

Gritando el silencio

Representaciones ficcionales de la última dictadura militar argentina

Por Pamela C. Gionco

*“El silencio es salud”
Secretaría de Salud Pública
Intendencia de la Municipalidad de Buenos Aires (1978)*

La última dictadura militar argentina se mantendrá en nuestra historia como la más funesta de todo el siglo XX, no solo por el ejercicio sistemático, perverso y sostenido del terrorismo de Estado, sino también por las profundas consecuencias económicas, sociales y políticas que el gobierno militar tuvo para toda la sociedad.

El régimen totalitario autodenominado Proceso de Reorganización Nacional gobernó la Argentina entre 1976 y 1983. Basándose en la “guerra antisubversiva” heredada del gobierno de María Estela de Perón, llevó adelante acciones específicas y políticas represivas de “reingeniería social”,¹ con el objetivo principal de disciplinar el cuerpo social de la población argentina y los cuerpos particulares de cada uno de los individuos que la componen. Tal como expusieron Emilio Mignone y Augusto Conte Mc Donnell en el Coloquio de París de 1981,² el orden represivo ejercido por las Fuerzas Armadas se dio en dos niveles distintos y distantes de normatividad: uno de carácter público, enmarcado en una trama jurídica que constituyó un régimen de excepción sin derechos para la ciudadanía, concentrando el poder absoluto en la Junta Militar, disponiendo del monopolio de las fuerzas coercitivas del Estado; otro, de carácter secreto y subterráneo, que sólo puede ser reconstruido a partir de los testimonios y experiencias de una parte de la sociedad y es definible a partir de un conjunto de modos de organización, actitudes, prácticas y mecanismos de acción por parte del gobierno de facto, cuyo principal método represivo fue la desaparición forzada de personas, combinado con el ejercicio clandestino de la tortura y la muerte.

¹ Ver Novaro (2006).

² Ver Mignone y Conte Mc Donnell (2006).

Luego de la recuperación institucional de la democracia, diversas instancias posibilitaron configurar el aparato secreto del terrorismo de Estado, recuperando las voces de quienes habían tomado contacto con la cara oculta de la represión, que fragmentó a la sociedad, a la vez que homogeneizó a la población. La “lucha contra la subversión” se reveló entonces como una política activa cuyo objetivo a largo plazo fue un cambio profundo de subjetividades y mentalidades de toda la ciudadanía.

La cultura amordazada durante la dictadura se constituyó como uno de los motores más activos de la recuperación de la democracia. En una sociedad despedazada por la represión, la tortura y el exilio, el campo cultural argentino de principios de los ochenta se propuso la restitución de los lazos sociales vulnerados por el régimen militar impulsando la libertad de expresión y la circulación masiva de bienes simbólicos y culturales.³ El cine, en tanto producto cultural, constituye uno de los modos de expresión privilegiado de los imaginarios y representaciones sociales, configurando a su vez identidades comunes y memorias colectivas. La construcción de sentido del dispositivo cinematográfico permite difundir interpretaciones sobre los procesos históricos y políticos de una sociedad, poniendo en pantalla relatos de los hechos desde una enunciación situada en el tiempo y espacio de su propia producción.

Nos proponemos entonces analizar en este artículo las representaciones ficcionales de la última dictadura militar argentina, a partir del reconocimiento del contexto político de producción y del uso del lenguaje cinematográfico para la representación del orden represivo. El corpus se constituye por una serie de films, realizados desde principios de la década del 80 hasta época reciente, que representan abiertamente el terrorismo de Estado ejercido durante el Proceso de Reorganización Nacional mediante el modo de representación institucional, situando a sus personajes y sus historias en el marco histórico dado por la dictadura (y sus consecuencias). Considerando el poder de las imágenes y los mecanismos propios del dispositivo cinematográfico, es pensable que estos films, en principio, al igual que el campo cultural de principios de los ochenta, intentan reconstruir simbólicamente el tejido social desmembrado por la dictadura, configurando el orden represivo a partir de tópicos y discursos situados históricamente, que se pondrán en crisis al cerrarse o abrirse institucionalmente

³ Ver Sarlo (1984).

desde el Estado los debates sobre el pasado reciente. Los sistemas de personajes representados en estas ficciones operan como micromundos que replican los conflictos sociales y políticos reprimidos durante el período representado, ya sea los setenta o los noventa. En estas relaciones entre los personajes se revelan dichos tópicos, entendidos como vías intersubjetivas de significación del pasado reciente/presente, entre los cuales podemos identificar principalmente el regreso del exilio, la represión, tortura y desaparición forzada de personas, y la Guerra de Malvinas.⁴

