

Passagens



Passagens. Revista Internacional de História
Política e Cultura Jurídica

E-ISSN: 1984-2503

historiadodireito@historia.uf.br

Universidade Federal Fluminense
Brasil

Ibañez, María Noelia

EL OJO QUE ESPÍA POR LAS GRIETAS DEL PASADO. UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO
SOBRE EL TRATAMIENTO DE LA MEMORIA Y LA HISTORIA RECIENTES EN EL CINE

ARGENTINO (1983-2009)

Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, vol. 4, núm. 3, septiembre-
diciembre, 2012, pp. 384-400

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327366002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**EL OJO QUE ESPÍA POR LAS GRIETAS DEL PASADO.
UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO SOBRE EL TRATAMIENTO DE LA MEMORIA Y LA
HISTORIA RECIENTES EN EL CINE ARGENTINO (1983-2009)**

**O OLHO QUE ESPIA PELAS FENDAS DO PASSADO.
UMA APROXIMAÇÃO COM O ESTUDO SOBRE O TRATAMENTO DA MEMÓRIA E DA
HISTÓRIA RECENTES NO CINEMA ARGENTINO (1983-2009)**

**THE EYE WHICH SPIES THROUGH THE CRACKS OF THE PAST.
APPROACHING THE TREATMENT OF RECENT MEMORY AND HISTORY IN ARGENTINE
CINEMA (1983-2009)**

**L'OEIL QUI ESPIONNE PAR LES BRECHES DU PASSÉ.
UN RAPPROCHEMENT AVEC LES ÉTUDES SUR LE TRAITEMENT DE LA MÉMOIRE ET DE
L'HISTOIRE RÉCENTE DANS LE CINÉMA ARGENTIN (1983-2009)**

DOI: 10.5533/1984-2503-20124301

María Noelia Ibañez¹

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar la violencia del pasado a través de las imágenes que construye y proporciona el cine. La imagen cinematográfica (texto, fotografía y sonido) es una herramienta de contenido histórico, político, social, entre otros aspectos, que no puede dejarse de lado a la hora de buscar explicar los procesos y problemas del pasado. Intentaremos de esta forma, un aporte a la historia política desde lo cultural, teniendo en cuenta la subjetividad del enfoque cinematográfico y la arbitraria –pero necesaria a los fines del trabajo- selección de los films a través de los cuales se responderá a las inquietudes planteadas.

Palabras clave: dictadura, violencia, memoria, imagen cinematográfica, representaciones.

¹ Profesora en Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata. E-mail: noelia.historia@gmail.com

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a violência do passado através das imagens que o cinema constrói e proporciona. A imagem cinematográfica (texto, fotografia e som) é uma ferramenta de conteúdo histórico, político, social, entre outros aspectos, que não pode ser deixada de lado ao buscar explicações para os processos e problemas do passado. Tentaremos, desta forma, contribuir para a história política a partir do cultural, tendo em vista a subjetividade do enfoque cinematográfico e a arbitrária – mas necessária para a finalidade do trabalho – seleção dos filmes através dos quais se responderá às inquietudes apresentadas.

Palavras-chave: ditadura, violência, memória, imagem cinematográfica, representações.

ABSTRACT

This work aims to analyse the violence of the past through the images which cinema produces and proffers. The cinematographic image (text, photography and sound) is a tool of historic, political and social content, among its other features, which must not be neglected when seeking explanations for the processes and problems of the past. We will thus attempt to contribute to political history by beginning with cultural history, keeping in mind the subjective nature of the cinematographic focus and the arbitrary – but necessary to the finality of the work – selection of films by means of which a response is offered to the concerns presented.

Key words: dictatorship, violence, memory, cinematographic image, representations.

RÉSUMÉ

Le présent article propose une analyse de la violence du passé par l'entremise d'images construites et diffusées par le cinéma. L'image cinématographique (texte, photographie et son) est un outil de contenu historique, politique et social, entre autres aspects, qui ne peut être laissé de côté dans la recherche d'explications sur les processus et les problèmes du passé. Nous tenterons donc de contribuer à l'histoire politique à partir du culturel, sans bien sûr oublier la subjectivité du point de vue cinématographique et la sélection arbitraire – mais nécessaire à la finalité de cette recherche – des films sur la base desquels une réponse sera apportée aux questionnements susmentionnés.

Mots-clés: dictature, violence, mémoire, image cinématographique, représentations.

