco no es tal sino que es un “proceso”, clara alusión al *Proceso de Reorganización Nacional*, y -haciendo un guiño a cámara- remata el diálogo, que de un plano medio pasa a un primer plano, sosteniendo que en la Argentina él es el único que puede hacer desaparecer gente... “por ahora”.

Ya casado con Sylvie, con fama mundial y contando en su haber con la desaparición de 114 presidiarios y habiéndose negado al gobierno de Hitler a hacer

desaparecer a unos “seis millones de huérfanos”, Quiroga vive en un pequeño palacio junto a su mujer. Allí, como antes señalamos, le prohíbe terminantemente cualquier tipo de lectura -“nadie debería leer”-; incluso la tiene recluida en su casa, cual secuestro en centro de detención, encadenada al piso, dándole de comer en platos que le deja allí. Luego de insultar y maltratar a su esposa, Quiroga reza. Gesto importante en este film: Quiroga siempre, luego de efectuar una acción inmoral, busca el acogimiento y la aceptación en Dios.

El personaje de Quiroga resulta rico en análisis ya que bajo la forma simpática en la cual nos es presentado asoman rasgos intolerantes, incluso racistas. Su poder, tal como él lo manifiesta, lo lleva a la locura, “esto de hacer desaparecer te vuelve loco”, afirma. Con esto no intenta justificar sus acciones, sino todo lo contrario; una posible lectura a la figura de Quiroga reside en el uso de ese “poder”, un poder que él utiliza en forma irresponsable. Podríamos decir que Quiroga posee el monopolio de la “desaparición”, de la fuerza, llegando a utilizarlo en forma indiscriminada. Su pico de fama es mostrado a través de recreaciones de noticieros, dándonos a entender que el mago recorre el mundo con su truco haciendo desaparecer cosas a su antojo, incluso la Torre Eiffel.

Llegando casi al final, su manager le muestra el libro que será editado y que le valdrá la carrera a Quiroga; le cuenta cuánto le costó mantener en secreto todos estos años el libro. La escena finaliza cuando Amílcar afirma “¿vos te creés que las cosas desaparecen?”. En este momento la imagen queda congelada y la palabra “desaparecen” se escucha varias veces en eco. El énfasis puesto en esta palabra nos recuerda que, tarde o temprano, aquello que se pretende ocultar sale a la luz.

De este modo, por medio de las alegorías citadas y los diálogos en doble sentido, Agresti logra elaborar la temática nuevamente en forma implícita, sin referirse a ellos de manera directa. *El acto en cuestión* nos permite estudiar vértices diferentes. En la época en que Agresti hace este film, en Argentina se hablaba de “reconciliación”, indulto a los militares y olvido del pasado. Con esta película, el director apuesta al recuerdo, a la imaginación, y en forma perspicaz. A través del humor, sin horrorizar, logra entablar reflexiones sobre los desaparecidos.

La noción de contrabandista de Scorsese sigue resultando útil para pensar la condición de este film; el director norteamericano esgrime que parte de la característica

de esta tipificación reside en cierta marginalidad del realizador. Si bien Agresti no es, como ya lo señalamos, un director marginal, lo cierto es que durante mucho tiempo sí lo fue. Considerado hoy uno de los realizadores argentinos más importantes no fue valorado sino hasta su regreso en 1996. El auto-exilio también significó marginalización de su producción holandesa permaneciendo, así, en los bordes de la cinematografía nacional. De este modo, *El acto en cuestión* nunca fue estrenada de manera comercial en la Argentina, circulando durante mucho tiempo en forma subterránea, pirata, entre cinéfilos y estudiantes de cine, como también en alguna retrospectiva. Recién en las puertas del nuevo siglo pasó a rotar en la programación del canal de cable Volver. A pesar de ello, *El acto en cuestión* permanece en silencio para ser revelada y descifrada en pos de una posible representación de los hechos pasados

El regreso del hijo pródigo

1996 es un año singular para Alejandro Agresti. Ese año, además de realizarse una exitosa retrospectiva de su obra inédita en nuestro país, marca el regreso a la Argentina para realizar una nueva producción. *Buenos Aires Viceversa* (1996/7) es el título de la misma; en ella, podemos encontrar continuidades y nuevas propuestas en comparación con las dos primeras películas analizadas.

Ante todo, lo primero que vemos al iniciarse es una placa de dedicatoria: “En los años de la dictadura militar en la Argentina desaparecieron y fueron asesinadas unas 30.000 personas. La mayoría de ellos eran jóvenes y los hijos que dejaron recién hoy están en edad para pedir respuesta a la sociedad. A ellos está dedicado este film”. Si en las anteriores Agresti apela a lo implícito, a la metáfora y a la doble lectura; este film posee una marca distintiva, explícita, incluso antes de comenzar el relato.

Esta dedicatoria conlleva un posicionamiento diferente. Ahora el foco de atención, el protagonismo, será, por sobre todo, de los jóvenes. Vimos que antes el relato estaba focalizado en adultos, en aquellos que fueron desaparecidos, torturados, aquellos que eran jóvenes y adultos durante la dictadura; en síntesis, una *primera* generación. Ahora, en *Buenos Aires Viceversa*, Agresti focaliza su atención en una *segunda* generación (luego, como veremos en *Un mundo menos peor*, Agresti intentará hacer una unión de estas dos generaciones).

De este modo, si modifica el foco de atención, el estilo cinematográfico también precisa de formas diferentes. La secuencia inicial, que es también la de títulos, nos presenta algo diferente, novedoso, que rompe con el estilo que Agresti venía desarrollando a lo largo de sus obras anteriores. El inicio, con una canción de Spinetta, nos marca una diferencia: cámara en mano, notorio empleo del zoom, desenfoco, falsos *raccords*. Una estética que se asemeja al registro documental, al cine-directo, pero a la vez, como ya hemos visto con los otros films, las dobles lecturas y las metáforas son nodales al desarrollo temático. En *Buenos Aires Viceversa* predomina, así, el fragmento. No sólo por el estilo particular de montaje que el film posee, también apela a la fragmentación del relato: historias que se entrecruzan a lo largo de la narración, que marchan casi en forma paralela, para concluir en una totalidad. La fragmentación, la no apelación a un relato único y lineal, es también la forma de abordar, de narrar, los efectos del genocidio.

Claramente, los protagonistas son Daniela y Damián, dos jóvenes que poseen elementos en común. Mientras Damián tiene dificultades con su novia, quien no acepta su nuevo trabajo como *conserje* en un albergue transitorio; Daniela también afronta dificultades con su novio. Es en el diálogo entre Daniela y Mario, su novio, donde podemos apreciar ciertos elementos que pueden ser extendidos a Damián. En una de sus discusiones, él le plantea sus problemas y cómo ella se los toma. Mario llega a decirle “vos no sos normal... yo estoy bien, vos tenés problemas... cuando te cuento mis problemas a vos te parecen mínimos”. A lo cual, ella le responde si cuidar una tortuga marina o el dolor que le provocan los aparatos de la ortodoncia pueden compararse con sus problemas: no saber quiénes son sus padres. Hay aquí una clara marca que lleva Daniela, una marca interna, un dolor que parece no poder sacarlo ni expresarlo, que sólo la podrá pasar al acto al final del film.

El núcleo familiar de Damián está formado por sus padres adoptivos y su tío. En una de sus visitas al hotel donde trabaja su sobrino, el tío le pide tarjetas de descuento; asimismo, le pregunta si pide documentos para saber si la gente que entra es mayor de edad. De este modo, a medida que se desarrolla esta línea del relato, comprendemos que el tío tiene un pasado como policía, fuerza a la que quizá –desde la trama no lo podemos aseverar- formó parte el padre de Damián.

Los personajes secundarios de este film tienen un peso fundamental. A medida que avanza la trama, estos posibilitan cierto anclaje, encuentros, entre las diferentes líneas argumentales. De este modo, nos encontramos con los dos amigos-service-de-tv, Cristina (la “loca tv”) y el periodista del noticiero, la pareja de ciegos, el boxeador que proviene del interior, Nicolás y Amalia – pareja que a continuación desarrollaremos – y Bocha –ayudante fundamental para la tarea que esta pareja le encomienda a Daniela como también ayudante para la catarsis de ella.

Varias son las líneas para comprender los efectos del genocidio que Agresti intenta mostrarnos. Si nos detenemos en el encargo de Nicolás y Amalia podemos hallar una de las líneas que nos propone el realizador. Esta pareja mayor, contrata, a partir de un anuncio en un diario, a Daniela para que filme la ciudad, para que les traiga imágenes del exterior ya que ellos hace tiempo que no salen de su casa. Esta pareja hace 10 años que no sale de la casa: “somos amantes de las bellas artes... antes íbamos a visitar a mi hija, pero ahora vive en Europa, desde que ella se fue ahora no salimos nunca más”, le advierten. A la vez, esta pareja nos puede servir para leer en ellos la retracción al espacio privado de la vida: ellos quieren tener contacto con la realidad pero desde su hogar, sin salir... ¿para qué salir, si se puede tener todo en la comodidad del hogar? Lógicamente, sólo se puede hacer eso con plata: a Daniela le pagarán \$300 cada video que les traiga. Mientras dialogan con la joven, notan en ella un “aire” de semejanza: “¿no te hace acordar a alguien? ¿a la nena, no es cierto?”. ¿Abuelos que buscan a su nieta?

Así, Daniela sale a registrar “la realidad”. Las tomas que vemos que ha grabado pueden ser vistas con cierta semejanza al cine documental-militante⁷⁹ de la década de 1960/70, Daniela filma la pobreza, a los mendigos, la calle. Todo esto dentro del marco de las marchas por los 20 años del golpe. Al ver el material registrado, la pareja se enoja con ella: “vos no entendiste nada de lo que te pedimos. Eso no es la calle, no es arte, no es nada”. Le recriminan que les hizo pasar un “mal momento” y le recuerdan que tenían una nieta, “nos enojamos porque muchachas como vos... nosotros teníamos una nieta”, pero no llegan a completar sus palabras. Sin embargo, Daniela no es despedida de su trabajo, todo lo contrario. Debe volver a hacer la tarea, en “forma correcta”, y a cambio le duplicarán el pago. Giro interesante se da en el segundo encuentro: la mirada de

⁷⁹ Gundermann sugiere ciertas similitudes con el Tercer Cine (Gundermann, 2007: 147)

Daniela ha sido “domesticada”, comprada. Signos de los efectos del genocidio: aquel cine, aquella mirada, ya no tiene cabida; ahora es el dinero quien *elige* qué mirar – y desde la comodidad del hogar.

Ya junto a Bocha, a quien conoce mientras registra imágenes en una plaza, Daniela graba techos, edificios, paisajes, Caminito – cabe mencionar que en esta secuencia Agresti emplea como fondo musical *Canción para mi muerte* de Sui Generis. Así, es Bocha -el niño que no vivió la dictadura ya que nació en democracia, pero vive los efectos de la misma, el chico que vive en la calle, mendigando- quien le sugiere qué “filmar”. Ya en el tercer encuentro con los *abuelos*, los mayores se maravillan por las imágenes que “compraron”: “que hermoso Buenos Aires”, dicen. Gesto esencial el de Agresti: vemos lo que *queremos* ver, cerramos los ojos a lo que no queremos ver pero, sin embargo, allí está. Congraciados con las imágenes, los *abuelos* se encariñan un poco con Daniela y le cuentan sus penurias –que nos sirve para comprender la forma en que eligen no mirar: “nosotros hace tanto tiempo que no salimos, y ver que afuera las cosas andan bien... nos llena de felicidad. Si nuestra nieta viviera, seguro que serian amigos. Si no se hubiera apresurado si no se hubiera metido en esas cosas políticas... Tendría que haber visto la belleza de Buenos Aires.” En este diálogo no sólo la mirada de Daniela ha sido domesticada, vemos aquí también la sugerencia de renunciar a cualquier participación política, la política separa familias, parecieran decir. Finalmente, la marca, el efecto primario del genocidio queda patente cuando le dicen cuál es la causa de su encierro en su hogar: por miedo.

Podríamos también afirmar que el lazo creado entre Bocha y Daniela permite a Agresti trazar una continuidad entre las diferentes épocas y generaciones; ambos son víctimas del genocidio: Daniela hija de padres desaparecidos, Bocha un chico que vive en la calle, en la pobreza, sin conocer a sus padres⁸⁰. De este modo, Agresti nos sugiere que los excluidos de hoy son los desaparecidos de ayer.

Si bien la línea narrativa de Damián no posee la profundidad de la de Daniela, a su alrededor se mueven personajes que permitirán el desarrollo de la historia. Si bien él actúa en forma más pasiva, quizá sea su tío el que nos permite advertir momentos muy sugerentes para nuestro análisis.

⁸⁰ Nos resulta crucial y muy significativa la toma en la cual estos dos personajes pasan por el frente de la ESMA

Quizá una de las escenas más estremecedoras es la que se da entre este personaje y la joven ciega, una escena de extrema violencia a la que, sin embargo, no podemos comprender. Sobre esta escena el propio Agresti se refirió sugiriendo que “la verdadera violencia nadie sabe lo que es” (Peña, 2003). La escena en cuestión se inicia cuando el tío se ofrece a ayudar a la joven en la calle –la misma se ha separado de su pareja, también ciega⁸¹ -, la toma del brazo, guardándose en sus bolsillos el bastón blanco y los anteojos. Así, juntos, se dirigen al albergue transitorio donde trabaja su sobrino, quien, con un guiño, los deja entrar. Ya en la habitación, el tío efectúa un gesto insinuante: se lava las manos asemejándose a un “cirujano”. Aunque ella se siente perdida y desorientada, él se muestra amable. “Esta no es tu casa”, le dice la ciega. La tensión crece. Él comienza a humillarla, a desorientarla. “Tocame”, le dice ella desafiante. “¿Quién te crees que soy yo?” Le dice él. De este modo, resurge la personalidad que el tío mantenía velada: “me recordás a una zurdita”, le dice, “¿sos zurdita también?”. La violencia crece; el tío, sin llegar a la violación sexual, abusa de la mujer, rememorando su pasado genocida: “tenía todas la que quería, a todas las zurdas de mierda”.

Con un dispositivo que vimos al principio del film, Damián puede escuchar lo que sucede dentro de las habitaciones. En esta ocasión, escucha lo que su tío hace y dice. Al escuchar la violación de su tío, Damián queda impávido, no actúa. Por un lado comprende quién es su tío, como también el pasado de su familia. A la vez, Damián atina a irse, en silencio, del albergue. Volviéndose, en cierta forma, en cómplice de su tío.

Cabe recordar que el personaje del tío conseguirá trabajo como guardia en un shopping, desencadenando el trágico final del film. Con este personaje, y con el gesto de ubicarlo como guardia en un shopping, Agresti nos sugiere sobre la circulación, sin problemas, de los torturadores, de los represores; nos insinúa qué ha sucedido con esta “mano de obra”, como se han “rehabilitado”, reinsertándose en el nuevo *topo* del capitalismo de fin de siglo: el shopping.