Imponiendo el silencio primigenio

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 llega al poder con la convicción y la necesidad de restablecer el “orden”. La crisis de dominación que se había abierto con el Cordobazo a fines de los sesenta, sumado a los fracasos económicos y políticos del tercer gobierno peronista, configuraba “la interpretación de la situación contextual que justificaba la intervención militar: subversión armada, caos político, desquicio económico, enfrentamientos sociales” (Oszlak, 1984: 33). Así, el escenario político y social previo al golpe sustentó el diagnóstico propuesto por los militares y apoyado por parte de la sociedad civil, “de que era todo el ‘cuerpo social’, aun en sus ‘tejidos’ más microscópicos, que había sido ‘infectado’ por la subversión” (O’Donell, 1984: 15). El gobierno militar reprodujo discursos legitimadores de su ejercicio autoritario del poder, restringiendo los derechos de la ciudadanía y aplicando mecanismos que subsumieron a la población al sometimiento que desembocó en la fragmentación, homogeneización y despolitización de la sociedad. Como plantea Waldo Ansaldi, “la obsesión por el orden no debe ser entendida en términos exclusivamente opuestos al desorden [...] sino, sobre todo, como pretensión de eliminación del conflicto, como imperio autoritario de la autoridad, y por ende, intolerancia frente al disenso” (2006: 106). Este escenario de fondo marcaba a fuego la vida cotidiana durante la dictadura.

Como ya mencionamos, la represión ejercida por la última dictadura militar debe contemplarse no sólo a partir de lo visible, evidenciado en la violencia

⁴ Hemos intentado eludir la cuestión económica de la última dictadura, ya que requeriría un mayor desarrollo del que pudiéramos darle. Aun así, cabe aclarar que, sin lugar a dudas, opera como la contracara del ejercicio del orden represivo, legitimando las políticas llevadas a cabo por el gobierno militar.

física y el despliegue de las fuerzas del orden, sino también en lo ominoso de los miedos y la angustia producida por el ejercicio clandestino de la autoridad totalitaria y la reproducción de los discursos legitimadores de la dictadura, cuyo “sistemático, continuado y profundo intento de penetrar capilarmente en la sociedad” (O’Donell, 1984: 15) tuvo como consecuencia certera la atomización de los individuos y la vulneración de los lazos sociales. Tal como plantea Guillermo O’Donell, el orden represivo fue realmente efectivo en la Argentina porque se configuró “una sociedad que se patrulló a sí misma” (Ídem: 17), en la que varios miembros de la sociedad civil asumieron las funciones de panóptico, replicando el ejercicio despótico del poder que imponía el gobierno en cada institución (escuela, familia, trabajo). Dado que “la vigilancia es uno de los mejores instrumentos de la disciplina” (Emiliorizzi, 2002: 122), la sociedad argentina se disciplinó a sí misma sin poder reconocerlo.⁵

Liberando voces

Las representaciones cinematográficas ficcionales sobre el proceso militar realizadas durante la recuperación de la democracia ponen en escena el drama experimentado por la sociedad argentina, apelando a crear vínculos emotivos con el espectador que le permitan reconocerse en la pantalla. A principios de los ochenta, el cine asume la responsabilidad de plasmar los conflictos sociales y políticos silenciados durante la dictadura. Si bien durante el mismo régimen se producen obras que aluden al orden represivo mediante recursos metafóricos (estrategias que se continúan en la democracia),⁶ es recién a partir de la vuelta al Estado de derecho que los films sitúan sus historias y personajes en el régimen totalitario.

Un denominador común en varios de los film analizados es la presencia diegética de los medios masivos de comunicación, presentados como puentes

⁵ “El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano” (Foucault, 2005: 120).

⁶ Ver artículos de Ana Laura Lusnich y Lucía Rud, presentes en este libro.

hacia la realidad histórica,⁷ anclando la narración en un tiempo y espacio determinados. En la primera secuencia de *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), una radio anuncia la visita del Papa a la Argentina, realizada los días 11 y 12 de junio, enmarcando el relato en los días que preanuncia el título. Esta marcación se vuelve a repetir en una televisión ubicada en el café donde los amigos se reunieron, esta vez con la imagen del Papa en pantalla. Otro hecho histórico introducido de la misma manera es la Guerra de Malvinas, cuyas noticias son escuchadas atentamente por radio en el aula donde el personaje de Lorenzo Quinteros da clase. En *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filippelli, 1985), el protagonista transcurre todo el film mirando el Mundial de fútbol de 1978, imágenes con las que también comienza el relato de *Cautiva* (Gastón Biraben, 2005). En *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), un noticiero televisivo anuncia la desaparición de personas y el encuentro de cuerpos no identificados. En *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), los indultos a miembros del Ejército aparecen como titular de un diario. Otro recurso para representar el período es la utilización de intertítulos o sobre-impresos a la imagen audiovisual, que definen los límites temporales de los relatos.