Introducción

“Alguien que sobrevive siempre es otra persona y yo soy una sobreviviente”²

Indagar sobre el pasado que involucra a la última dictadura militar (1976 – 1983) implica necesariamente preguntarse sobre la violencia, no solamente desde el terrorismo de Estado o desde la violencia política que enmarcó a la derecha y a la izquierda argentinas, a la militancia política revolucionaria como vía de contención de las ideologías crecidas y fortificadas a la luz de la expansión ideológica de la revolución cubana, las teorías de la liberación y los movimientos sociales que estallaron en el mundo de los sesenta y setenta. Significa también, y creo que cada vez con mayor necesidad colectiva, académica y ciudadana, indagar sobre la violencia que perdura, la que se mete en las entrañas de lo psíquico y en la formación de la persona, la violencia del recuerdo, la que se licua en la angustia de una memoria que persigue. La violencia que recrudece con el paso del tiempo y se instala en un hueco de los recuerdos y sobrevive al presente sofocado por los fantasmas del pasado.

Este trabajo se propone analizar la violencia del pasado a través de las imágenes que construye y proporciona el cine. La imagen cinematográfica es una herramienta de contenido histórico, político, social, entre otros aspectos, que no puede dejarse de lado a la hora de buscar explicar los procesos y problemas del pasado. Intento de esta forma, un aporte a la historia política desde lo cultural, teniendo en cuenta la subjetividad del enfoque cinematográfico y la arbitraria – pero necesaria a los fines del trabajo – selección de los films a través de los cuales se responderá a las inquietudes planteadas.

El cine aparece como un lugar de referencia testimonial, de un lado por lo documental; del otro, por lo ficcional, y en ocasiones un cruzamiento de ambos en una misma película. En el caso de este trabajo, no se abordará lo documental sino estrictamente lo ficcional. Sin

² Carmen Uranga, quien ha regresado a la Argentina luego de veinte años de vivir en Madrid a consecuencia del exilio. Carmen Uranga es el personaje central de la película *Vidas Privadas*; Fito Páez, 2001; interpretado por Cecilia Roth.

embargo es preciso aclarar que las historias de ficción relacionadas con hechos o procesos históricos, indefectiblemente cuentan con la herramienta de lo verosímil³ del mismo modo que en una obra o texto literario. El cine implica un relato, con sus propias reglas, similares al relato escrito; reglas que nos proporcionan instrumentos de análisis. Una película contiene a la lengua escrita (créditos, fragmentos, epígrafes, etc.); la lengua hablada (diálogos, voz en off, etc.); signos gestuales (mímica, gestos, posturas); imágenes según su contenido (personajes, objetos, paisajes, etc.); imágenes según su composición (planos, encuadres); imágenes según su movimiento (personajes, objetos, cámara, etc.); imágenes según su sucesión (montaje, cortes, disolvencias, etc.) e imágenes según el sonido (ruidos, música, efectos). Teniendo en cuenta estas herramientas se puede estructurar mejor el análisis que nos sugiere el sentarnos a mirar una película. Aunque no entremos en detalles específicamente cinematográficos creo necesarios estos pequeños aportes sobre lo específico de modo que no olvidemos la particularidad del objeto de estudio. Pero deberíamos considerar al cine como una fuente que se constituya en puerta de entrada para el estudio de los procesos que optemos afrontar. El cine como fuente histórica debe cruzarse con fuentes diversas, tanto tradicionales como los documentos, los discursos, la prensa como fuentes orales, estadísticas, y todo aquello que nos haga posible profundizar nuestra búsqueda y análisis.

La memoria, el pasado

Afirma Paul Ricoeur que el pasado no solamente es lo que ocurrió y no se puede deshacer sino que es también el lastre del pasado⁴. Ese lastre es el que toma el cine y lo experimenta como una forma más de apelar a la memoria, de instalar la memoria como superación del olvido, en este caso el olvido que implica un riesgo en el ejercicio de la justicia. Memoria y justicia es la primer coordenada que asoma como eje en, sino todas, la

³ “Se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad (...)” en: Todorov, Tzvetan (s/f). *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

⁴ Ricoeur, Paul (1998). “El olvido en el horizonte de la prescripción”. In *¿Por qué recordar?* AA.VV. Foro internacional Memoria e Historia, UNESCO, La Sorbonne, 26 de marzo de 1988, Bs As: Ed. Granica.

mayor parte de las películas sobre el período de facto. El lastre de nuestro pasado reciente se vuelve más pesado al sostenerlo desde la inevitable mirada humana sobre las desapariciones, asesinatos, secuestros, encarcelamientos, censura, destierro... ejecutados por el golpe de Estado de 1976 que llevó a una junta militar a conducir el gobierno nacional. Resulta claro que el cine argentino de los últimos tiempos, el “cine de la democracia”, le debe mucho a la historia reciente⁵. Pero también la historia le debe al cine su acercamiento al público desde un lugar diferente al plano educativo o académico.