Habíamos dicho que la película plantea que la desocupación y la nueva pobreza –discurso levantado, en aquel momento, por la agrupación HIJOS- son consecuencia del plan económico iniciado durante la dictadura. No sólo en Daniela y Bocha observamos los alcances de éste, las derivaciones de la reestructuración social y económica también

⁸¹ Es el propio Agresti el que interpreta al joven ciego

alcanza a otros, no sólo a jóvenes sino que también a adultos. Si la pareja mayor nos vale para observar los efectos del terror, los amigos-service nos autoriza a hacer estas observaciones en los adultos. Ambos sobreviven con trabajos más bien informales siendo el personaje que interpreta Mario Paolucci el que más sufre la exclusión. Entre bohemio y tanguero, este personaje, en un extenso monólogo, se refiere a la “agonía personal y naufragio colectivo” que se experimenta en aquel momento. Su recitación, que finaliza con él errando por una estación de tren colgando un cartel que dice “yo no fui”, se coloca como uno de los momentos más angustiantes del film. En sintonía con José de *El amor es una mujer gorda* nos transmite una sensación deprimente, todas las esperanzas han sido aniquiladas. A la vez, esta secuencia presiente el final trágico que se aproxima.

Habíamos dicho que alrededor de Damián y Daniela gravitan los demás. Así, en una de las escenas finales casi todos los personajes se encuentran en el shopping, aquel “no lugar” que antes mencionamos. Daniela y Bocha, el boxeador, el tío trabajando como guardia y Cristina. Daniela entra a un local de música, quiere comprar un CD de una obra que le gusta, el vendedor se la hace escuchar por auriculares. Así, mientras Daniela escucha una obra de Gluck, y funcionando los auriculares como desconexión de toda realidad; Bocha roba una cámara de un negocio de electrodomésticos. Al verlo el guardia de seguridad, recordemos que es el tío, lo primero que hace es disparar –ecos del “gatillo fácil”- matando así a Bocha. Los paseantes del shopping son testigos del asesinato; el boxeador, al ver lo que el guardia ha hecho, le arremete un golpe. Cuando finaliza la música, Daniela nota que no hay nadie. Sale a ver lo que ha ocurrido y se encuentra con su amigo muerto. Entre gritos y llantos, Daniela sale del shopping. Aquí, se produce un montaje paralelo entre el pasado y el presente, casi como en una misma acción, Daniela efectúa las mismas acciones que su madre, quien corre a esconderse en un baño. Ambas mujeres quedan en el baño, con la distancia del tiempo de por medio. En el pasado, la puerta del baño es derribada por un grupo de tareas; en el presente, Damián abre la puerta para abrazar y consolar a Daniela. De este modo, Agresti intenta sugerirnos que el pasado no ha pasado, que éste sigue imponiéndose, no sólo para Daniela, que tiene las heridas aún abiertas, sino para todos nosotros. El realizador nos ha trazado las diversas continuidades entre pasado y presente.

Ya hacia el final del film, vemos a Cristina. Ansiosa, como siempre cuando se siente frente al televisor, espera a su amor, el periodista que presenta las noticias. El

noticiero informa sobre lo que aconteció en el shopping, se refieren a un “terrible infortunio”, tergiversando todo lo ocurrido. Nos informan que “un boxeador totalmente alcoholizado, de bajo perfil, disparó el arma e hirió de gravedad a un niño”. En esta escena, Agresti nos advierte sobre el nuevo poder de los medios, sobre todo de la televisión, y su manipulación de la realidad. Sin embargo, la mujer por primera vez reacciona en forma crítica, “no fue así mi amor” dice ella, que allí estuvo, que lo vio todo. Así, termina apagando el televisor y para dirigirse, “independizada” de los medios, a lo del “service”, quien le había declarado su amor en varias oportunidades, rechazándolo ella ya que estaba “comprometida” con el periodista. La película termina con ellos fundiéndose en un abrazo, un *happy end* que a la pareja mayor hubiera dejado contenta en vez de finalizar con el asesinato de Bocha.

Con todo lo señalado, *Buenos Aires Viceversa* nos resulta una de las obras más atractivas de Agresti. Película que logra, por medio de la metáfora y sus guiños, auscultar los efectos del genocidio. La nueva realidad social, la pobreza, la miseria, el desempleo, la marginación y la violencia son los diversos temas que aborda este film. Temas que no surgen en esa época sino que provienen de un tiempo anterior. Enmarcada en el presente, este film logró trazar un camino para señalarnos, tal como le decía el amigo de José en *El amor...* que las “cosas cambiaron”. Como ha señalado Gundermann, este film en particular, y la obra de Agresti en general, “sin apelar al cine documental, pudo dar una expresión estética sobre la experiencia de la hecatombe cultural” (Gundermann, 2007: 127).

Abordaje explícito

Luego de cuatro películas realizadas entre 1997 y 2002, *Un mundo menos peor* resulta ser el primer título producido en el nuevo siglo que afronta la temática que aquí analizamos. Realizada y estrenada durante el año 2004, podríamos decir que este film aborda el tema en un modo más directo. A diferencia de los títulos anteriores donde el empleo de la metáfora predominaba, aquí la trama es más explícita, optando por un estilo más bien melodramático que, quizá, no logra el brillo de sus films anteriores. Sin embargo, a medida que ingresamos a las múltiples capas que nos propone el film, encontramos diversas aristas que nos resultan más que sugerentes, posibilitándonos, por ejemplo, colocar *Un mundo menos peor* en sintonía con lo expuesto en el capítulo

Generaciones. Como sugerimos previamente, este film conjuga la experiencia de dos generaciones. Ya no se trata exclusivamente de la *primera* generación, encarnada aquí en Isabel o Cholo; ni tampoco de la *segunda*, Sonia. Aquí, entonces, Agresti fusiona, incluso podríamos decir que las hace chocar a las dos generaciones.

La trama narrativa de la película podríamos resumirla en unas breves líneas. Una mujer, enferma de cáncer, viaja junto a sus dos hijas, de padres diferentes, a Mar de Ajó, ciudad balnearia bonaerense, para encontrarse con su (primer) marido, a quien creía muerto hacía más de veinte años. Junto a su hija mayor, que nunca conoció a su padre, tratarán de hacerle “recobrar” la memoria y formar la familia que nunca pudieron tener.

Cholo, el hombre en cuestión, forma parte de los diferentes personajes “aparecidos” a lo largo de la filmografía agrestiniana. Él se emparenta con Fermín de *Boda secreta* o, incluso, con Tardini de *El viento se llevó lo qué* (1998/9). Aquí, Agresti nuevamente, nos refiere a la presencia del pasado en el presente. Pero, a diferencia de sus otros títulos, que conllevan finales con resolución negativa. *Un mundo menos peor* posee una resolución que podríamos pensarla como positiva.

Ya en el viaje hacia la costa el nombre del Cholo, y sobre todo su pasado, pareciera ser tema tabú. Cuando Beba, la niña menor, le menciona al chofer del ómnibus a quién vienen a ver, su amable sonrisa se transforma, solicitándole que vuelva a su asiento.

Cholo es introducido en escenas posteriores, viajando en auto con un amigo. Allí se nos plantea su situación, y gracias al empleo del montaje alternado, comparar las dos “versiones”, la de Isabel frente a la de Cholo mismo. En el auto, entonces, se da un diálogo entre Cholo y Mario, este último le pregunta sobre su trauma: “¿nunca se te ocurrió pedir ayuda?”, Cholo no le responde, a lo que Mario insiste, “seguí echándote la culpa por el accidente”. Por lo bajo, Cholo murmura, culpándose, “matá a tu mujer embarazada”. De este modo, en las primeras escenas queda planteado el conflicto, los dos intereses en juego.

Aquí, a diferencia de *Boda secreta*, las mujeres no son espectros que vuelven a ayudar a Cholo. A medida que se desenvuelve la trama comprendemos qué sucedió con ellos. Así como en *Boda secreta* el chofer será el que señale a Fermín como espía de la

KGB, en *Un mundo menos peor* es también el chofer⁸² que nos señala a nosotros, espectador, el pasado de Cholo. Saliendo de Mar de Ajó, el chofer habla con un colega, comentándole que todavía se acuerda “del tipo” y de su estado cuando subió en Constitución: “este tipo esta borracho pensé, estaba llorando”, cuenta. Eso fue en “el 80,81”. Finalmente se quedó en Mar de Ajó y “se hizo panadero”. La trama se va armando, a la par que el pasado de Cholo comienza a hacerse un poco más claro.

Al día siguiente de su arribo, Isabel va a la panadería. Cholo atiende con total tranquilidad hasta que distingue entre los diversos compradores a la mujer. Su rostro se petrifica, no le responde a la sonrisa que Isabel le brinda. Entendemos que ambos se han reconocido, pero Cholo la niega. Abatida, Isabel sale del negocio sintiéndose un poco mareada. Un vecino, Miguel, acude en su ayuda. En este momento se produce una sugerente situación, dos señoras mayores salen del negocio y ven a Isabel, se preguntan “quién ese esa”, una le responde que no sea loca, que no se meta; sin embargo, el chisme puede más: “¿sabes quién es esa? Me dijo Floria que vino ayer con las hijas, pobres criaturas seguro que las trae para chantajear al Cholo (...) Flor de puta, con solo mirarla te das cuenta. Bien que le pudrió la vida”. Tal como lo había hecho en *Boda secreta* Agresti reproduce en un microclima, un clima más macro. Estas mujeres encarnan el “algo habrán hecho”, lugar común para culpabilizar a la víctima. Resulta importante destacar que el “no te metás” se complementa con culpabilización. Es decir, las dos mujeres prefieren “no meterse”, sin embargo acusan a Isabel de arruinarle la vida a Cholo. En unas escenas más adelante, veremos, casi en espejo con *Boda secreta* a una pareja de lesbianas que abandonó la gran ciudad a causa de los prejuicios que allí sufrían para encontrarse casi en igual situación en Mar de Ajó, debiendo simular otro tipo de relación. De igual forma, Floria, es la que le alquila el departamento a las recién llegadas; en ella se encarnan la desconfianza y los prejuicios⁸³.

Hay dos personajes que resultan claves para el desarrollo de la trama. Uno cataliza el relato; el otro, cumple más bien una función accesorio. Este último es Lalo, viudo, padre de un hijo, piloto de avión e instructor de vuelo de Mario. Lalo es un veterano de Malvinas y carga sobre él el peso de esa guerra y su victimización. “A

⁸² Resulta interesante ver que en *Boda secreta* el chofer es interpretado por Carlos Roffé, el mismo actor que hace de Cholo en *Un mundo menos peor*.

⁸³ Cabe mencionar la actriz que interpreta este papel, Lidia Catalano, es la misma que hace de Dora en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), la amiga de Alicia que en una reunión de amigas habla de los desaparecidos afirmando que “algo habrán hecho”.

veces pienso que toda esa mierda que dicen sobre mí. Como el de enfrente [se refiere a Cholo, que es su vecino], ese que vos conoces me mira raro porque soy milico. Yo no salí a matar gente inocente. Lo peor es verme como me piensan, es vergüenza”, le dice Lalo, un poco alcoholizado a Isabel. Con este personaje, Agresti intenta, empleando una forma muy melodramática, dar cuenta de los procesos psicológicos de los militares. Sin embargo, el movimiento que hace Agresti es traer a colación la Guerra de Malvinas, pensar a los ex combatientes también como víctimas del *Proceso*. Lalo se siente victimizado como ex-militar que cree haber luchado por una causa justa pero encuentra que los demás lo asocian con el genocidio, con la tortura y la muerte. En la figura de Cholo y de Lalo, Agresti emparenta y reflexiona sobre las dificultades de volver a tener una vida “normal”, luego de sufrir procesos traumáticos. En ambos, y si pensamos a los dos personajes como sobrevivientes, Cholo de un campo, Lalo de Malvinas, veremos en ellos la imposibilidad de elaborar su trauma ya que ambos deben enfrentarse a la humillación y a la vergüenza. “¿Por qué dejás que esa bronca se vuelva contra él?”, le pregunta Isabel a Lalo, en referencia a los maltratos que le propicia a su hijo. “Vergüenza debe ser”, afirma Lalo en lágrimas.

El otro personaje, Miguel, cumple un rol más activo en el desarrollo de la trama. El se hace amigo de las mujeres, en especial de Sonia. En la playa, ella le cuenta la historia, a qué han venido. A lo que él responde que le habían contado otra historia “que había tenido un accidente”. “¿Eso te contaron? ¿Pero quién invento una cosa así?, increpa Sonia. Así, ella pasa a relatarle lo que su madre le contó sobre su padre – recordemos que Sonia no ha llegado a conocerlo. La descripción que Sonia hace de su padre, de la forma en que conoció a su madre, bordea el idealismo y el heroísmo, Sonia lo cuenta con orgullo, pero casi sin pasión. Le cuenta que sus papás se conocieron en la “Fede”, eran chicos y tenían “esas ideas” [cuáles ideas nos preguntamos nosotros...]. Sonia también cuenta que a su papá se le dio “por organizar una especie de cine. Consiguieron un proyector e iban por las villas miseria y les pasaban las películas”. Sonia continúa su relato, contándolo a Miguel que al principio “hablaban de la revolución y esas cosas hasta que un día se dieron cuenta que estaban enamorados y se dieron el primer beso delante de los chicos”. Este diálogo abre una línea analítica muy sugerente. Detengámonos en Sonia, una chica, en verdad podríamos decir que ya es casi una adulta, que creció con un padre desaparecido y una madre que militó en los ’60-’70. ¿Por qué emplea las palabras que dice? Si bien nos parece un lugar común lo que le

relata a Miguel, podríamos también preguntarnos qué es lo que su madre le ha contado a ella, cómo fue su infancia, su socialización. Así como Cholo niega su pasado, construyéndose una identidad narrativa sobre su pasado que termina por cristalizarse, manteniendo el trauma sin elaborar; en cierta forma lo mismo sucede con Isabel.

Hay, a la vez, una brecha entre ambas mujeres, entre madre e hija. Quizá haya una imposibilidad de transmitir las vivencias pasadas y a la vez un mandato de recordar, un mandato que a Sonia le pesa. Según Isabel, Sonia tiene la obligación de hacer lo que ella no puede, de continuarla. En este caso de entablar la relación con quien fuera su pareja (alusión clara también de re enlazarse con el pasado). Lo vemos más claramente en una pelea que ambas tienen en un supermercado, Isabel le exige que vaya a ver a su padre, a lo cual la hija le responde que no, que no es a ella quien le corresponde: “pensá en mí”, le dice Sonia, “Uds. me pusieron en este lugar, Uds. y esta historia de mierda que no se termina nunca”. Sonia nos dice, hablando por casi toda una generación, háganse cargo Uds.

La apelación a extensos diálogos explicativos se reitera a lo largo del film. En una escena, Sonia enfrenta a Floria, luego de decirle que “sabe todo”. Esto irrita a Sonia, contándole sobre el cáncer de su mamá y sobre su padre: “nunca lo conocí, estuvo preso o como Ud. lo quiere llamar, aunque esa no es la palabra. Los militares se lo llevaron cuando mi mamá todavía me tenía en la panza o sea de paso le aclaro que mi mama no es ninguna loca o puta o lo que Ud. esté diciendo por ahí como me enteré”. Floria balbucea sin posibilidad de emitir palabra, finalmente Sonia vuelve sobre su padre: “mi papá tampoco está loco. No necesita que nadie le tenga lastima. Si no se acuerda de nada, o no quiere acordarse es por lo que le pasó. Es porque se tuvo que comer lo que ni Ud. ni yo ni nade puede o quiere todavía imaginarse lo que sufrieron los que estuvieron ahí adentro. Así que ahora sabe todo y entiende, que mi mama quiere verlo, que formemos una familia”. Nos queda revelado que Sonia comprende las acciones de su padre; pero a la vez, tiene un deseo, una exigencia mayor: que Cholo ocupe el rol de padre.