Podemos reconocer en *Volver* (David Lipszyc, 1982), filmado y estrenado en el último año de la dictadura, el primer ejemplo que se permite cierta transparencia en la construcción del relato. A primera vista, la obra trata sobre un empresario que regresa momentáneamente de su exilio en Estados Unidos con el objetivo de cerrar una fábrica local. La caracterización del personaje de Alfredo “Tano” Castelli, interpretado por Héctor Alterio, nos remite al personaje de Carlos Sutton (Duilio Marzio) del film *Paula cautiva* (Fernando Ayala, 1963). Ambos personajes emigraron del país a raíz del clima de incertidumbre (social, política y económica), con destino a los Estados Unidos. Por motivos laborales deben regresar a la Argentina, donde los encuentros y desencuentros personales les harán redefinir sus propias identidades. En el caso de *Volver*, el Tano se reencuentra con un viejo amigo, el Chino (Rodolfo Ranni), y con una antigua pareja, Beatriz (Graciela Dufau). Ambos han continuado sus vidas, pero el regreso del personaje de Alterio les produce a todos los personajes aflorar reminiscencias del pasado que repercuten en el presente.

⁷ Este recurso ya había sido utilizado en el cine argentino por Fernando Ayala en *Paula cautiva* (1963).

Los encuentros del Tano con el Chino revelarán progresivamente las sucesivas escisiones que operaron en la configuración de la subjetividad actual del protagonista. Así, el espectador puede rearmar implícitamente la historia pasada del Tano, cuya actividad gremial lo obligó a exiliarse, pero ahora vuelve a cerrar una fábrica. La desindustrialización selectiva y la desocupación estructural fue una política activa del programa económico del gobierno militar.⁸ Al privilegiar el mercado por sobre el empleo, la economía por sobre la política, la eficiencia por sobre el bienestar social, se establecían mecanismos de control social, especialmente en el ámbito laboral, “atomizando a los individuos, promoviendo su mutua competencia, destruyendo sus formas organizativas, resignificando identidades sociales y políticas” (Oszlak, 1984: 35). *Volver* representa por primera vez, aunque tímidamente, esta estrategia represiva y sus consecuencias.

Como contraparte positiva, la relación de Beatriz con el Tano le permite a ella “despertar” de esa realidad sofocante en la que estaba inmersa, y renuncia a su trabajo. En el último encuentro de los viejos amantes, él reconocerá que su estadía en el país fue “como si hubiera vivido los 18 años de golpe... como si nunca se hubiera ido”. Ella le responderá que su presencia sacudió la “memoria dormida”. En ese diálogo final, Beatriz afirma que “un día, uno se olvida de un reflejo. Otro día, dejas de reaccionar, sin darte cuenta”, poetizando el disciplinamiento represivo. La escena final, camino a Ezeiza, cristalizará las posturas políticas del momento: en medio del embotellamiento de la autopista, se encuentra el cuerpo de un hombre muerto. Beatriz se acerca, el Tano recoge su valija. En pantalla dividida, el narrador nos muestra a Beatriz llorando sobre el muerto y el Tano buscando un auto para irse nuevamente. Por tanto, si bien el film pone en pantalla ciertas cuestiones del orden represivo, sus personajes aún no encuentran una resolución a sus conflictos y solo la periodista puede avanzar dramáticamente al develar la realidad que la rodea.

El regreso del exilio como catalizador de las relaciones humanas también puede verse en *Los días de junio*. En el film, Emilio (Norman Brinsky) es un actor que regresa al país luego de ocho años. Las amistades que se quedaron padecen la experiencia represiva de la dictadura: un médico (Alberto Maly) al que le prohíben en la Universidad continuar con sus investigaciones con animales sobre fecundidad y reproducción mediante argumentos religiosos, un abogado (Loren-