Es mi objetivo mostrar qué aspectos de la violencia vivida en el período histórico citado son mayoritariamente abordados en el cine, cómo se realiza este abordaje y cómo se trabaja la historia y la memoria desde la “pantalla grande”.

Tres etapas, básicamente, conforman el cine argentino de la democracia⁶: 1- La etapa de urgente reafirmación democrática, que podríamos extender de 1983 a 1988; 2- El auge de los documentales y películas en los noventa, orientados a mostrar con mayor énfasis la temática de los hijos apropiados, es decir la necesidad de reconstruir identidades; y los documentales destinados a narrar las historias de las agrupaciones militantes; y 3- Del año 2000 hasta la actualidad la generación de películas en las que se da un debate más profundo sobre lo sucedido durante la dictadura, pero también durante los años setenta en general, la vida cotidiana, la necesidad de justicia, entre otros valores.

Alta en el Cielo, Un Águila Guerrera

En una histórica declaración transcrita por el diario Clarín el 14 de diciembre de 1979, el general Videla se refirió a la figura del desaparecido como «*una incógnita. Si reapareciera, tendría un tratamiento equis. Pero si la desaparición se convirtiera en una certeza, su fallecimiento tiene otro tratamiento. Mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento*

⁵ Satarain, Mónica (Comp.) (2005). “*Plano secuencia*”. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia, Bs As: Ediciones La Crujía.

⁶ Es pertinente aclarar que ya durante la dictadura, entrados los ochenta, se realizaron películas que eufemísticamente o no tanto comenzaban a denunciar y a reflexionar sobre la dinámica de esos tiempos. De todas maneras ello no es objeto del presente trabajo, por lo que se toma exclusivamente la producción realizada a partir de 1983.

especial, porque no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo»⁷ ¿Cómo simbolizar en el cine lo que no está? Porque sabemos que, en efecto, está. ¿Cómo dar entidad a eso que para Videla no tiene entidad?

Un militar da la orden para un nuevo traslado, en un centro clandestino de detención se les aplica una inyección a un grupo de “prisioneros”. Los suben a un camión, comienzan los acordes de Aurora, el aria de la ópera de Héctor Panizzi convertida en canción patria argentina acompaña, angustiante, la última escena de la película de Marco Bechis: “Garage Olimpo”. Un avión de la Fuerza Aérea sobrevuela el Río de La Plata, dentro del mismo la sombra de una silueta se refleja en la luz del sol, se abre la rampa de carga y se muestran las aguas del río como imagen final. Lo implícito desborda la realidad, lo que no se ve precisamente invoca lo que se sabe, lo que ha sido incluso confesado por miembros de las Fuerzas Armadas: el destino de miles. Esta imagen que nos ofrece Bechis, no solamente quiere decir que muchos de los hoy desaparecidos eran arrojados al río o al mar, también nos quiere hablar de la ausencia, de la negación del otro, de las huellas borradas de la muerte.

Garage Olimpo fue estrenada en 1999 cuando el indulto aplicado por el entonces presidente Carlos Menem intentaba culminar lo que habían empezado las leyes de punto final y obediencia debida. Fue por entonces también que las declaraciones de Adolfo Scilingo (RE) tomaron estado público al confesar cómo fue la metodología de arrojar los cuerpos al Río de La Plata, con el estremecedor detalle de que los arrojaban vivos, bajo los efectos de una inyección adormecedora. A este testimonio le siguieron otros, y a las leyes de punto final y obediencia debida les siguió la anulación.

La cuestión de los desaparecidos –afirma Hugo Vezzetti- se convirtió en el símbolo de una profunda fractura en la trama social y en el problema fundamental en la construcción de la democracia⁸. La empresa del terrorismo de estado, la puesta en marcha de un plan

⁷ Berger, Verena (2008) “La búsqueda del pasado desde la ausencia. Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos”. In *Quaderns de cine*, Universidad de Alicante, n. 3, p. 24.