Ya aproximándose al final, Isabel se encuentra con Cholo en la playa. Isabel lo enfrenta, pero Cholo no entiende quién es esa mujer: “¿Qué le pasa señora?”, le pregunta. Isabel le dice “somos vos y yo”. Cholo reacciona escapándose, lo cual hace que Isabel explicita los sentimientos de Cholo: “no tengas miedo” le exclama.

Al día siguiente, la panadería está cerrada. Cholo se encuentra sentado en su casa, congelado, petrificado. Miguel logra introducirse en su casa. Una vez adentro, Agresti vuelve a apelar a un extenso monólogo explicativo: Cholo le afirma a Miguel que “ayer me volvió todo, de cagón, de miedo (...) Yo fui joven y creía, eso, creía. Y fue tan fácil ocultar todo lo que tenía, tan pelotudamente fácil. Si uno está dispuesto a olvidar todo lo que cree, sus ideales, entonces sos feliz”. Inmerso en lágrimas, le dice a Miguel, escuchando los ecos de *Los días de junio* (Alberto Fischermann, 1985), “Yo creía, sabes, creía que podíamos hacer un mundo mejor. No me da vergüenza decirlo, ¿sabes lo que me da? Miedo, me paraliza, no me puedo mover”. A lo que Miguel le responde que en vez de hacer un mundo mejor, intentemos de hacer un mundo menos peor. En esta escena confluyen varios elementos. Por un lado, podemos ver la clara imposibilidad de Cholo de elaborar su trauma, su duelo. Como habíamos sugerido al principio, Cholo también ha caído en la melancolía. Esa melancolía que afecta tanto a *su* generación como también a la *otra* generación. Su melancolía le ha impedido ser padre. En ese diálogo, también hay un llamado a la despolitización; Cholo ha abandonado sus ideales, y para eso, en el camino, para abandonarlos del todo también, debió dejar a su mujer y a su futura hija. Sus ideas han quedado como utopía, he aquí también una causa de la melancolía. Si bien suena como un slogan publicitario, el llamado de Miguel a construir un mundo menos peor sugiere cierto intento de pasaje a la acción, de no abandonar, del todo, los ideales.

Finalmente las mujeres deciden abandonar la ciudad balnearia; en principio sintiendo que fracasaron en su propósito. Antes de partir, Sonia le escribe una carta a su padre. En ella, Sonia le escribe (y nos explica): “Todos creíamos que estabas en el cielo, como decía mamá (...) Nos enteramos que estabas vivo cuando el tío Alberto vino a veranear el año pasado. Sé que te pasaron cosas muy feas, pero quiero ayudarte. Te prometo que nunca te voy a preguntar sobre eso”. Las mujeres están cenando en un restaurant, antes de emprender la partida. Cholo ha leído la carta, y por la ventana vemos que se aproxima, golpea el vidrio y ambos, Cholo e Isabel quedan mirándose. La música aumenta su intensidad dramática; la imagen, finalmente, funde a negro.

Con lo expuesto, *Un mundo menos peor* puede ser pensada en consonancia con los otros films. A diferencia de *Buenos Aires Viceversa* donde indaga sobre la *falta* de padres, padres desaparecidos, aquí indaga sobre la presencia de un ex desaparecido “en la vida de sus descendientes y en las negociaciones que impone su reaparición de cara al

presente y al futuro” (Urraca, 2010). Claramente, para Cholo su *olvido* es un mecanismo de defensa, pero a la vez la narración que se ha creado sobre su pasado impide toda elaboración posible de su duelo. Pero a la vez, hay un gesto de Sonia muy importante, gesto que la emparenta con María Inés Roqué o con Albertina Carri. Ella le dice que no va a preguntarle sobre “eso”, Sonia, como las otras dos directoras, quiere un padre, no un héroe o un militante. Como el propio Agresti sugirió, “este film es sobre los afectos”. Así, luego de mostrarnos personajes “a la deriva”, será la familia, los afectos el lugar para reconstruir lazos sociales. Si bien la premisa pareciera ser ni recordar ni preguntar –Agresti se ha mostrado reacio a “bajar línea” o a “dar explicaciones excesivas”, podríamos preguntarnos cómo podrá “funcionar” esta familia luego del encuentro. Sonia le quita, en cierta forma, su pasado, su militancia, su desaparición, es como una especie de “pacto” que hace para tener una familia, para tener un padre. Vemos así también los intereses de cada generación. Sonia no le da un sentido político a la desaparición de su padre. Ella quiere un padre. La familia por sobre la política. ¿Quiénes somos nosotros para juzgarla? Si bien Agresti no intenta dar respuestas, sino exponer la problemática, deberíamos también preguntarnos entonces cómo se convivirá con el trauma, cómo hará la familia re-unida para elaborarlo. ¿Se intentará tapar, como si nada ha sucedido? Hasta qué punto el silencio sobre el pasado podrá mantenerse. El propio Agresti, en sus otros films, nos ha demostrado que el pasado no pasa tan fácilmente. En ese sentido, en las preguntas que en su filmografía Agresti nos deja abiertas es dónde podemos encontrar un sentido, un enraizamiento de los efectos del genocidio.

CAPÍTULO VIII
CARLOS ECHEVERRÍA

Carlos Echeverría es dueño de una filmografía muy particular. Son de su autoría dos de los documentales más importantes que se han hecho, debido a la profundidad que alcanzan como también las influencias que han generado, sobre la temática que aquí investigamos. Nacido en Bariloche en 1958, como Agresti es parte de la “generación 1.5”. Su años escolares los pasó entre Buenos Aires y su ciudad natal, viajando a estudiar cine a Alemania, en la Escuela de Cine y Televisión de Munich, con el golpe militar ya acaecido. Su carrera comenzó con la realización de varios cortometrajes, teniendo a su Bariloche natal como escenario: *Material humano* (1982), por ejemplo, resulta un adelanto de lo que serán sus futuros largometrajes: tomando como modelo las juventudes hitlerianas, el Gral. Bussi crea unos Escuadrones infantiles en el interior del país. El corto relata el encuentro en Bariloche, por parte de Echeverría de niños de 8 a 14 años, al cuidado de un comandante, siendo adoctrinados dentro del cerrado orden militar.

A lo largo de su obra, Echeverría ha logrado desarrollar un estilo particular. Colocando siempre una capa de ficción sobre el material documental -el propio Bayer en *Cuarentena*, el “investigador” que encarna Buch en *Juan, como si nada hubiera sucedido*, la reconstrucción de su infancia en *Pacto de silencio* (2005) o la forma epistolar en *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2009), Echeverría suele valerse de la voz en off no para aleccionarnos sino para llamarnos a la reflexión. La cámara muchas veces se coloca casi como una extensión de su cuerpo, tanto en *Juan...* o como en *Pacto de Silencio*, Echeverría no sólo pone el cuerpo en el medio de la tensión, al mismo tiempo es su cuerpo el que está en juego: “filmar es distinto a contar con palabras. Para filmar hay que estar ahí.”, afirma el realizador.

Echeverría entiende al cine como una forma contestataria, como un modo de participación política. Animándose, en una época donde el cuestionamiento desde el campo cinematográfico no era muy común, a transitar donde nadie fue. En una entrevista, el propio Echeverría reflexionó sobre la condiciones de producción en 1987:

“No sólo no era frecuente sino que no estaba para nada instalada la idea de que alguien que empuñe un micrófono o que tiene una cámara en la mano cuestione. Por eso fueron accesibles en general [se refiere a los militares que logró entrevistar] (...) Inclusive estaba instalada la idea de que ‘a los jodidos ya los matamos a todos y los que están vivos no

joden' y contrariamente a hoy se pensaba 'nosotros los usamos a ellos, nosotros usamos a los periodistas para...'. Por ejemplo, uno de los entrevistados quería ser Gobernador de Río Negro, entonces vió que nuestra entrevista era la posibilidad de aparecer en Río Negro como potencial candidato. ¡Mirá que imaginación! De uniforme frente al Comando en Jefe del Ejército. Había una cosa muy lavada de todo también. Inclusive me acuerdo que Castelli chequeó las edades para ver qué edades teníamos cuando había comenzado la dictadura y el más grande era yo que tenía 17 y Esteban tendría 13, 14... entonces no estaba para nada previsto que se cuestionara. El cine y el video eran una especie de bronce: la estatua que no tenían en la esquina estaba en la pantalla" (Aponte A. Gutter, 2007).

Durante su estadía en Alemania, surge la posibilidad de producir para la televisión alemana su primer trabajo documental *Cuarentena*. Su trabajo final en Alemania resultó ser *Juan, como si nada hubiera sucedido*, film que muchos consideran el documental más importante de la historia argentina. Este documental fue pionero en el documental de investigación, no sólo por la fusión entre realidad y ficción, sino que también, a falta de justicia, logra colocarse como un pionero en el *escrache*: como ha sugerido Ruffinelli, este documental se posiciona como un *escrache* fílmico (Ruffinelli, 2005: 307). Frente a la presencia de la cámara y de un hábil entrevistados, estos individuos otrora poderosos (y siempre impunes) "se encuentran en una situación que jamás hubieran imaginado: interrogados, cuestionados, por individuos que unos pocos años atrás hubieran podido ser sus víctimas indefensas ante su poder".

Además de su labor cinematográfica, Echeverría trabajó en televisión, en el programa *Edición Plus*⁸⁴ y en el colectivo *Huellas de un siglo* (2010), producido por Canal 7. Asimismo, ha ejercido la docencia dando cursos y talleres en diferentes escuelas y localidades.

"Yo intento que mis películas sirvan para trabajar la historia ahora, pero también dentro de treinta o cuarenta años. Que no queden como mero testimonio de lo que la gente veía en una época, como si fueran fotos...". De este modo, Echeverría nos devela qué es lo que entiende por cine documental, un cine como ejercicio investigativo, en la línea de Rodolfo Walsh, como ha sugerido Ruffinelli. Si el escritor dotó sus diversas investigaciones de suma brillantez literaria, podríamos decir que *Juan, como si nada hubiera sucedido* es su equivalente en el cine.

Pasemos, entonces, a los films.

⁸⁴ Donde su informe sobre la corrupción en la Policía de La Matanza pasó a ser noticia de primera plana por ser uno de los casos de censura más relevantes en los medios televisivos durante la democracia

Cuarentena

Filmada en Alemania y Argentina, estrenada en la televisión alemana y nunca comercialmente en Argentina, el film narra el regreso de Osvaldo Bayer al país tras ocho años de exilio en Alemania.

Con semejanzas al *cine directo* (podríamos decir que por cómo se construye la figura-personaje de Bayer este film también podría ser analizado bajo la óptica del *cinéma vérité*), el retorno del escritor sirve de excusa para “registrar y preservar” (Renov, 1993) los días previos a la elección presidencial de 1983. En ese sentido, este film posee un valor documental especial ya que, al seguir a Bayer por las calles y en reuniones con las Madres de Plaza de Mayo, se registra el clima de época, ese momento particular que no fuera registrado por ningún otro film.

Pero el film no se detiene en la Buenos Aires de octubre de 1983; en forma paralela, apelando al uso del color para la ciudad porteña y el blanco y negro para Alemania, Echeverría también se centra en los días del escritor en su exilio, debatiendo en la televisión alemana o discutiendo con otros exiliados.

El film inicia con la emisión televisiva del “Documento Final”, el informe procesista oficial en el cual se daba cuenta sobre “la guerra contra la subversión y el terrorismo”. Pasamos luego a una conversación telefónica en la que Bayer sugiere su retorno, habló con Osvaldo Soriano, él también cree que la situación cambió. Sin embargo, hay en Bayer un dejo de sospecha: “mi nombre es irritante para algunos militares”. Más adelante, en una charla en un bar, ambos escritores discutirán cómo se reintegra un exiliado a la sociedad. Soriano, con un tono de cierta desconfianza, afirma que pareciera que los exiliados deben presentar “un certificado de buena conducta, un curso de que ‘no venís a cuestionar nada’, sobre todo en los grandes diarios”.

Para comprender las causas del exilio de Bayer, Echeverría nos muestra una conferencia que da el escritor en Alemania. Allí, hace mención al exterminio de los pueblos originarios a costa del deseo civilizatorio del los liberales. A continuación, lee unos fragmentos de *Los vengadores de la Patagonia Trágica*, afirmando que esa investigación es la causa de su exilio. Asevera que cuando el general Videla tomó el poder, tanto el libro como la versión cinematográfica desaparecieron. Su nombre, en cambio, apareció en listas negras.

Como transición entre secuencia y secuencia, Echeverría utiliza diversos fragmentos del film *La Patagonia Rebelde* (Héctor Olivera, 1974) no sólo para articular la obra escrita con la fílmica sino también como señal de resistencia: el régimen genocida pudo haber quemado libros, hacer desaparecer el film; sin embargo, con este gesto, Echeverría nos muestra, ante los restos de la dictadura, un gesto de resistencia, el film aún vive, resiste.

Como parte de su actividad en Alemania, Bayer participó en varios debates en la televisión, los cuales son recogidos por este film. Allí, polemizó y denunció con un agregado diplomático de la embajada argentina en dicho país. Mientras este último remarcaba el carácter democratizador del régimen, Bayer le hace frente con sarcasmo. De igual modo, más adelante, el escritor asiste a otro programa de televisión en el que comparte la mesa con el vicescanciller de Alemania Occidental; allí, Bayer afirma que tanto Italia como España hicieron declaraciones y firmaron documentos sobre los exiliados, pero no Alemania, siendo esto una clara línea política. El político alemán le responde que no justifica ninguna violación de los derechos humanos y le pregunta cuántos desaparecidos liberó Estados Unidos. Rápidamente, Bayer le responde sobre el caso Timerman⁸⁵.

El clima de época también se aprecia en la charla que mantiene Bayer con Adolfo Pérez Esquivel, allí hablan sobre el exilio y los exiliados. El premio Nobel le comenta al escritor que el temor de los militares, respecto a los exiliados, reside en que creen que al regresar “vamos a optar por un revanchismo, a tomar venganza por lo pasado”. De este modo, con la voz de Pérez Esquivel, el film revela la problemática de los exiliados, que más allá del levantamiento del estado de sitio, no hay una mínima seguridad jurídica ya que el gobierno militar no está dispuesto a concederla. Para el régimen, “todos los exiliados son terroristas”; de este modo, el film denuncia el ataque (y asesinato) de intelectuales y obreros, como también la desarticulación y destrucción de movimientos populares, organizaciones de base, juveniles, universitarias e incluso de escuelas secundarias. Tal es así que compartió la prisión con compañeros de 17 años. En

⁸⁵ Quizá esta línea política a la que se refiere Bayer podría ser complementada con *Panteón Militar*, de Wolfgang Landgraeber, film de 1992 que evidencia las influencias del ejército alemán en el argentino, la venta de armas de Alemania a la Argentina, como también la actualidad, en esa época, del *espíritu* procesista en las nuevas generaciones de militares. El protagonista y narrador de este film es el mismo Osvaldo Bayer.

este debate, vemos así los alcances reorganizadores de la práctica genocida efectuada por el régimen procesista.