⁸ Vezzetti, Hugo (2009). *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Bs As: Siglo XXI editores, p. 11.

sistemático de aniquilación, está presente en *Garage Olimpo* desde el principio. Las primeras escenas muestran planos de la ciudad de Buenos Aires de día y de noche, con el sonido de aviones como fondo, significando que existen dos ciudades, dos lugares bien definidos: la superficie y lo subterráneo. Debajo de la vida cotidiana se halla el infierno, los centros clandestinos de detención, la antesala de la ausencia. La película hace un recorrido verosímil y desafiante desde el personaje de María –interpretado por Antonella Costa- mostrándola en una villa enseñando a leer y a escribir, pasando por la descripción de cómo un grupo coloca una bomba en la casa de “el Tigre”, el general encargado del Olimpo (Centro clandestino de detención que verdaderamente existió). María vive con su madre en una casa antigua, donde alquilan habitaciones para poder subsistir. Uno de los inquilinos, enamorado de María, dice trabajar en un garage y tiene la habitación repleta de objetos (relojes, vestimenta, vajilla de cocina, etcétera). Cuando un grupo del ejército se lleva a María de su casa para ingresarla en el Olimpo, ella descubrirá que uno de sus torturadores es su inquilino. Como puede verse en líneas generales, en este film subyacen diversos temas abordados con una sólida calidad de guión y un juego de imágenes que, sin caer en la morbosidad, van de lo explícito a lo simbólico internándonos en el espacio y en el tiempo como si el relato de los hechos nos fuera contado por sus propios protagonistas en una charla cara a cara. Sin embargo, el valor fundamental de la película, se halla en la última escena, aquella con la que empecé a tratar el tema de los desaparecidos en el cine. Teniendo en cuenta lo descripto por Gilles Deleuze:

*Existirían dos regímenes de imágenes: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Si en el primer tipo de imágenes la narración se articula a través del encadenamiento de los esquemas sensorio-motrices y es de carácter lineal, en el segundo tipo de imágenes, es la memoria el elemento que articula el relato. La memoria no es comprendida como evocación del pasado, sino como actualización de aquello que se halla en estado virtual [...]*⁹

Es la imagen – tiempo, la que nos está mostrando Bechis a lo largo de la película, para desarrollar al máximo el nivel de la imagen simbólica, cargada de una certera realidad pues en la última escena cuando se abre la rampa de carga se vislumbra la silueta e inmediatamente se ve solamente el río impregnando toda la pantalla, en nuestra mente

⁹ Deleuze, Gilles (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine*, 2. Barcelona: Paidós.

caerán los cuerpos, y serán esos cuerpos no vistos los que nos conduzcan a re-pensar el concepto desaparecidos. *Garage Olimpo* lo expone, lo muestra, lo hace crudamente y, a la vez, lo reconstruye desde lo simbólico. El plano cenital sobre el río¹⁰, ¿nos llevará a pensar que hay un lugar de desaparición? Y eso, a su vez, ¿significa que ese es el lugar de la muerte?

Garage Olimpo confiere esa entidad a lo que “no existe”, como hemos visto, le da también identidad, muestra a los hombres y mujeres en cautiverio o siendo “chupados” o trabajando en una villa, muestra una parte de la militancia, los muestra de carne y hueso para luego, hacia el final, en la escena ya analizada, los muestra ausentes, en su identidad borrada: la del desaparecido. Coincido con Ana Amado en que las catástrofes de la historia no pueden ser evocadas sino dando cuenta de los trastornos de la memoria, de los fracasos de reconocimiento y las imágenes en tanto percepción óptica no pueden terminar de restaurarse¹¹. Y allí radica, tal vez, el enfoque más profundo de la violencia. La aplicación de la picana tratada explícitamente constituye una imagen crudamente violenta a los ojos del espectador, pero la “imagen de lo que no se ve” agudiza la significación de la violencia con que el Estado desarrolla sistemáticamente un plan de eliminación de personas.

Las películas sobre la desaparición de personas exigen enunciar qué concepción de la memoria introducen. La desaparición conlleva una triple ausencia: la de un cuerpo, la de un momento reservado al duelo y la de una sepultura¹²; lo que una suerte de elipsis nos ofrece Bechis. Mostrar la ausencia es mostrar la violencia en su manifestación más aguda. Volviendo a lo expresado por Ana Amado, en *Garage Olimpo*, los trastornos de la memoria no constituyen el eje argumental, sino que apelan a la construcción de una memoria histórica pero esta apelación no está hecha a los personajes sino a los espectadores. Los personajes desarrollan las acciones casi en tiempo real, en secuencias lineales de manera que se explica cómo pudieron suceder los hechos en la vida de los miles de desaparecidos. El

¹⁰ El plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico. Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Tomo 1, Barcelona: Gedisa editorial, p. 43.

¹¹ Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)*, Bs As: Colihue imagen.

¹² Rodríguez, Paula (2006). “Estrategias de lo traumático y la memoria airada en *Un muro de silencio*”. In *Signo y pensamiento*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, v. 25, n. 48, p 171-183, enero-junio.

énfasis puesto en la ausencia – desaparecido, en explicar el concepto a través de las imágenes, en contar el “itinerario” sufrido por las personas ilegalmente detenidas en manos de los grupos de tareas militares, resulta ser el eje que encara Bechis en su película. En este proceso narrativo no puede dejar de verse también la cuestión del poder y la obediencia, la violencia como instancia final del ejercicio del poder.

Obediencia Debida

Nos dice Pilar Calveiro que las Fuerzas Armadas asumieron el disciplinamiento de la sociedad¹³, lo cual no empieza puertas afueras de los cuarteles sino desde adentro de los mismos si tenemos en cuenta las propias formas de disciplinamiento interno al que someten a cabos, conscriptos, soldados, etc. Calveiro analiza el proceso de orden – obediencia, destacando que cuánto más grave es la orden, más difusa suele ser su formulación y más se pierde el lugar del que emana en la larguísima cadena de mandos¹⁴. En “*El Vuelo*” Horacio Verbitsky¹⁵ transcribe el diálogo con el arrepentido Adolfo Scilingo. Este es un fragmento que permitirá ver, al menos en parte, lo que afirma Calveiro:

—*Usted dice que está por escrito. Pero los vuelos no figuran en los planes de la Armada que se conocieron después.*

—*No. Lo que figuraban por escrito eran las operaciones militares especiales.*

—*Concretamente, ¿cómo ocurrieron los traslados que usted menciona en la carta a Videla?*

—*¿A nadie le llamaba la atención que una decisión tan grave como quitar la vida a las personas no proviniera de una normativa refrendada en forma responsable?*

—*No. No existe ninguna fuerza armada donde todas las órdenes se hagan por escrito, sería imposible mandar. El sistema que estaba montado para eliminar a los elementos subversivos era orgánico, tanto podía decir fusilamiento como otro tipo de eliminación. Se imagina que mover aviones no los mueve una banda sino una fuerza armada. Recibíamos órdenes extremas, pero coherentes en función de una guerra que se estaba librando, tanto las de detener al enemigo como las de eliminarlo.*

¿Se plantean este tipo de discusiones en la cinematografía postdictadura? Antes de responder a esta pregunta a través de algunas películas, debemos ser conscientes de la

¹³ Calveiro, Pilar (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Bs As: Ed. Colihue, p. 11.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Verbitsky, Horacio (1995). *El Vuelo*, Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina, p. 14-15.

existencia real de la obediencia debida, la jerarquía de mandos existente en una institución como es las Fuerzas Armadas. El hecho de que un acto esté autorizado por una figura superior en la jerarquía, parece justificarlo de manera automática¹⁶ porque al provenir de una autoridad reconocida como legítima, el subordinado actúa como si no tuviera posibilidad de elegir. La caracterización de los militares, subordinados y en general, colaboracionistas en la tarea del terrorismo de Estado, es representada en el cine, mayormente, desde el lugar de victimario sin escrúpulos, seres casi incapaces de pensar o sentir.

Pablo mirame, recordame bien. Yo no te torture ni te hice nada. Es mi laburo, pero te traté como un ser humano ¿no? – estas son las palabras de uno de los que “trabajaban” en el centro clandestino cuando Pablo Díaz está a punto de ser llevado a una cárcel común¹⁷.

Durante el primer gobierno democrático en años, la presidencia del doctor Raúl Alfonsín, tuvieron un desarrollo espectacular a nivel de producción y de espectadores, las primeras películas que iban apareciendo como testimoniales de la última dictadura. “La Noche de los Lápices” de Héctor Olivera, 1986; marcó un importante hito en la cinematografía argentina. Basada en el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez, la película cuenta el destino de algunos jóvenes platenses que luchaban por el boleto estudiantil y que, no obstante haber logrado su objetivo, cuando tiene lugar el golpe militar son detenidos y llevados a un centro clandestino. La línea argumental hace eje en la juventud, que es arrasada ferozmente y en el papel de los victimarios. En La noche de los lápices, no sólo se muestra a los jóvenes (adolescentes) en su condición de tales, con sus conductas en el colegio, sus intereses, sus aburrimientos, sus amores, sus diversiones; también se está mostrando claramente su necesidad de “cambiar el mundo”, la fuerza de la lucha puesta en el petitorio sobre la puesta en marcha de un boleto estudiantil gratis y la convicción con la que dialogan entre ellos sus diferentes posturas ideológicas es una manera de mostrar el significado de la lucha entre los estudiantes de la época. Desde el comienzo la película apunta a la violencia del estado, al principio la policía del gobierno democrático que reprime a la manifestación por el boleto; luego la represión militar ejercida con el golpe. La

¹⁶ Calveiro, P. (2004). Op. cit.