Ya en sus reflexiones, más privadas, a modo de diario, Bayer advierte sobre la diseminación de su familia producto del exilio. Pero no se siente solo, Bayer afirma que esto le sucedió a miles de argentinos, otorgándole al plan económico procesista el mismo nivel que la violencia corporal: “nuestra vida dependió de una maquina asesina, de un plan económico...”. Sin embargo, el retorno del exiliado tiene un cometido: no sólo volver, sino también discutir.

Aquí se sucede un debate interesante entre él y otros exiliados. Mientras Bayer sugiere aprovechar lo que se “ha ido abriendo, la revista *Humor*, el diario *La voz*, aprovechar para ir “metiendo opiniones diferenciadas a partir de la experiencia del exilio”, otros sugieren que no se puede participar de manera tan visible; al mencionar el retorno, un par de años antes, del político Hipólito Solari Yrigoyen, dicho exiliado afirma que él posee un partido político, una estructura que lo apoya, lo mismo le retruca a Bayer, él tiene “*La Patagonia Rebelde*”. “¿Qué tenemos nosotros?”, se pregunta. Con esto, el regreso del exilio se nos muestra en toda su dimensionalidad: volver no se trata únicamente de un retorno físico. Bayer insiste, “los militares ya no tienen la fuerza del ‘79, ahora no tienen la fuerza para esa represión individual. A ellos les interesa eliminar testigos directos de sus hechos, de sus crímenes, de sus casos de corrupción. Massera está más preocupado por el mayordomo que lo vio entrar en la residencia de Branca que por un escritor”. A esto, otro exiliado le replica que la represión en Argentina demostró ser indiscriminada, discutiendo que la seguridad de Bayer está asegurada, “en tu caso a vos no te va a pasar nada”, temiendo así por los más desprotegidos.

Antes de abandonar su exilio alemán, Bayer recorre una exposición de escritores quemados por el nazismo. A través de un montaje paralelo, Echeverría crea una secuencia de montaje entre el recorrido de Bayer, imágenes de archivo de la quema de libros por los nazis, y un recorte de diario donde se informa que en “Córdoba quemaron textos subversivos”. A la par, se sucede un listado con *personas non gratas* del régimen procesista, la cámara se detiene en el nombre de Osvaldo Bayer. Las continuidades entre la Alemania Nazi y gobierno militar son trazadas varias veces a lo largo de este film. Momentos más tarde, ya en Buenos Aires, Bayer se pregunta sobre los que “hacían viajes de placer a Europa, mientras se reencarnaba el oprobio de Auschwitz, de Bergen-

Belsen, de Dachau...”. En su trayecto de vuelta a la metrópoli porteña, el escritor se pregunta por los cambios ocurridos en el país durante su ausencia, se pregunta por sus amigos, amigos que ya no están: Paco Urondo, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh... “Sí, el país cambió mucho”, afirma Bayer. Sin embargo, también nos recuerda que no sólo desaparecieron amigos, sino que algunos colaboraron con la dictadura, en su viaje de vuelta se pregunta: “qué dirán los ex amigos, que colaboraron abiertamente con la dictadura”.

Antes mencionamos que la función del presente film no sólo es documentar el regreso de Bayer a la Argentina, sino también registrar los días previos a las elecciones presidenciales de octubre de 1983. Los paseos de Bayer por las calles porteñas son una excusa para hacernos observar no sólo sus encuentros con diferentes militantes y volanteros, sino también apreciar el *fondo*; es decir, se produce un interesante juego entre figura – fondo: mientras Bayer camina y observa, nosotros no sólo dirigimos nuestra mirada hacia él sino también a los afiches, las pintadas, las pancartas; Buenos Aires vive un clima de ebullición política, un destape tras ocho años de silencio político. En las calles se reafirma que “Perón no se divide”, se venden vinchas, distintivos, los militantes del PI, Partido Intransigente, instan a votar contra la Doctrina de Seguridad Nacional. La cámara sigue a Bayer, mientras escuchamos a la gente hablar, asegurándose el triunfo peronista en las elecciones del próximo domingo, cantando a viva voz la marcha peronista. En las calles se vuelve a discutir de política, la vieja antinomia peronismo – radicales se (re) instala con las discusiones entre dos personas, una que afirma que el peronismo fue una dictadura, otro que defiende los derechos adquiridos para los trabajadores. En esa fervorosa discusión, Bayer observa, los mira, hasta que les pregunta si no pueden trabajar juntos.

De vuelta en el barrio de su niñez, Bayer afirma que “aquí el tiempo quedó detenido”. Un afiche vetusto, roto y gastado de Perón y Evita podría servir de certificación de sus dichos. Bayer se reencuentra con su madre y su hermano, quien le embaló muchas de sus pertenencias antes de partir al exilio. En la calle, los chicos juegan en la vereda; sin embargo, los mira con cierta susceptibilidad; en estas calles se cometió un genocidio, detrás de estas fachadas tranquilas “también pasó lo peor”, los crímenes, los gritos, los secuestros, el terror y, sobre todo, la indiferencia.

A la par de las movilizaciones políticas previas a las elecciones, apreciamos parte de las actividades que Bayer realizó en Alemania, donde padeció el exilio como una enfermedad: “una enfermedad que lleva a la cuarentena del afectado”. Además de los debates televisivos antes mencionados, Bayer participó activamente en la campaña en el exterior: “mostramos la verdadera cara, nosotros ganamos, dejamos al desnudo a los poderosos militares y sus métodos”, se escucha decir mientras lo vemos en una manifestación de 1981 frente a la Embajada argentina en Bonn en la cual se reclama por los desaparecidos y se pregunta dónde están los chicos. En su retorno a Buenos Aires, Bayer se detiene en la casa de las Madres de Plaza de Mayo, intercambia opiniones con algunas de ellas y luego va a una de sus marchas, una marcha histórica ya que es la última en la que enfrente (en la Casa Rosada) estará la dictadura. Sin embargo, en su arenga, Hebe de Bonafini desconfía de los partidos con más chance de triunfo: “queremos saber qué harán los radicales y los peronistas con nuestros hijos desaparecidos. No queremos reparaciones económicas, los hijos no se pagan con plata”. Luego de visitar en el cementerio alemán la tumba de su padre, Bayer vuelve en tren. Allí pasa frente a las villas y su experiencia en la proscripción retorna; asegurando que el exilio también puede ser una forma de olvido, una “enfermedad que se acerca paso a paso”. Para luchar contra esa enfermedad, Bayer relata que se obligó a estar informado sobre su país, no para informarse sino también para informar.

Puede decirse que las últimas secuencias del film se tiñen de sentimientos encontrados: esperanza y suspicacia a la vez. En un viaje en taxi, el chofer le comenta que el actual gobierno militar “no se aguanta más”, y si bien todos los candidatos afirman que harán milagros, el taxista se pregunta cómo es que lo harán. ¿Puede el país cambiar de la noche a la mañana? El clima del film en sus últimos minutos denota que se avecinan nuevos tiempos: felicidad y recelo son las dos caras de una misma moneda. Luego de escuchar los resultados finales de las elecciones con sus ex compañeros del diario *Clarín*, Bayer celebra que las instituciones democráticas festejen su renacimiento, lamentándose que los exiliados no pudieron votar. Ya en un bar, un mozo se le acerca luego de servirle un café, mientras vemos y escuchamos en profundidad a un hombre jugando a los dados (¡hay tanto de azar en esa imagen!), el viejo le pregunta sobre las elecciones, y casi como un suspiro exclama “esperemos que sirva para algo ¿no?”. En el Congreso reabierto, Bayer recorre la Cámara de Diputados expresando sus propios

deseos, que nunca más se traicione al pueblo, que nunca más un argentino tenga que partir al exilio.

Juan, como si nada hubiera sucedido

El siguiente opus de Carlos Echeverría, redobla la apuesta estética de su film anterior. Éste coloca en imágenes los rostros de algunos represores y responsables de las zonas militares en las que fue dividida el país durante el régimen de facto. Pero no se trata de esta particularidad lo que obliga a revisitar este film, es el abordaje mismo, la realización, lo que la hace llamativa; si bien esta película da voz a los responsables, la película es, a la vez, una película sobre el silencio, sobre la indiferencia, claros resultantes por los que debe atravesar una sociedad que padeció un genocidio. El silencio no es sólo el tema de la película, el silencio nos presenta⁸⁶ otra cosa, es la incomodidad de hablar, el silencio es una forma burocrática que se va desplegando durante el transcurrir de la película, pero el silencio o a veces el exceso de palabras, que para este caso nos lleva hacia el mismo destino, no sólo es propiedad de los represores. Podríamos afirmar que la película es un caso *testigo*, bien podríamos generalizar el estado de cosas que presenta este documental hacia todo el territorio argentino: de esta forma, la película se transforma en un análisis de las prácticas silenciadoras o, mejor dicho, un olvido impedido, parafraseando a Ricoeur, donde las huellas están presentes. Si decimos que es un *caso testigo*, se debe a la premisa de la película: “Bariloche prefiere el turismo a saber lo que le pasó a uno de sus hijos”.

Juan, como si nada hubiera sucedido, no es una película sobre el olvido, tampoco es una película sobre la “memoria”, tampoco desea ser una película histórica; antes lo dijimos, es una película sobre el silencio, elemento peor que el olvido. En el silencio, en los *no me acuerdo*, se encuentra Juan Herman, el único desaparecido de Bariloche. Lo cierto es que al investigar sobre el destino de Juan, Echeverría no se encuentra con restricciones, se encuentra con un muro de silencio, imposible de derribar, la denuncia final de la película es la premisa: la ciudad eligió el turismo a saber qué pasó con uno de sus hijos. Este film también se centra en la *presencia de la ausencia*. La facultad por la cual podemos hacer presente lo ausente es la imaginación, y este film nos *obliga* a imaginar. Juan Herman es así el gran ausente, el film gira en torno

⁸⁶ Tomamos la noción de presentación de Alfred Schutz quien a la vez la toma de Husserl. Se refiere a la materialidad con la que se nos presentan los fenómenos en torno a su visualización y al tiempo. Por ejemplo, cuando vemos una moneda, vemos una cara de ella, la otra está presente pero no puede ser vista.

a él, pero él está ausente, desaparecido⁸⁷. De esta forma, en cada oración, en cada frase, pronunciada por los entrevistados, Juan se reconstruye en nuestra imaginación.

La película claramente pudo haberse realizado bajo una modalidad expositiva; sin embargo, Echeverría optó por estrategias diferentes. Construyendo una especie de capa de ficción, la figura de Esteban Buch, una especie de investigador privado y periodista, la trama narrativa del documental cobra fuerza. La película bien podría ser leída como una trama detectivesca, ya que en cierta forma Buch actúa como un investigador privado. Si leemos el canon de la novela detectivesca veremos, por lo menos, cuatro elementos que aquí cobran vigor para sustentar esta tesis: se acude al detective ya que el caso a investigar presenta elementos turbios, corruptos, una zona oscura, como también el agotamiento de la resolución del caso por las vías “legales”; al comienzo de cada novela, el detective-investigador recibe el caso; como parte de su estrategia investigativa, recurre a medios muchas veces poco ortodoxos con el fin de llegar al esclarecimiento del caso; finalmente, muchas veces el investigador no resuelve positivamente el caso, dejándole un sabor amargo, un vestigio de derrota pese a haber concluido de manera acertada.

Traslademos estos cuatro elementos al film. Por las características del caso, vemos que las vías lógicas a seguir a fin de lograr el esclarecimiento de la desaparición se han agotado. La primera escena del film claramente representa “la toma del caso”, el padre de Juan narra el estado de la cuestión: Juan ha desaparecido, secuestrado durante el gobierno de facto, de esta forma Esteban se “compromete” a investigar, el caso “le es asignado”. Antes dijimos que todo investigador utiliza, en la mayoría de las novelas, métodos poco ortodoxos con el fin de llevar a buen puerto su tarea: aquí Esteban se vale de cámaras ocultas o, más bien, entrevistas no pautadas en las cuales comienza a preguntar sobre trivialidades para luego preguntar sobre Juan – notable es el caso del amigo fotógrafo (su temor, es un claro expositor del terror) o del Comandante de Gendarmería Barbieris de Hoteles de Bariloche⁸⁸ - al utilizar este tipo de métodos, muchas veces, como todo detective, coloca su vida en juego, como es con el General de Brigada (R), otrora Coronel, Castelli quien en cierto momento corta la entrevista y

⁸⁷ En la figura de Juan Herman, Echeverría rinde homenaje a Ricardo Zucker, amigo de juventud del realizador. Su intención originaria fue hacer una película sobre Zucker: “Yo no supe nada de él hasta que leí su nombre en el *Nunca Más*. Cuando hice *Juan...*, la hice pensando en él como una figura representativa de todos los militantes de esa época” (Piedras y Zylberman, 2010)

⁸⁸ *Pacto de silencio*, centrado en el caso Erich Priebeke, nos muestra en imágenes fílmicas de archivo, actos y eventos en los se abrazan el nazi, Barbieris y Castelli

pregunta “¿cómo hacen?, ¿ustedes editan esto?” o bien pide mirar lo filmado para luego preguntar “¿vos me estás haciendo un interrogatorio?”. En la conclusión, muchas veces el detective lleva a buen puerto su investigación pero este termina perjudicándolo: la chica lo abandona, recibe terribles golpizas, se gana más enemigos, a veces no le pagan por los servicios o bien descubre un mundo más corrupto de lo que imaginaba: el hallazgo final de Esteban conduce hacia esa línea, el caso no es resuelto positivamente, o mejor dicho la causa judicial sigue detenida, frenada por “falta de pruebas”, así no sólo Juan continúa desaparecido sino que los responsables continúan su vida con total normalidad; al menos pudo comprobar que Juan fue visto en centro clandestino “El Atlético” y *escrachó* los rostros de los responsables. Frente a los muros de silencio encontrados no sólo en el bando militar, sino también en la cotidianeidad de su ciudad natal, Esteban comprueba en carne propia la opción tomada por la villa turística. Esteban es “derrotado” por ésta.⁸⁹

Claramente la película pretende desestabilizar el acervo de conocimiento respecto al pasado reciente, *Juan, como si nada hubiera sucedido* no trata sobre los *desaparecidos* sino sobre uno en particular: le impregna vida al rostro, nos permite comprender las acciones y motivos de Juan, lo podemos imaginar, para luego sí poder recordarlo. Si *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) es un referente del modo expositivo, Echeverría apela a otros recursos para acometer su intención: denunciar para desarticular el miedo⁹⁰. Sin embargo, *Juan, como si nada hubiera sucedido* no cuestiona la forma documental ni pretende adentrarnos en la desfamiliarización de modelos anteriores. Aquí la herramienta básica es la entrevista, y si bien muchas de ellas fueron logradas a partir de un *engaño*, éstas persiguen la verdad, una verdad que no se intenta deformar sino explorar.

⁸⁹En la edición del 14 de julio de 2007 del periódico Página/12, Echeverría afirma “Desde el 14 de junio de 2005, con la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, es posible hacer una presentación para que se investigue y esclarezca el secuestro de Juan y se localice a los responsables. Hasta ahora, no se hizo nada al respecto, aunque es posible para asociaciones e instituciones en general y para la Justicia también ya que el delito continúa”. Al día de hoy, el caso Juan Herman permanece en el olvido.

⁹⁰ En la misma entrevista, Echeverría afirma que: “Yo no sé si había una democracia, pero había mucho miedo y se notaba mucho miedo, también en la dirigencia política. En ese sentido, la búsqueda era de una verdadera democracia. Yo noté que la película se valoró bastante por el hecho de enfrentar el propio miedo que también teníamos. Para superar ese miedo me construí una especie de Estado abstracto de garantía constitucional que por el miedo que después me transmitía la gente desde las salas como espectadores me daba cuenta de que no existía”.

De este modo, muchas entrevistas comienzan con los preparativos, vemos cómo Esteban prepara la cámara, cómo el entrevistador se sienta y se prepara. Esta forma de puesta en escena, nos lleva a pensar que aquí hay dos documentales, el filmado por Echeverría (llamémosle el extradiegético) y el filmado por Esteban (el diegético), pero esta puesta en evidencia es también una forma de explicitación del recurso utilizado: la “cámara oculta”. Si bien ésta nunca se encuentra escondida, de hecho hay dos. Las entrevistas no giran en torno a Juan, éstas comienzan con preguntas triviales, para luego sí hacer la pregunta profunda, la que desenmascara, la que pone a prueba al testigo, tal como luego se verá.

Retomando lo dicho en párrafos más arriba, la espontaneidad y la participación de Echeverría está mediada a través de Esteban, es decir, no interviene de manera directa sobre los actores sociales. Claramente el documental tiende, en su inicio, hacia la argumentación y la explicación; sin embargo, a medida que avanza en la ruta del silencio comienza a reinar lo sugestivo y la insinuación. En el momento antes señalado, en el cual el ex Coronel Castelli da cuenta del dispositivo, éste es develado: el entrevistado toma conciencia de sus dichos y de la cámara que registra, se retrotrae, exige mirar lo ya grabado. Esta algidez coloca al espectador en una clara situación de tensión, una situación hasta embarazosa y molesta, sentimos que nos ha descubierto, la cámara ya deja de ser un mero testigo y máquina de registro, de repente capturó un instante único, “un relámpago en un instante de peligro”.

Cabe sugerir que Juan es imaginado por el espectador a través de los testimonios de familiares y amigos, las fotos de él nos devuelven un rostro, los compañeros de militancia nos explican sus motivaciones, los cassettes-cartas que Esteban escucha – que Juan había enviado a su familia cuando estudiaba en Bahía Blanca – restituyen la voz del desaparecido y permiten imaginarlo en forma más completa. Por otro lado, podríamos decir que el film tiene una estructura dividida en tres bloques: Bariloche, donde se recogen los primeros testimonios sobre Juan y su desaparición; la Ciudad de Buenos Aires, donde se entrevista a quienes fueron los responsables militares de la zona; para luego volver a Bariloche con el nuevo conocimiento adquirido en la metrópoli. Podríamos decir que a medida que la película se desarrolla, el espectador adquiere el mismo conocimiento que Esteban, vamos “a la par”, de manera conjunta construimos un acervo de conocimiento.

En el film, el rol de Esteban es rápidamente presentado por medio de la voz en off, él es el narrador del documental, pero no narra desde la “voz de dios” sino desde su experiencia personal. De esta forma, su rol permite, también, la identificación del espectador. En esto, el relato del padre de Juan es fundamental: él nos cuenta acerca de la preocupación de Juan por el crecimiento de las villas – “la otra Bariloche” – alrededor del centro turístico e “invisible” para los turistas e, incluso, para los pobladores locales; nos cuenta sobre su militancia en la Juventud Peronista y la decisión de actuar a fin de revertir la situación. Sintió, como todos los jóvenes bien pensantes, según palabras del padre de Juan, que por medio de la militancia podría alcanzar sus deseos⁹¹.

Con esto, volvemos al lugar fundamental que posee la entrevista en este documental. La entrevista presupone y da lugar al testigo. El testimonio parte de la memoria individual, la memoria declarada, para llegar a ser prueba documental. Si bien en las últimas décadas el testimonio ha devenido en sinónimo de archivo, lo cierto es que éste resurge en el plano de la representación del pasado por el relato. El testimonio del testigo se sustenta bajo la forma del “yo estuve allí, yo lo vi”, esta re-presentación del sujeto en un pasado es lo que le confiere, lo posiciona, como autoridad. Si bien hay diferentes vertientes analíticas en torno al testimonio, la certificación o autenticación de la declaración y la aserción de la realidad factual del acontecimiento, Ricoeur ha puesto suma atención en el carácter siempre problemático de esta frontera (Ricoeur, 2003). No nos detendremos en estas distinciones, pero en continuidad con el francés diremos que un testigo es aquel que atesta ante alguien la realidad de una escena a la que dice haber asistido, eventualmente como actor o como víctima, de esta forma no se limita a decir “yo estaba allí”, sino “créanme”. Por lo tanto, el testimonio necesita de una contrapartida: la acreditación. En la acreditación, se abre paso a la confianza y la sospecha: un testimonio puede ser tomado como verdadero, aunque sea falso lo que se testimonia, y viceversa. En este caso, el cine documental posee herramientas suficientes

⁹¹ Resulta importante recalcar el contexto histórico de este film. En ese sentido, *Juan...* fue pionera en desarrollar en pantalla la militancia de un desaparecido. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de posicionarse en un discurso contra hegemónico, Echeverría supo que no podía desplegar en profundidad esta faceta: “en *Juan...* está todo en dosis. Yo quería que funcionara contra el discurso hegemónico de ese momento. La sociedad argentina tenía empatía con el discurso de que los culpables eran los desaparecidos porque eran guerrilleros. La motivación política, si bien está, está en dosis. Por eso también elegí Bariloche y a Juan” (Piedras y Zylberman, 2010).

para la toma de posición: el documental mismo es arena de acreditación. Por lo tanto, el testimonio es una estructura binaria, de un lado el testigo, y del otro aquel que lo acredita. Volvamos a *Juan...* El film mismo activa mecanismos de acreditación y sospecha de los testimonios, que en parte también se debe a la premisa misma del documental. Al observar y escuchar las entrevistas, notamos que éstas se desarrollan con total “normalidad”, dentro de lo que un hecho de estas características puede permitir. Los padres hablan con fluidez sobre sus hijos, lo mismo una vecina que hacia el final de la película narra cómo y dónde fue “chupado” Juan, incluso el periodista Ernesto Moner Ruiz desarrolla sus conductas durante la dictadura con cierta fluidez. Del otro lado, Esteban pregunta con parsimonia, escucha atento...

Tomando algunos elementos de G. H. Mead, Alfred Schutz ha escrito que en el proceso comunicativo, más si éste se da en una relación entre semejantes, es decir, cara a cara, también se debe tener en cuenta la “conversación por gestos” (Schutz, 2003: 154). Si bien él ejemplifica su pensar con dos luchadores en un ring o dos jugadores de ajedrez, para nuestro análisis es significativo: el cuerpo también “habla”, y no se trata de una mera comunicación corporal sino que también el cuerpo es índice de otra cosa; de esta forma, en el documental cobra vida el silencio. Este valioso recurso, aflora al momento de una *simple* pregunta: Juan Herman. A partir de allí, los entrevistados comienzan a enmudecer, a tartamudear, a vacilar, a negar. Esto es un indicio claro. Hay algo que incomoda, hay algo oculto. Si previamente la entrevista se desarrollaba con fluidez, es claro que la pregunta en torno a Juan desencaja al testificante. Automáticamente surge la sospecha. El testigo vacila, oculta, sabe, conoce, escuchó sobre, pero afirma que no sabe. Finalmente, tratará de desacreditar y desestructurar al acreditante: el general Castelli y su pedido de credenciales a Esteban. De este modo, el film permite comprender las acciones del otro sin que éste las manifieste verbalmente. La germinación del nerviosismo, nos demuestra también evasión, intentos de escape, pero la cámara está ahí, la cámara es el medio para que el espectador autentifique o sospeche los dichos.

Según el testimonio de un ex desaparecido, Juan Herman pasó por El Atlético. Con el mismo estilo contrapuntístico con el que recorre la Bariloche actual, lo mismo hace Echeverría al recorrer la ciudad de Buenos Aires; así, se detiene en el tramo de la autopista construida sobre el lugar que funcionaba aquel Campo. ¿Cuántas veces pasamos por esos lugares? Hacia el final volvemos a ver la Bariloche actual, la ciudad

que prefiere el turismo a saber el destino de uno de sus hijos. La vida continúa y a nadie parece importarle Juan. Un manto de injusticia recorre el final del film al ver las votaciones legislativas en torno a las leyes de Obediencia Debida y Punto final. Bajo un halo de incertidumbre y desconsuelo, Esteban se pregunta por el tipo de democracia en la que vivimos (en 1987), indaga en la sociedad post dictadura, se pregunta por el mundo futuro... De este modo, el texto con el que se inicia el film vuelve a cobrar fuerza en el final: “Cada día que transcurra sin justicia y sin verdadera democracia es un paso de regreso hacia el pasado de escarnio y terror del que acabamos de despertar”. Frente a los dichos del fiscal que tuvo a cargo la causa Herman en 1984, quien afirma que no se avanzó nada, que las pistas no fueron seguidas, que los militares que actuaron en la región no fueron encontrados; la cámara de Echeverría, y con esto todo el film, se transforma en un virtual *justiciero*. El film nos revela a cada uno de los implicados en la causa, los cuales, según la justicia, no se pudieron encontrar. ¿Quién “no pudo encontrar” a los responsables? De este modo, la narrativa del film hace que la *versión oficial*, la judicial, sea sospechada; de igual forma, la película opone testimonios mostrando las contradicciones y faltas que la causa posee.

En ese sentido, el film es un claro referente para el estudio fílmico del genocidio y sus efectos en las relaciones sociales. En el inicio mismo, con el testimonio del padre de Juan, se nos relata la metodología empleada: él nos cuenta sobre el secuestro de su hijo, cómo fue el *operativo*, cómo esperaron a Juan, e, incluso, como lo golpearon para que “largara la pastilla”, luego, frente a la vana promesa de que “en un rato iba a estar en casa”, el padre comenzó la búsqueda. Junto a Teófilo, amigo de la familia, fueron a la comisaría, puestos camineros, cuarteles: nadie sabía nada, sin embargo, todos hacían promesas, entre ellas hablar con el Coronel Castelli.

La sospecha también se corporiza en Eduardo, amigo de Juan, quien en ese momento se encontraba haciendo la conscripción. Sobre él pesa el manto de la delación. Sin embargo, a la cámara le responde que temía que lo secuestraran a él, que sabía dónde estaba metido: “Yo no tuve ninguna relación amistosa con oficiales o suboficiales del ejército”. En su intento por reconstruir la cotidianeidad de aquella época, Esteban le pregunta al mencionado Ernesto Moner Ruiz, cómo el periodismo cubrió el caso. “Nos costó”, afirma. “Hay que recordar que la parte ‘subversión’ estaba frenada, mandábamos la información a los medios centrales. No podíamos llevar una

investigación”. A pesar de todo, según el periodista, la falta también provino por parte de la población, la noticia no tuvo eco entre los barilochenses.

Luego de hablar con amistades y familiares de Juan, entre ellos César Miguel, quien recuerda la militancia en la Juventud Peronista, las discusiones políticas, el contacto con obreros, Esteban llega a Buenos Aires. Si en Bariloche un ex oficial de inteligencia local le negó saber del caso Herman, lo mismo sucederá en la ciudad capital. Además del mencionado Coronel, Esteban también se entrevista con el Capitán Goiti quien llegó a Bariloche después del secuestro de Juan, negando que “se pudo haber orquestado algún tipo de actitud o mal intencionada. La gente que estaba en Bariloche conmigo hacia las cosas vocacionalmente, muy bien”.

Frente a esto, Esteban le pregunta si podía venir gente de afuera, la guarnición local, por ejemplo. Si bien Goiti le responde que sí, luego afirma que “el ejército es una fuerza equipada, instruida, para hacer cualquier tipo de actividad (...) no sé cómo podía haber intervenido. Si se hubiera hecho algo así, se hubiera sabido”, cerrando su intervención afirmando: “yo creo que la gente que ha tenido participación en la lucha anti subversiva se jugó mucho”. Como afirma Esteban, el detective, el rompecabezas se va armando.

Si en 1984 la justicia no avanzó en el esclarecimiento del caso, mucho menos en el momento de su desaparición. Esteban revisa el primer expediente de la causa, el cual es “más bien una indagación de la ideología de Juan”, cerrándose a dos meses del secuestro. De este modo, observamos dos elementos típicos de la práctica genocida: la culpabilización de la víctima, y la complicidad; complicidad, en este caso, de sectores del poder judicial.

Si la justicia no pudo saber el destino final de Juan, Echeverría sí: la entrevista a Miguel Ángel D’Agostino da cuenta de sus últimos días. Miguel estuvo *chupado* en El Atlético, y allí lo vio a Juan. Entre otras cosas, cuenta que lo trataron muy mal debido a su condición de judío, y que fue severamente torturado. Luego de contar otros aspectos de la vivencia en ese campo, Miguel supone que Juan fue arrojado de algún avión, ya que en una oportunidad fue vendado, encadenado y llevado “de viaje”, luego no se supo más nada de él. Claramente Juan fue llevado en avión desde Bariloche a Buenos Aires. ¿Hay rastros de ese vuelo? El militar responsable del aeropuerto en aquel momento

contesta las preguntas de Esteban de la misma forma que los otros militares: evasivas, contradicciones y negaciones.

La ciudad turística era frecuentada por los Generales Videla y Bussi y el Brigadier Agosti entre otros, de hecho, el día del secuestro de Juan, el primero se encontraba en la ciudad. En esa misma localidad, el Coronel Zárraga fue una de las figuras represivas más importantes, como jefe de inteligencia nucleaba a todas las fuerzas de seguridad de la zona. Al igual que con los otros militares, mientras Esteban relata quién es cada uno de ellos, apela a imágenes de archivo para que el espectador vea a la persona *en servicio* y que no nos llevemos, solamente, la impresión de un hombre detrás de un escritorio o en su cómodo sillón. Zárraga había sido interventor en Roca para luego ser jefe de la policía en Viedma, Esteban lo entrevista en Buenos Aires, en la puerta del Edificio Libertador. Como todos, le responde que el caso “fue una sorpresa, porque fue el único hecho, las investigaciones dieron resultados negativos (...) No le puedo dar detalles porque desconozco (...) No conozco al padre”. Cuando Esteban le pregunta el motivo del secuestro, Zárraga le responde que no puede dar un juicio de valor, que no conocía al chico: “otro tipo de operativo no se hizo en Bariloche, por eso, a Dios gracias, no figuro en ninguna lista”. Como Castelli, Zárraga se da cuenta del dispositivo, preguntándole a Esteban si la cámara se encuentra apagada. Zárraga, sin advertir que la cámara sigue filmando, afirma que “en Bariloche se actuó muy bien, lo de Herman pasó mientras estábamos en una fiesta, al padre lo conozco, si trabajaba en la radio” -Zárraga también fue interventor de la radio local-. En esa misma fiesta se encontraba el Coronel Castelli, es más la fiesta se hacía en la casa de dicho Coronel, el mismo que afirma no haberse enterado del caso.