¹⁷ Escena de “La Noche de los Lápices”, Héctor Olivera, 1986.

humanización de los personajes busca, y logra, apelar a los sentimientos más profundos de los espectadores para dar una idea de lo que significó la violencia ejercida por los militares. Uno de los símbolos más fuertes sobre la violencia que podemos encontrar en la película es sin duda, la canción que se escuchará en tres ocasiones. Se trata de “Rasguña las piedras” de Sui Generis, dúo musical distintivo de los setenta. Primero se escucha en la escena que describe una fiesta de los estudiantes festejando la victoria por el boleto, en la cual irrumpe la policía abortando el festejo. La segunda, en una breve escena en donde Claudia y María Clara hablan de la relación que las une a dos de los chicos. La tercera, cuando ya en el “pozo” de detención, los chicos comienzan a cantarla y es justamente en esa escena donde la película carga con la mayor instancia significativa. *“Detrás de las paredes que ayer te han levantado te ruego que respires todavía...”* dice la canción de García y Mestre, rasguña las piedras, como un grito desesperante de escapar de ese infierno. Así, cruda y eficaz cada escena de *La noche de los lápices*, apunta al corazón de los espectadores. Tanto *La noche de los lápices* como *Garage Olimpo* plantean en profundidad el papel de los victimarios y la obediencia debida. Esta puede entenderse si se comprende la cuestión de las jerarquías como vimos antes, sin embargo, lo que debería ser un objeto de estudio desde la psicología, por ejemplo, es el modo en que esa obediencia es tomada y ejercida. El sometimiento que ejercen las acciones físicas y psíquicas de los verdugos es un hecho que debe ser analizado en mayor profundidad, y que es central en las películas que intentan abordar el pasado y apelar a la memoria. Un ejemplo de ello es en la película de Olivera, cuando uno de los torturadores apunta con la pistola a un hombre mayor –judío- y lo obliga a decir “soy un judío de mierda” amenazándolo con que si no lo dice, lo mata.

Una visión particular sobre el victimario puede apreciarse en la película de Juan Carlos Desanzo “En retirada”, que se estrenó en 1984. El nudo central de la película es la situación de “el Oso”, colaborador civil que trabajó en los grupos de tareas paramilitares con el advenimiento de las elecciones presidenciales de 1983. Este personaje, interpretado por Rodolfo Ranni, se encuentra perdido porque ya no tiene su “fuente laboral”. A su vez, es reconocido por el padre de una de sus víctimas, quien comienza a perseguirlo, agotado de buscar soluciones judiciales que le permitan dar con el paradero de su hijo. Respecto a la

mirada sobre el torturador, son claves dos escenas: una en la que “el Oso”, refugiándose por un tiempo en su pueblo natal, se reencuentra con una ex novia y, al mantener relaciones sexuales con ella, él siente en realidad los gritos de desesperación de una de sus víctimas, con lo que se infiere que fue violada por él, eso hace que él se sienta visiblemente mal. Otra escena de alta violencia explícita, se da cuando “el Oso” vuelve a encontrarse con su antigua novia, a quien había visto tomar un café con un hombre, y va a la casa, sin mediar palabras le pega, retira el colchón de la cama, la ata, y con el cable del velador la tortura, repitiendo las palabras por todos conocidas como *“no querés hablar, ahora vas a hablar en la parrilla”*, terminología que todos conocimos en los testimonios del Juicio a las Juntas, y todos los testimonios que siguieron. Lo que muestra Desanzo con una intensidad escénica que precedió a la crudeza de las realizaciones posteriores, de algún modo es un análisis psicológico del torturador y cómo su propia memoria de los hechos opera en su mentalidad. Esa idea de que nos habla Pilar Calveiro acerca del campo de concentración como una maquinaria¹⁸ que parece no tener fin, tampoco tiene fin para el propio verdugo.