La complicidad nos es puesta al descubierto con la inacción de la justicia, como también en la figura del mencionado Barbieris. Esteban acusa al poder económico de Bariloche; él, junto “a la mayoría de los empresarios locales fueron fervientes sostenedores de gobiernos militares, [y] están nucleados en la Asociación de Hoteles y Agentes de Viaje y en la Cámara de Comercio e Industria. Su poder se amplía cada vez que son intervenidos los sindicatos, sobre todo el gastronómico”. Mientras Barbieris niega y balbucea conocer sobre el caso Herman, vemos fotos del empresario junto al Coronel Castelli, al tiempo que afirma toda su solidaridad hacia la familia. Esteban nos recuerda que en su momento cualquier tipo de respaldo a la familia le fue quitado.

Cerca de finalizar el film, Esteban se encuentra con una vecina. La misma tiene un secreto guardado durante muchos años. El miedo la dominó todo este tiempo, sin embargo pudo vencerlo: su conciencia pudo más. La mujer le relata que una noche vio un Peugeot, manejado por un muchacho que conocía, del ejército. En el mismo también iba Juan: “Me parecía raro que sea amigo de Juan”. Un par de días después, vio ese mismo Peugeot estacionado en una de las dependencias del ejército en la ruta. Con temor, la mujer cuenta otro incidente: una noche ella estaba junto a un grupo de amigas en una confitería, cuando llega “este muchacho del ejército” y se arma un “alboroto” cuando él les cuenta muy nervioso lo que le habían hecho a Juan. La convivencia con los genocidas es cotidiana, la mujer nos cuenta que conocía a Miguel Isturiz, este muchacho, ya que salía con una amiga, ella conocía el coche porque “nos pasaba a buscar y salíamos a pasear”. En Buenos Aires, Esteban intenta hablar con Miguel Isturiz. Escudado detrás de su escritorio, evade las preguntas, no le responde por el Peugeot y mucho menos le suena el apellido Herman. Finalmente, el militar le ordena dejar el material ya que Inteligencia se los va a quedar.

En los tramos finales del film, mientras Esteban hace un recorrido y puesta en común de lo investigado, por la televisión vemos la absolución al Tte. Astiz: “Todos estamos contra la violencia, pero jamás reaccionamos contra la violencia de arriba. Seguimos utilizando el lenguaje de la dictadura, hablamos de excesos, los diarios escriben sobre la secuela de la represión. La palabra desaparecido incomoda, ha sido borrada del diccionario. Cuánta gente debe morir para que hablemos de crimen, de genocidio”. Mientras Esteban reflexiona, se suceden imágenes de Ernesto Sábato presentado el informe de la CONADEP, del militar responsable del aeropuerto de Bariloche repitiendo “conozco a la familia, lamentable, pero no me consta”, imágenes de Bariloche y de la “otra” Bariloche, un desfile militar y la jura de la bandera. Esteban le pregunta a alguien de la guarnición local por el caso: “He oído hablar a título personal. No conozco detalles. Nunca lo oí, y no tengo ningún motivo para decir nada”, afirma el militar.

Hacia el final se suceden imágenes de las votaciones de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Esteban se pregunta si “sentir la rabia de la impotencia, no creer más en la justicia. ¿No es todo esto mal consejero de próximas violencias?” Bariloche, ya como metáfora de todo el país, sigue su vida de siempre, abandonó a su hijo

desaparecido, no le importa si se hizo o no justicia, no le importa que los asesinos de Juan convivan con nosotros... ¿no teme que a sus próximos hijos le ocurra lo mismo?

Mientras, la madre teje, con esperanza de que Juan vuelva, vivo. Sin ganas de ir a lugar alguno, evita toda conversación. Esteban le pregunta si no piensa transformar lo que siente en una forma de lucha, ella sólo le responde que Juan defendía a sus amigos. La madre teje, al igual que Penélope, esperando...

A MODO DE CIERRE

La presente tesis tuvo dos objetivos precisos. Por un lado, analizamos un amplio corpus fílmico de la producción cinematográfica argentina desde 1984 al 2007, con el fin de estudiar la realización simbólica del genocidio argentino practicado por la última Dictadura Militar de nuestro país. Por otro, nos propusimos estudiar al cine como documento desde las ciencias sociales; así, antes que estudiar estéticas y formas fílmicas focalizamos en las narraciones de dichos films, narraciones que nos permitieron, justamente, estudiar el sexto momento de una práctica social genocida ya que es en el contexto de esa etapa donde se construyen representaciones y narraciones de dicha experiencia. De este modo, el cine es terreno fértil para el análisis de la elaboración del pasado que una sociedad efectúa.

Todo film histórico, en su relato, coloca en circulación una interpretación sobre los hechos pasados. De este modo, y tal como lo señalamos a lo largo de la exposición, el cine realiza una doble operación: se vale de cierto acervo de conocimiento como también crea acervo de conocimiento. Es decir, el cine nunca es una ventana al pasado que nos muestra los hechos “tal como sucedieron” sino que a través de diferentes técnicas – que como expusimos, la condensación es una de ellas – cada film evoca, sugiere, e interpreta los hechos. De esta manera, el cine se coloca, para el cientista social, como documento para estudiar tanto el pasado como los conflictos y las estructuras de sentimiento de una sociedad dada en un momento determinado. A la vez, el cine, a lo largo de todos estos años, ha posibilitado, ha abierto, debates que quizá por otros medios no se hubieran dado o hubieran tardado en llegar. Del mismo modo, la capacidad del cine de imaginar el pasado, brinda también la posibilidad de ordenar relatos sobre los acontecimientos. En ese sentido, el cine, antes que construir memoria, construye relatos. Relatos que se diferencian de los escritos ya que los que el cine nos provee son relatos audiovisuales.

Para analizar los films elegidos optamos por dos marcos teóricos precisos. Desde la perspectiva cinematográfica, trabajamos con las conceptualizaciones y reflexiones de Robert Rosenstone sobre el cine histórico. Por otro lado, la perspectiva de los estudios sobre genocidio nos permitió examinar al cine desde una óptica diferente. No sólo porque nos dio el sustento teórico que nos permitió elaborar las estrategias narrativas,

sino que también nos llevó a indagar sobre los efectos producidos por una práctica social genocida y las características de una sociedad reconfigurada por un genocidio.

Por estrategias narrativas habíamos comprendido los diversos motivos, los motivos narrativos recurrentes, en los films. Cabe recordar aquí que las mismas no fueron pensadas por sus realizadores sino que resulta ser una construcción analítica realizada por nosotros a partir tanto de la visualización de las películas como del marco teórico brindado por los estudios sobre genocidio. Esto nos permitió analizar el corpus propuesto llevando adelante un estudio comparativo de los diversos films ya que fue en la propia comparación donde encontramos las respuestas a nuestros interrogantes acerca de cómo el cine ha representado y narrado el genocidio. De este modo, creemos que nuestra propuesta ha iluminado la perspectiva analítica en torno a las formas de representación tanto de lo acontecido durante aquellos años como sus efectos. Invocar las estrategias narrativas, los motivos recurrentes en los relatos, nos sirvió para posibilitar las comparaciones, logrando así bloques analíticos concretos.

Como bien sabemos, la última dictadura no sólo hizo desaparecer los cuerpos de sus víctimas, y con ellos sus historias, sino que también al borrar toda huella de sus actos más sangrientos también borraron las imágenes. En ese sentido, el cine se coloca a la vanguardia como restituidora de imágenes: los relatos e imágenes cinematográficas han creado en la sociedad un imaginario particular. Si hoy, medianamente, podemos imaginar lo que fue el cautiverio en los campos, la tortura y la desaparición, es en buena medida porque tenemos una deuda con el cine. Eso no significa que el cine sea una arena sin mediación de intereses, a lo largo de nuestra exposición hemos señalado esto en diferentes oportunidades, comprendiendo esta característica como constituyente de todo relato audiovisual. Hemos visto las complejidades que esto conlleva, como también señalado las diferentes “faltas” que el cine posee. Faltas, que como hemos dicho, se debe también a la particularidad del cine para representar hechos históricos. En ese sentido, este trabajo también supuso una indagación sobre las posibilidades y límites que el cine posee para tal fin. Al transitar por los films presentados, expusimos nuestro parecer sobre las películas históricas y las ventajas de un estudio comparativo, el corpus fílmico se nos presentó como una especie de rompecabezas, de mosaico, donde cada película pudo ser vista como una pieza dentro de una totalidad que buscamos reconstruir: la práctica social genocida.

Nuestro trabajo fue expuesto en dos partes. En la primera analizamos las estrategias narrativas desde una perspectiva comparativa, tomando diversas películas de múltiples realizadores. La segunda parte, se focalizó en dos directores argentinos; allí, efectuamos una profundización en la obra de Alejandro Agresti y Carlos Echeverría con el fin de comparar la propia filmografía, armando la totalidad en la obra de cada uno de ellos.

Desde el primer capítulo, al estudiar la metodología de la práctica social genocida, vimos cómo con diversos films podemos armar dicho entramado. Desde *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) hasta *Historias de aparecidos* (Pablo Torello, 2005), pasando por *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), hemos podido visualizar la metodología en forma macro: desde el secuestro de la víctima hasta su arrojamiento -vivo- al río o mar. Los diversos films señalados en este capítulo, nos permitieron comprender las diversas facetas de la metodología empleada, pudimos observar diferentes formas de tortura y de secuestro, la organización de los Grupos de Tareas, y el “sentido” de la desaparición.

Con todo, no nos focalizamos exclusivamente en las formas de tormento y persecución en los campos. Con esta estrategia narrativa pudimos también apreciar en forma recurrente que el enriquecimiento ilícito, los actos de “rapiña” en los hogares donde se disponía a secuestrar a la víctima, e, incluso, la apropiación de niños formó parte integral de la metodología genocida. Del mismo modo, no nos quedamos con lo acontecido hacia el interior de los campos, también analizamos los efectos del genocidio en las relaciones sociales a partir de la noción del autopatrullaje. De esta forma enriquecimos nuestra exposición analizando al terror – y sus efectos – como intrínseco a la metodología genocida.

Al iniciar el tercer capítulo, la estrategia narrativa centrada en “El campo”, nos preguntamos cómo filmar un campo de concentración. Señalamos aquí la falta – a diferencia del genocidio judío, por ejemplo – de imágenes “originales” de los campos de concentración “en funcionamiento”. Las imágenes registradas por la CONADEP de dichos campos sólo nos muestran las dependencias tal cual estaban en 1984. Así, fue el cine quién prontamente comenzó a dotar de imágenes allí donde no las había, representando campos de concentración en funcionamiento.

En el desarrollo, comprendimos al campo como una herramienta del genocidio. De este modo, dividimos nuestro primer acercamiento al campo en dos secciones, una “el campo, adentro” y la segunda “el campo, afuera”. Además de efectuar un análisis detallado sobre el funcionamiento de los campos que el cine nos expuso, quisimos retomar lo expuesto en el capítulo anterior sobre los efectos del terror y el empleo de los campos no sólo para torturar y horrorizar a quien estaba dentro, sino también para quién estaba fuera. En ese sentido, el campo se nos presentó como un dispositivo de poder a la par que auscultábamos su “lógica binaria”.

En sintonía, vimos que el campo también podía surgir a partir de relatos y testimonios, tanto en el cine de ficción como en el documental. Hemos también encontrado diversos films en los cuales el campo se nos aparece en forma metafórica, a fin de demostrarnos tanto la convivencia de la sociedad con el terror como también los efectos del genocidio. Señalamos así los ejemplos trabajados con *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) y *Buenos Aires Viceversa* (Alejandro Agresti, 1996). En la primera, vimos cómo una habitación de un hogar podía volverse “espacio de excepción” y una “simple” cama se transformaba en una “parrilla” de tortura. En la segunda, señalamos la convivencia con el “gatillo fácil” como efecto del genocidio a partir del episodio que transcurre hacia el final del film en el shopping –lugar que, dicho sea de paso, se eleva como sitio prototípico del neoliberalismo-.

El capítulo titulado “Los victimarios: los ejecutores y sus cómplices”, se propuso analizar dos aspectos de una práctica social genocida. Centrándonos en aquellos que cometen el crimen, desde los estudios sobre genocidio investigamos los diferentes matices que podemos encontrar dentro de un crimen de estas características. Así, estudiamos por un lado a aquellos que cometen el crimen en su forma material y aquellos que lo efectúan en forma ideológica o simbólica. Apelando a la exposición de TERNON, los primeros se “mancharían las manos” mientras que los segundos no.

A fin de lograr un análisis en profundidad, expusimos el concepto de “mentalidad genocida”. Esta idea nos valió tanto para estudiar a los victimarios como también para pensar cómo se conforma una práctica genocida, e incluso cómo se llega al exterminio. A partir de dicho concepto, esbozamos una breve crítica al cine afirmando que por lo general la conformación de la mentalidad genocida no ha sido abordada en el corpus tomado.

En este capítulo pudimos notar dos polos respecto a la exposición que se hace respecto a los victimarios. Uno estaría caracterizado por la representación de los mismos en forma tipificada, estereotipada, donde los malos, son “muy malos”, y los buenos, “muy buenos”. No nos referimos aquí a cómo se caracterizaban las guardias en los campos –“guardia bueno” y “guardia malo” – sino que en muchas ocasiones la caracterización que se hace sobre el victimario se acerca a una figura endemoniada – con esto no queremos referirnos a los “dos demonios” –: personajes fríos, desalmados, sin “humanidad”. Con todo, pudimos observar en varios films la vida dual de muchos de los ejecutores, mostrándonos su vida fuera de su “trabajo”, es decir, fuera del campo: tanto en *Garage Olimpo* como en *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987), por mencionar algunas, vimos a los victimarios en situaciones de familia como también manifestando sus sentimientos amorosos. Quizá es con las adaptaciones de las obras de Eduardo Pavlovsky – *El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984) y *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2002-3) – donde encontramos al victimario en toda su complejidad psicológica. La “normalidad” de los ejecutores ya había sido estudiada por autores como Arendt o Bauman; en ese sentido, las adaptaciones de las obras de Pavlovsky nos permiten adentrarnos en lo que estos pensadores teorizaron al pensar el genocidio judío. En una y otra vemos a los personajes principales como seres “normales”, es más – y he aquí lo “peligroso” que señalaba el propio dramaturgo – podemos incluso sentir simpatía por ellos. Sin embargo, a los ejecutores, a los victimarios y los cómplices, no debemos juzgarlos por su “humanidad”, si son buenos padres o maridos afectuosos, sino por sus acciones. Este díptico nos resultó sugerente ya que ambas obras/films nos muestran dos tipos de victimarios: el torturador –es decir, el que se “mancha las manos”– en *El señor Galíndez*, y el médico civil –es decir, el que no se “mancha las manos”– en *Potestad*. En este último título marcábamos dos elementos fundamentales que este film desarrolla: la participación civil y la apropiación de niños por parte de los victimarios.