El cine argentino, entrada la democracia hará foco en la necesidad de fortalecer un estado de derecho y de hacer justicia al efecto. Más cercano a nuestros tiempos aparecen realizaciones que intentan una mayor profundización en la historización de una memoria colectiva. Tal es el caso de “Cordero de Dios”, de Lucía Cedrón estrenada en 2008 y “Vidas privadas” de Fito Páez, estrenada en 2001. En ambas películas predomina lo traumático a nivel individual, donde las imágenes simbólicas y los eufemismos predominan sobre las imágenes explícitas. No escapará por supuesto, a la influencia que las consecuencias de la violencia de estado inciden a nivel social, miradas desde el plano de lo familiar. En ambas películas una circunstancia familiar obliga al personaje principal a retornar a la Argentina desde sus respectivos lugares de exilio. En Cordero de Dios la directora propone un flashback¹⁹ para contar la historia de Teresa que regresa al país porque secuestraron a su padre. Desde el comienzo la escena en la que secuestran al padre en la autopista es un eufemismo de los secuestros durante la dictadura. Pero lo que importa cuando hablamos de

¹⁸ Calveiro, P. (2004). Op. cit.

¹⁹ Este término en cinematografía significa un ida y vuelta entre pasado y presente.

violencia, es la relación que Teresa tiene con su padre, de amor – odio y hasta de venganza por algo que ella supone fue una entrega de su padre. La escena más conmovedora tal vez de la película, muestra al padre de Teresa dialogando con un amigo militar de alto mando, pidiendo porque su hija fue secuestrada. El militar le pregunta por Paco, su yerno quien aparentemente es parte de una agrupación armada. De pronto la escena se desarrolla en la imagen del padre hablando con el militar, pero el diálogo es “enmudecido” por la música. Implícitamente entendemos que el padre, a quien se ve visiblemente angustiado y llorando, debió entregar a su yerno para así salvar la vida de su hija. Son muchas las imágenes contundentes que muestran “sin mostrar” la violencia de la que hablamos, pero esta escena quizá nos esté llevando a otro plano de la narración cinematográfica en relación a nuestra memoria sobre la historia reciente. Lo mismo sucede con “Vidas privadas” de Fito Páez. Se trata también de una sobreviviente, una mujer (Carmen) que no ha podido reconstruir su vida a nivel afectivo, emocional y físico. La película no muestra en ningún momento situaciones en campos de detención o situaciones de tortura física. Es un film preciso y violento desde el guión y los diálogos, que van desentrañando la verdad de lo que pasó desde todos los lugares posibles: Carmen, el médico de la familia que estuvo en la celda de al lado de ella y supo cómo la violaron constantemente y cómo su hijo nació en cautiverio; los padres de Carmen, negadores de ese pasado, su hermana absolutamente ajena a la verdad; el hijo que, a la manera de la tragedia de Edipo y Yocasta, se involucra emocionalmente y sexualmente con su madre porque ninguno sabe que el otro existe, y la figura del apropiador. Carmen es en sí misma la representación del ausente, sus rasgos psicológicos - emocionales así lo revelan. Una mujer que desde que salió del cautiverio no pudo sostener ningún contacto físico con otra persona, como tampoco sentimental. Una mujer que al regresar al país vuelve a sus miedos, a sus fantasmas, a su vida en Argentina de la que no quiere saber nada. La violencia la ha marcado para siempre, por eso ya no es la misma. La universalidad de esta sensación radica en que podemos trasladar las palabras de Carmen, citadas como epígrafe, al resto de los habitantes de ese mundo sobreviviente y con ello, a la historia misma. En Vidas Privadas la sobreviviente es, al mismo tiempo, la desaparecida, la ausente de sí misma y de casi todo lo que la rodea, excepto de su pasado. La visión elegida

por Fito Páez es una mirada íntima, introspectiva, que apela a la reflexión sobre las consecuencias gravísimas de la violencia de estado desde la indagación profunda y desnuda de un personaje.

Conclusión

Como bien denomino a este trabajo, es una aproximación, un intento de análisis sobre el tratamiento de la violencia que desencadenó la última dictadura militar. ¿Cómo se traduce la violencia en el cine argentino del período democrático? ¿Cómo se trata la memoria y la historia? En primer lugar, hay que destacar la clara incidencia de las circunstancias políticas en las que se realizan las películas. De esto deriva que en una primera etapa postdictadura, encontramos a “La noche de los lápices” y “En retirada”, manifestando lo explícito de la violencia, en una apelación directa al espectador para que abra los ojos a la realidad de lo que ocurrió. Hablamos de películas que se estrenaron en los años inmediatos al regreso de la democracia, en los primeros ochenta. Contexto histórico signado por la urgencia en la búsqueda de verdad y justicia, encarnada en el Nunca Más pronunciado por el fiscal Strassera en el Juicio a las Juntas. “Garage Olimpo” nos encuentra en un contexto de reivindicación de la necesidad de memoria, de no olvido, en un país donde se discutían ya las leyes de Punto Final y Obediencia Debida más el Indulto. Una película que propone una gran carga de simbolismos en conjunto con la imagen de la violencia explícita, el ejercicio de la violencia física equivale a la psicológica en un grado de despersonalización de lo humano estremecedor, y el tratamiento de la figura del desaparecido constituye el eje del argumento fílmico. En “Cordero de Dios” y “Vidas privadas”, producidas en un momento histórico donde la urgencia es la búsqueda de la justicia y la reivindicación de la memoria y la identidad, las imágenes explícitas ceden el lugar a lo implícito, abriendo paso también a la discusión sobre la humanidad de militantes, familiares, y hasta los propios militares.

El ejercicio de la memoria en el cine, si bien subjetivo como toda obra de arte, nos abre las puertas a nuevas visiones sobre la época y sobre los recuerdos de la época. Tal vez, desde el cine, sea difícil recuperar la historia para quien no es historiador o simplemente no ha leído mucho sobre el tema. Pero esa no es tarea de los directores de cine sino,

obviamente, de los historiadores. Haciendo un recorrido mucho más completo que lo que propone este trabajo podríamos responder a la siguiente pregunta: ¿El cine está llegando al momento en que se comprende el mundo de las víctimas y de los victimarios? En esta breve mirada sobre las películas seleccionadas podemos inferir que la necesidad de lograr la condena de los culpables se plasmó en las películas sobre la dictadura, sobre todo en las del período inmediato a la recuperación democrática. La memoria para el cine argentino, significa también en el presente, una apelación a la importancia del derecho a la identidad y la restitución de los hijos apropiados. Por último, creo que lo más importante es que el cine siempre despierta nuevas formas de pensar una realidad, necesidad de ir más allá de lo que se ve. Para eso es imprescindible “educar la mirada”²⁰, de eso se trata la relación entre memoria e historia.

Referencias

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Bs As: Colihue imagen.

Berger, Verena (2008). “La búsqueda del pasado desde la ausencia. Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos”. In *Quaderns de cine*, Universidad de Alicante, n. 3, p. 23-36.

Calveiro, Pilar (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Bs As: Ed. Colihue.

Costa, Antonio (2007). *Saber ver el cine*, Bs As: Ed. Paidós.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine*, 2, Barcelona: Paidós.

Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (2006). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Bs As: FLACSO.

²⁰ Tal es el título del libro compilado por Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (2006). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Bs As: FLACSO.

Getino, Octavio (1988). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Bs. As. Edición electrónica <[http:// octaviogetinocine.blogspot.com](http://octaviogetinocine.blogspot.com)>.

Izaguirre, Inés (1994). *Los desaparecidos. Recuperación de una identidad expropiada*, Bs As: CEAL.

James, Daniel (2008/2009). Fotos y cuentos. Pensando la relación entre historia y memoria en el mundo contemporáneo. In *Políticas de la Memoria*, n. 8/9.

Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*, Tomo 1, Barcelona: Gedisa editorial.

Romero, Luis A. (1995). *Breve historia de la Argentina contemporánea*, Bs As: FCE.

Ricoeur, Paul (1998). "El olvido en el horizonte de la prescripción". In *¿Por qué recordar?* AA.VV. Foro internacional Memoria e Historia, UNESCO, La Sorbonne, 26 de marzo de 1998, Bs As: Ed. Granica.

Rodríguez, Paula (2006). "Estrategias de lo traumático y la memoria airada en Un muro de silencio". In *Signo y pensamiento*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, v. 25, n. 48, p. 171-183, enero-junio.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Bs As: Siglo XXI editores.

Satarain, Mónica (Comp.) (2005). *"Plano secuencia". 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*, BS AS: Ediciones La Crujía.

Todorov, Tzvetan (s/f). *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Verbitsky, Horacio (1995). *El Vuelo*, Buenos Aires: Ed. Planeta Argentina.

Vezzetti, Hugo (2009). *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Bs As: Siglo XXI editores.

Películas:

Cordero de Dios (2008). Dirección: Lucía Cedrón. Argentina.

Garage Olimpo (1999). Dirección: Marco Bechis. Argentina.

La Noche de los Lápices (1986). Dirección: Héctor Olivera. Argentina.

En Retirada (1984). Dirección: Juan Carlos Desanzo. Argentina.

Vidas Privadas (2001). Dirección: Fito Páez. Argentina.

Recebido para publicação em julho de 2012.

Aprovado para publicação em agosto de 2012.