Como todo crimen, el genocidio tiene sus motivaciones y sus “beneficios”. En nuestra exposición nos preguntábamos quiénes se beneficiaron con el exterminio. De este modo, pudimos alcanzar a vislumbrar cómo el cine nos mostró la complicidad y la participación civil en el genocidio. Con films como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Sol de noche* (Norberto Ludin y Pablo Milstein, 2003) o *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), vimos diferentes casos de sectores de la

sociedad civil que apoyaron la práctica social genocida como también “autorizaron” el genocidio. *Milagros no hay* (Gaby Weber, 2003), por ejemplo, focaliza en la fábrica Mercedes Benz, mostrando no sólo cómo las autoridades de la empresa permitieron –y “pidieron”- el secuestro de algunos trabajadores de la fábrica, sino que también se denuncia el apoyo del sindicato SMATA en la desaparición de dichos trabajadores.

En el capítulo quinto nos centramos en la estrategia narrativa “Generaciones”. Partimos de pensadores como Schutz y Mannheim para pensar “el problema de las generaciones”, la brecha entre predecesores, contemporáneos y sucesores. En ese sentido, reflexionamos en torno a las diferencias entre comunicar y transmitir experiencias traumáticas como un genocidio. Así, nos preguntábamos qué pasará cuando los hijos sean mayores, qué pasará cuando ellos estén dispuestos a interpelar.

Al desarrollar el capítulo comenzamos con las películas que centran sus relatos en hijos apropiados, presentando diferentes variables: algunos recuperan su verdadera identidad - *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003-5) -, otros niegan a su familia de sangre, aceptando la identidad dada por el victimario - *Por esos ojos* (Gonzalo Arijon y Virginia Martínez, 1997). En consonancia, un film como *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) nos permitió indagar sobre las formas, las posibilidades e imposibilidades de narrar acontecimientos como los sucedidos en el pasado reciente: cómo, qué contar, y qué mostrar es lo que se pregunta el personaje principal del film, una directora extranjera que viene a nuestro país a filmar una película sobre la última dictadura. Con el problema de las generaciones nos enfrentamos al problema de la transmisión, qué contar, qué dejar de lado: citamos a Natanson, discípulo de Schutz, quien sugirió que la crónica es de los predecesores y la memoria de los contemporáneos. Con esto, podemos también meditar que aquello que es importante de transmitir para una generación, quizá no lo sea para la siguiente. Este “problema” lo vemos, justamente, al momento de analizar tres films documentales realizados por hijos de desaparecidos -*Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) y *M*, (Nicolás Prividera, 2007)-. Si bien marcamos las diferencias que encontramos con otros films realizados por o sobre hijos de desaparecidos, esta tríada ilustra y complejiza el problema de las generaciones. Aquí tenemos a sujetos que forman parte de una generación que cuestiona, que pregunta, a la generación anterior. El mundo de los predecesores, en este caso sus padres desaparecidos, se encuentra definitivamente concluido, ellos no pueden accionar sobre sus padres, sólo pueden interpretarlos, tratar de comprender sus acciones

y sus motivaciones. A fin de aclararnos las acciones y la modalidad en que estos autores realizaron sus films propusimos analizarlos desde Vygotsky, quien pensó al arte como una forma de catarsis. Con él, pensamos que si el efecto de una obra de arte se asienta en contradicciones afectivas, sentimientos en conflicto, cortocircuitos y destrucción de emociones, la búsqueda de catarsis posibilita también conocer el pasado reciente. La catarsis también colocaría al espectador frente al problema de la culpa y la responsabilidad. Desde esta perspectiva, la purificación aludida por la catarsis se relacionaría más bien a la rehabilitación, rehabilitar a la sociedad los lazos rotos durante el período anterior, una purificación ligada con introspección.

El capítulo que cierra la primera parte, titulado “Las víctimas y apuntes para una crítica” resultó ser el más extenso y denso en cuanto a su tratamiento. Aquí nos abocamos a dos propósitos: analizar en los films cómo se representó a las víctimas, cómo y qué se narró al respecto. Luego, repasamos las diferentes caracterizaciones y críticas que se efectuaron al cine que tomó este período para sus relatos, abriendo luego nuestra propuesta crítica.

En la primera sección de dicho capítulo exploramos diferentes acepciones del término víctima, alcanzado así la visión de la victimología con la que pudimos esgrimir la idea del colectivo social como víctima. De igual forma, si el genocidio reorganizador tiene como finalidad establecer nuevas relaciones sociales, orientamos nuestro recorrido desde dicha perspectiva a fin de visualizar qué relaciones se deseaba transformar. De este modo, apelamos a sub estrategias a fin de comparar y ver motivos recurrentes en el contexto de dicho capítulo. Ellas fueron: la villa miseria, el intelectual, la familia, la apropiación de menores y la militancia.

Al afrontar las diversas visiones críticas sobre las películas trajimos a colación los análisis periódico-cronológicos. En la primera etapa, el cine era pensado como reflejo de la teoría de los demonios y su lógica, una lógica de despolitización, de borramiento de las identidades políticas y del “mito de la inocencia”. En la segunda mencionamos la visión imperante durante el “período de impunidad” para luego ver que el tema era tratado de otra forma –un contenido más político – a partir de los 30 años del golpe, la tercera etapa denominada el “período de la memoria”. Sin embargo, creemos que es importante recalcar que una gran parte de los títulos que aquí analizamos fueron producidos durante los primeros años de la instauración democrática. Así, para delinear

nuestra crítica optamos por dejar de lado el análisis ideológico ya que, como lo señalamos, partimos del presupuesto que todo relato es ideológico. A la vez, pensar que una película tiene y brinda una única y cerrada cosmovisión del mundo es también comprimir la polisemia de las imágenes.

Al adentrarnos a nuestra propuesta, recordamos las particularidades del cine al momento de representar hechos históricos: una película posee un tiempo determinado para poder presentar, desarrollar y concluir un relato. Consecuentemente, todo realizador se enfrenta a una importante decisión y elección: qué contar en ese lapso de tiempo. Esta característica del cine lleva a la condensación, que si bien no es propiedad exclusiva del cine implica una particularización y selección: “cómo contar mucho, con poco”.

De este modo, nos preguntamos también qué es lo que se espera del cine. ¿Qué espera ver un crítico de cine, qué espera encontrar un académico, qué espera encontrar un sobreviviente de un campo, un ex militante, etc.? En ese sentido, resulta interesante ver cuáles son las narrativas en las últimas películas producidas sobre esta temática. Dado que no integraron el corpus fílmico, podríamos sugerir que en los films *Cordero de dios* (Lucía Cedrón, 2008), *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010) y en la metafórica *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel, 2008), apreciamos un corrimiento hacia el comportamiento de la sociedad civil. Con ello, podíamos apuntar –y dejamos el interrogante abierto– que entre 1999 y el 2003 hubo un auge, una nueva forma de cine político desde donde se recuperó la militancia y la politicidad del genocidio, sobre todo luego de diciembre de 2001. Así, las nuevas generaciones de realizadores que han producido en este nuevo siglo parecen indagan y realizar nuevas preguntas, el foco de su atención no radica en la militancia política cuando miran hacia el pasado. Estos nuevos directores –y lo vemos incluso en la indagación que hemos hecho en el capítulo correspondiente– buscan otra cosa, algo diferente que la generación anterior.

Otra arista de nuestra crítica se relaciona con la conceptualización del genocidio. Creemos que esta visión nos permitió expandir nuestro análisis para no cerrarnos pensando en un grupo particular sino comprender los cambios sociales en un nivel más general. De igual forma, nuestra crítica se fortalece cuando pensamos en el marco temporal narrado en los films. Para tal fin, habíamos traído a colación la técnica *in*

medias res, hacia la mitad de las cosas su significado en latín: técnica literaria donde la narración comienza en la mitad de la historia. Esto nos llevó a un cuestionamiento más profundo: la deshistorización, que antes de pensarla como un desprendimiento de la teoría de los dos demonios la vemos como un resultado del genocidio. En ese sentido, el cine transita con cierta dificultad las posibilidades de dar cuenta de las luchas previas, de conflictos que se remontan a largo tiempo. Incluso parecería que el golpe de 1976 resulta ser el primero que derroca un gobierno democrático. Por lo tanto, antes que una despolitización, brindada por la deshistorización, deberíamos pensar en un mecanismo de despolitización-repolitización; una nueva política, una nueva forma de estar en sociedad. Incluso, podríamos decir, de una derrota. Muchas películas, sobre todo los documentales realizados por los 30 años del golpe, colocan su acento en los valores de la democracia. De este modo, las violaciones a los derechos humanos aparecen con efectos pero sin causas históricas. La clausura de una época es clara en el caso del cine; al no remitirse al pasado inmediato, los relatos quedan totalmente deshistorizados, declinando toda lucha social, nacional y continental.

La segunda parte de la tesis se centró en dos realizadores en particular: Alejandro Agresti y Carlos Echeverría. Vimos que sus obras, desde la ficción el primero y el documental el segundo, resultaron ser sugerentes formas artísticas de elaboración del pasado como también de una indagación crítica del presente; pues, como ha sugerido el propio Carlos Echeverría, el cine puede ser también un vehículo para desarticular el miedo, ya que las películas dicen, denuncian.

En el caso de Agresti, produjo sus films desde 1987 hasta la actualidad. Con esto, pudimos ver continuidades y discontinuidades a lo largo de los cinco films aquí trabajados. En su obra señalamos claramente que antes de pensar sobre el pasado (“por qué ocurrió”) sus indagaciones se remiten a reflexionar sobre los efectos en nuestra sociedad. Ya con *El amor es una mujer gorda* (1987), Agresti intuía que las transformaciones producidas durante el período dictatorial serían devastadoras para nuestra sociedad. Vemos así, la nueva politización a la que antes aludíamos.

De igual forma sucede con las obras de Carlos Echeverría aquí analizadas. Tomamos a *Cuarentena* (1984) y a *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) como un díptico, dos películas a la vez que resultan ser contrarias: esperanza y decepción. *Cuarentena* nos muestra el retorno de Osvaldo Bayer al país luego de su exilio, su

regreso sirve para reflexionar sobre el pasado reciente como también el futuro que se avecina. Filmada en octubre de 1983, en este film impera el aire democrático que se vivió en aquel mes, la democracia era pura esperanza, el optimismo político reinaba. Su siguiente film, *Juan...* se nos presenta con una gran carga de decepción. La democracia no curó ni educó como se pensaba. En este film, Echeverría no sólo indagó en los efectos de la impunidad, en los resabios aún existentes (por lo menos en aquella época) de la dictadura, sino que se preguntaba por el futuro a las puertas de las leyes de impunidad y el primer levantamiento carapintada. ¿Qué mundo nos espera? Pese a todo, cámara en mano, el film de Echeverría logró llegar donde el brazo de la justicia no quiso.

A modo de cierre podríamos afirmar entonces que el cine nos presenta una diversidad de actores: perpetradores, cómplices y también víctimas; permitiéndonos estudiar diversas formas de elaboración del pasado. A más de veinte años de producción de muchas de ellas, no sería desatinado considerar las películas analizadas como documentos, documentos de los primeros años de la democracia y de su clima de época como también claras elaboraciones del pasado reciente. De este modo, no hay película alguna que posea un relato unívoco; así, podríamos decir que el conjunto de films forman un mosaico y es en su agrupación, y no necesariamente en su particularidad, donde podemos estudiar una práctica genocida. A la par de las críticas efectuadas, debemos recordar siempre que un film nunca es una ventana abierta al pasado, una película es una interpretación, una condensación, una aproximación como también una evocación del pasado; la pantalla sugiere lo que ocurrió, por lo tanto siempre se debe tener en cuenta dichos principios en la tarea analítica. Es por eso que al momento de estudiar las producciones cinematográficas se las debe comprender no sólo como un producto de consumo o una obra artística. Con Burke, sabemos que las películas pueden ser tomadas como documento histórico y como tal puede ser contrastado con otros documentos (Burke, 2005). El “cine histórico” debe insertarse en el conocimiento del tema, debe ser discutido con otros textos preexistentes como también generar polémicas a fin de suscitar nuevas indagaciones. Con Marc Ferro, sabemos que el cine puede ser un precioso “agente revelador” (Ferro, 1995), poniendo en pantalla diversas zonas de realidad, incluso algunas no visibles o inconscientes para el propio realizador.

A lo largo de la presente tesis hemos también mencionado que los efectos del genocidio se aprecian en las características del cine surgido luego del retorno de la

democracia. Con todo, con sus aciertos y deslices, el cine se constituyó como un artefacto para la elaboración del trauma, del trauma particular como del social, como también para la creación de una historia, una historia que, desde ya, siempre está en disputa. En ese sentido, el cine ha intentado, con sus propios medios, de buscar un sentido contra el silencio y la muerte. A pesar de las críticas efectuadas sobre la despolitización propiciada por algunas películas, creemos, tal como habíamos citado a John Berger en la Introducción, que todo arte que se refiere al pasado es una cuestión política.

Antes señalamos que el cine no sólo se sirve de un acervo de conocimiento determinado sino que también puede construir uno. Así, el cine no es un mero vehículo de divertimento o pasatiempo sino que es parte integral de una cultura nacional, donde los espectadores pueden confrontar como también adquirir conocimiento. El cine también puede ser un lugar de justicia, tal como lo vimos con *Juan, como si nada hubiera sucedido*⁹² o un lugar de duelo. Si bien nuestro corpus se centró en los títulos realizados entre 1984 y 2007, en los años siguientes se siguió produciendo una cantidad importante de películas sobre la temática. De este modo, creemos que el cine resulta un rico intermediario para investigar los comportamientos humanos, en este caso el comportamiento social, las individualidades y los efectos de un genocidio.

A lo largo de esta tesis tratamos de eludir el concepto de memoria. Por un lado, porque es una temática que deseamos abordar en nuestra tesis de doctorado en torno a dos preguntas: cómo nos relacionamos socialmente con el pasado y cómo la imagen construye memoria interviniendo en esa relación. Por el otro, y si bien sabemos que necesita de un desarrollo mayor, creemos que el cine no posibilita una memoria *filmada* sino una memoria *fílmica*. Es decir, el cine no “recuerda” nada en particular, no sería “un lugar de memoria”. Sino que la memoria fílmica que el cine propicia se centraría, por sobre todo, en la capacidad de registro –y de archivo- que este medio posee. Así, vemos que el cine no es otra cosa que un relato elaborado, una crónica, y está en la

⁹² Durante las audiencias de la causa Atlético-Banco-Olimpo, proyectó, como prueba, fragmentos de este film. Recordemos que Juan Herman, el único desaparecido de Bariloche, fue visto por última vez en el campo El Atlético.

capacidad de interpretación las posibilidades que éste tiene de volverse prótesis de memoria⁹³.

Quisiéramos cerrar con la reflexión de Sigfried Kracauer citada en la introducción (Kracauer, 1989: 373). Siguiendo su metáfora comprendemos que el cine es como el escudo de Atenea. Recordemos: el autor cita el mito de la Medusa, su moraleja es que no vemos ni podemos ver los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador. Sólo sabremos cómo es ese horror mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Así, para Kracauer de todos los medios de expresión existentes, sólo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza, posibilitándonos ver acontecimientos que nos dejarían petrificado en la vida real: la pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea.

Buenos Aires, noviembre de 2010

⁹³ Habíamos pensando la idea de “prótesis de memoria” en torno a Jacques Derrida y su “prótesis de origen” en *El monolingüismo del otro* (1997). La prótesis es una extensión artificial que reemplaza o provee una parte del cuerpo; así una prótesis de memoria sería aquella extensión que nos permitiría recordar algo que no vivenciamos. Al recordar la prótesis, recordamos el hecho. En lecturas posteriores encontramos que Pierre Nora emplea el término “memoria-prótesis” como sinónimo de memoria de segunda (Nora, 2008: 28).

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, (2000), *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio, (2001), "¿Qué es un campo?", en Giorgio Agamben (Ed.), *Medios sin fin*. Valencia: Pre Textos.
- Ageitos, Stella Maris, (2002), *Historia de la impunidad*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilar, Gonzalo, (2006), *Otros mundos*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Aguilar, Gonzalo, (2007), "Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías, una lectura desde el presente", en María José Moore & Paula Wolkowicz (Eds.), *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- Allen, Robert, y Montgomery, Douglas, (1994), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- Amado, Ana, (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política*, Buenos Aires: Colihue.
- Amieva, Mariana, Arreseygor, Gabriela, Finkel, Raúl, y Salvatori, Samanta, (2009), "Cine y memoria (1983-2006)", en Sandra Raggio & Samanta Salvatori (Eds.), *La última dictadura militar en Argentina*. Rosario: Homo Sapiens.
- Andersen, Martin, (2001), *La Policía*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Aponte A. Gutter, Nicolás. (2007). "Entrevista a Carlos Echeverría". En *Grupo Kane*. En http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=37%3Acatdocumntal&id=68%3Aartentrevcarlosetcheverria&option=com_content&Itemid=29
Fecha de consulta: 17/08/10
- Apra, Gustavo, (2007), "El cine político como memoria de la dictadura", en Josefina Sartora & Silvina Rival (Eds.), *Imágenes de lo real*. Buenos Aires: Librería.
- Apra, Gustavo, (2008), *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Armony, Ariel, (1999), *La Argentina, los Estados Unidos y la cruzada anticomunista en América Central, 1977-1984*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Artese, Matías, y Roffinelli, Gabriela, (2005), *Responsabilidad civil y genocidio. Tucumán en años del "Operativo Independencia" (1975-76)*, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Aumont, Jacques, (2004), *Las teorías de los cineastas*, Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, y Vernet, Marc, (1996), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Baer, Alejandro, (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid: Losada.
- Balló, Jordi, (2000), *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama.
- Baron, Lawrence, (2005), *Projecting the Holocaust into the present. The changing focus of contemporary Holocaust cinema.*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Bauman, Zygmunt, (1997), *Modernidad y Holocausto*, Madrid: Sequitur.
- Bazin, André, (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- Bettelheim, Bruno, (1981), *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Barcelona: Crítica.
- Bjørnlund, Matthias, Markusen, Eric, y Mennecke, Martin, (2005), "¿Qué es el genocidio?", en Daniel Feierstein (Ed.), *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*. Caseros: Eduntref.

- Bordwell, David, (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, y Thompson, Kristin, (1997), *El cine clasico de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Burke, Peter, (2005), *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica.
- Caletti, Sergio. (2006). Puentes rotos. *Lucha armada*.
- Calveiro, Pilar, (1998), *Poder y desaparición*, Buenos Aires: Colihue.
- Calloni, Stella, (1999), *Los años del lobo: Operación Cóndor*, Buenos Aires: Peña Lillo.
- Camps, Ramón, (1983), *El poder en la sombra – el affaire Graiver*, Buenos Aires: Ro.Ca.
- Carrière, Jean-Claude, y Bonitzer, Pascal, (1992), *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius, (2008), *Ventana al caos*, Buenos Aires: FCE.
- CONADEP, (1984), *Nunca Más*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Choi, Domin. (2009). La ironía política y una imagen de menos. De *La historia oficial a Garage Olimpo*. En *Pensamiento de los Confines*, 23/24 abril de 2009.
- D'Andrea Mohr, José Luis, (1999), *Memoria Dev(b)ida*, Buenos Aires: Colihue.
- De Certeau, Michel, (2006), *La escritura de la historia*, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Del Río, Walter, (2010), *Políticas genocidas tras la Conquista del Desierto*, disertación en el marco de las Jornadas “Las masacres del mundo moderno: narrar, representar, comprender”. UNSAM, 7 y 8 de octubre 2010.
- Debray, Régis, (1997), *Transmitir*, Buenos Aires: Manantial.
- Debray, Régis, (2001), *Introducción a la mediología*, Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges, (2004), *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós.
- Duhalde, Eduardo Luis, (1999), *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*, Buenos Aires: Eudeba.
- España, Claudio, (1994), "Diez años de cine en democracia", en Claudio España (Ed.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fariña, Mabel, y Marrone, Irene. (2007). "Mas allá de héroes y villanos. Derechos Humanos, dictadura y memoria en el cine". En Revista Afuera n°3. En <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=03.Articulos.Marrone.Farina.htm&idautor=67,%2068> Fecha de consulta: 21/07/10
- Feierstein, Daniel, (2005), *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*, Caseros: Eduntref.
- Feierstein, Daniel, (2007), *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feitlowitz, Marguerite, (1998), *A lexicon of terror. Argentina and the legacies of tortures*, New York: Oxford University Press.
- Feld, Claudia, y Stities Mor, Jessica, (2009), "Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración", en Claudia Feld & Jessica Stities Mor (Eds.), *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferro, Marc, (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.
- Filippelli, Rafael. (1986). Contra la realpolitik en el arte. En *Punto de Vista*(26),
- Flaskamp, Carlos, (2002), *Organizaciones político-militares. Testimonio de la lucha armada en la Argentina (1968-1976)*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.

- Franco, Marcela, Marrone, Irene, y Moyano Walker, Mercedes, (2006), "La apropiación de la imagen de la Nación. Dios, patria y fuerzas armadas en la filmografía documental argentina (1930-1943)", en Irene Marrone & Mercedes Moyano Walker (Eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires: Editores del Puerto.
- Freud, Sigmund, (1976), "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- Garretón, Manuel Antonio, (1992), "Fear in Military Regimes: an Overview", en Juan Corradi, Patricia Weiss Fagen & Manuel Antonio Garretón (Eds.), *Fear at the edge: state terror and resistance in Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Gasparini, Juan, (2007), *David Graiver: El Banquero de los Montoneros*, Buenos Aires: Norma.
- Gaudreault, André, y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona: Paidós.
- Gilman, Claudia, (2003), *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gillespie, Richard, (1998), *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires: Grijalbo.
- Girard, René, (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.
- Gociol, Judith, e Invernizzi, Hernán, (2006), *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gundermann, Christian (2007), *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gurvitch, Georges, (1963), *Tratado de sociología*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Gutierrez Espada, Luis, (1978), *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid: Ediciones Pirámide.
- Huici Urmeneta, Vicente, (2009), *Sociedad y conocimiento. Una sonata germánica: Max Scheler, Karl Mannheim, Alfred Schutz*, Madrid: Akal.
- Insdorf, Annette, (2002), *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge Cambridge University Press.
- Jaspers, Karl, (1998), *El problema de la culpa*, Barcelona: Paidós.
- Jauretche, Ernesto, (1997), *No dejés que te la cuenten*, Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional.
- Kelman, Herbert, y Hamilton, V. Lee, (1990), *Crímenes de obediencia*, Buenos Aires: Planeta.
- Klein, Rainer, (2004), *Espíritus, fantasmas y otras apariciones*, Buenos Aires: Grupo Imaginador.
- Kohan, Martin. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de Vista*, 78.
- Kracauer, Sigfried, (1989), *Teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Sigfried, (1995), *De Caligari a Hitler*, Barcelona: Paidós.
- Kruger, Clara, (1994), "La revisión del proceso militar", en Claudio España (Ed.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Kuhn, Rodolfo, (1984), *Armando Bo. El cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*, Buenos Aires: Corregidor.
- Kuper, Leo, (1982), *Genocide. Its political use in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press.
- Lemkin, Raphael, (2009), *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, Buenos Aires: Prometeo.

- Lifton, Robert Jay, y Markusen, Eric, (1990), *The genocidal mentality. Nazi Holocaust and nuclear threat*, New York: Basic Books.
- López Salvatierra, Gaspar F., (1979), *¡¡¡Fracaso de la Democracia. Triunfo de la República!!!*, Buenos Aires: Editorial Dignidad.
- Lorenz, Federico, (2004), "«Tomala vos, dámela a mi». La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas", en Elizabeth Jelin & Federico Lorenz (Eds.), *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Madrid: Siglo XXI.
- Mannheim, Karl. (1993). El problema de las generaciones. En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62
- Manzano, Valeria, (2009), "Garage Olimpo o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)", en Claudia Feld & Jessica Stities Mor (Eds.), *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez de Hoz, José A., (1981), *Bases para una Argentina moderna 1976-80*, Buenos Aires.
- Melo, Julián. (2004). Totalitarismo, populismo y refundación sociopolítica. Breves notas críticas sobre La Dictadura Militar (1976-1983): Del golpe de Estado a la Restauración Democrática, de Marcos Novaro y Vicente Palermo. *Revista Argentina de Sociología*, vol. 2, número 2, 132-138.
- Mittelbach, Federico, y Mittelbach, Jorge, (2000), *Sobre áreas y tumbas. Informe sobre desaparecidos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Morin, Edgar, (1966), *Las estrellas de cine*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Morin, Edgar, (2001), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Nancy, Jean-Luc, (2006), *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Natanson, Maurice, (1986), *Anonymity. A study in the Philosophy of Alfred Schutz*, Bloomington: Indiana University Press.
- Neuman, Elías, (1984), *Victimología*, Buenos Aires: Editorial Universidad.
- Nichols, Bill, (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill, (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill, (2003), "El documental performativo" *Postverité* (pp. 197-221). Murcia: Centro Párraga.
- Nora, Pierre, (2008), *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo: Trilce.
- Noriega, Gustavo, (2009), *Estudio crítico sobre Los Rubios*, Buenos Aires: Picnic editorial.
- Novaro, Marcos, y Palermo, Vicente, (2003), *La dictadura militar 1976/1983*, Buenos Aires: Paidós.
- O'Donnell, Guillermo, (1987), "Democracia en la Argentina: micro y macro", en Oscar Oszlak (Ed.), *"Proceso", crisis y transición democrática I*. Buenos Aires: CEAL.
- O'Donnell, Guillermo, (1997), *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires: Paidós.
- Paoletti, Alipio, (1996), *Como los nazis, como en Vietnam. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo.
- Parker, Philip, (2003), *Arte y ciencia del guión*, Madrid: Ma non troppo.
- Pavlovsky, Eduardo, (1986), *El teatro de Eduardo Pavlovsky. El Señor Galíndez y Pablo*, Buenos Aires: Ediciones búsqueda.
- Pavlovsky, Eduardo, (2004), *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires: Astralib.
- Peña, Fernando Martín, (2003), *60/90 Generaciones*, Buenos Aires: Malba.

- Piedras, Pablo, y Zylberman, Lior. (2010). Entrevista a Carlos Echeverría. *Revista Cine Documental* n°3. En prensa.
- Piglia, Ricardo, (2001), *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- Plantinga, Carl, (1997), *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Raggio, Sandra, (2009), "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico", en Claudia Feld & Jessica Stities Mor (Eds.), *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.
- Rascovsky, Arnaldo, (1973), *El filicidio*, Buenos Aires: Ediciones Orion.
- Renov, Michael, (1993), "Toward a Poetics of Documentary", en Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Renov, Michael, (2004), *The subject of documentary*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Ricoeur, Paul, (1982), *Texto, testimonio y narración*, Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Robin, Marie-Monique, (2005), *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Romero, Luis Alberto, (2004), "Veinte años después: un balance", en Marcos Novaro & Vicente Palermo (Eds.), *La historia reciente*. Buenos Aires: Edhasa.
- Rosenstone, Robert, (1997), *El pasado en imágenes*, Barcelona: Ariel.
- Ruffinelli, Jorge, (2005), "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)", en Casimiro Torreiro & Josetxo Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio, (2001), *Estrategias de guión cinematográfico*, Madrid: Ariel.
- Schutz, Alfred, (1972), *Fenomenología del mundo social*, Buenos Aires: Paidós.
- Schutz, Alfred, (2003), *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Schwarzböck, Silvia, (2007), *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Buenos Aires: Pic Nic Editorial.
- Sklovski, Viktor, (1998), "Poesía y prosa en el cine", en François Albèra (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- Sontag, Susan, (2003), *La enfermedad y sus metáforas y El SIDA y sus metáforas*, Buenos Aires: Taurus.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, y Fitterman-Lewis, Sandy, (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- Suleiman, Susan, (2006), *Crisis of memory and the Second World War*, Cambridge: Harvard University Press.
- Svampa, Maristella, (2003), "El populismo imposible y sus actores, 1973-1976" *Nueva Historia Argentina. Tomo IX* (pp. 381-438). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Tenewicki, Ines, y Dussel, Inés. (2007). "No soy sólo una sobreviviente. Entrevista a Emilce Moler". En *El Monitor de la educación*, 14. En <http://www.me.gov.ar/monitor/nro14/entrevista.htm> Fecha de consulta: 12/05/10
- Ternon, Yves, (1995), *El estado criminal. Los genocidios en el siglo XX*, Barcelona: Península.
- Terranova, Juan, (2004), *El ignorante*, Buenos Aires: Tantalia/Crawl.
- Uriarte, Claudio, (1992), *Almirante Cero: biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera*, Buenos Aires: Planeta.
- Urraca, Beatriz. (2010). Los lenguajes del recuerdo en *Un mundo menos peor* de Alejandro Agresti. *Revista Imagofagia*.
- Vanoye, Francis, (1996), *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona: Paidós.

- Varea, Fernando, (2006), *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Vecchioli, Virginia, (2001), "¿Quiénes son las "Víctimas del Terrorismo de Estado" en la Argentina?", en Bruno Groppo & Patricia Flier (Eds.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Vygotsky, Lev, (2008), *Psicología del arte*, Buenos Aires: Paidós.
- Wieviorka, Annette, (2006), *The era of the witness*, Ithaca: Cornell University Press.
- Zylberman, Lior. (2007). *El desaparecido en el Nuevo Cine Argentino*. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro Internacional Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas. Buenos Aires.
- Zylberman, Lior, (2010), "No fue una guerra espectacular. La guerra de Malvinas y el cine", en Agustín Romero (Ed.), *La Cuestión Malvinas en el marco del Bicentenario*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación/H. Cámara de Diputados de la Nación.