zo Quinteros) que ante la desaparición de un amigo se convirtió en profesor de historia de secundaria, y un librero (Víctor Laplace) que cambió de rubro luego de su propia detención. Tal como le explicara el personaje de Maly al recién venido, el grupo de amigos no siguió viéndose porque “cada uno corrió a su propio rincón”, aterrados. El reencuentro se da entonces por el regreso de Emilio, que pone en crisis la ascética vida en la que están inmersos sus amigos al repetir que antes había ideales y recordar a Carlos, amigo desaparecido del que nunca se hará referencia a una pertenencia política explícita. Varios elementos narrativos remiten al orden represivo: los comentarios denigrantes de un alumno del personaje de Quinteros al mencionar *El 18 brumario* de Karl Marx; el ruido de los aviones sobrevolando en la calle que paraliza a los protagonistas; la detención de los amigos, encapuchados y aterrizados. El film en sí hace explícita la segregación personal que se produjo durante la dictadura. El miedo a la persecución se hace real cuando los secuestran y permanecen detenidos en un espacio vacío, cerrado, húmedo, donde los amigos dirán las que creen sus últimas palabras. De forma inesperada, salen de la reclusión a la superficie por un inmueble lindante a la librería del personaje de Víctor Laplace. La contigüidad espacial entre el lugar de detención y su propio negocio remarca la cercanía de los campos clandestinos de la dictadura con los espacios públicos.

Contar hasta diez (Oscar Barney Finn, 1985) trata la historia de Ramón Vallejo, que emprende la búsqueda de Pedro, su hermano desaparecido, dejando a su padre en el sur. Este film permite poner en pantalla los vínculos familiares que buscan recomponerse. La importancia política de la relación conflictiva entre Pedro y su padre traza redes entre el presente y el pasado de nuestro país. El relato del intercambio epistolar entre padre e hijo menciona lugares-hito que contribuyen a la configuración de identidades políticas: la Patagonia, Ezeiza, Trelew, la Plaza de Mayo. Estas evocaciones remarcan que la desaparición forzada de personas del terrorismo de Estado se basa en definiciones político-ideológicas, en especial, el peronismo de izquierda. El flashback en el que Ramón recuerda cuando el padre les mostró su arma de fuego, retrata a un joven Pedro fascinado por el objeto, actitud que remite a la lucha armada de los setenta. Es desalentador, quizá, cuando Ramón reencuentra a su hermano, que, según se insinúa, a raíz de la tortura ha perdido por completo cualquier referencia a su propia identidad, volviéndose loco.

Así, una de las estrategias más interesantes del cine de la democracia para recuperar los lazos sociales es la representación de historias familiares donde la

⁸ Ver Sirlin (2007).

resolución del conflicto se da a partir de esas mismas relaciones. En *Sofía* (Alejandro Doria, 1987), la historia de amor entre Pedro, un adolescente, y una mujer adulta que escapa del orden represivo posibilita la intervención positiva, en general, de los padres del joven. Pedro refugiará durante días a Sofía (Dora Bartet) en una casona vacía de la familia. El padre de Pedro (Héctor Alterio) irá a la casa a encontrarse con la mujer para plantearle el peligro que corre el joven al ayudarla. La afirmación de que “los problemas políticos son siempre graves”, seguida por la de “la gente tiene miedo” configura el escenario del orden represivo. Por otro lado, es esencial la conversación que tiene la madre (Graciela Dufau) con Pedro, con el objetivo de enmarcar su historia de amor, que le cuenta, en medio del llanto desconsolado de ambos, su propia historia de amor de juventud con un muchacho peronista, que “a la abuela no le gustaba, decía que era un cabecita negra”. Esta revelación intergeneracional tiende puentes a nuestro pasado político, en el que también existieron persecuciones ideológicas que separaron parejas, reforzando el vínculo madre-hijo al compartir, al menos, una cara de la historia.

Destapando gritos

La recuperación cinematográfica de la dictadura militar no puede evitar poner en pantalla los mecanismos tanto visibles como ocultos de la desaparición forzada de personas, en especial la representación de los centros clandestinos de detención, en los cuales se practicaba la tortura a los secuestrados, no sólo como ejercicio disciplinar del poder, sino también como método para mantener la estrategia de la desaparición (la confesión de un nombre llevaba a un nuevo secuestro). La desaparición como política del Estado represor fue “la instalación de un estado de cosas no representable, no conceptualizable, no componible con la vida social; la sustracción de toda representación como dispositivo, que garantizaría, para todos los perpetradores, la realización del plan de purificación ideológica y social que se propusieron llevar a cabo” (Kaufman, 2007: 236). La creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en 1983 abrió las puertas a una investigación sistematizada del accionar secreto de los militares durante la dictadura, recuperando los testimonios de quienes sufrieron la experiencia de la detención-desaparición y posibilitando el Juicio a las Juntas, realizado en 1985. Pero el histórico Juicio cumplió la función simbólica de ser “la puesta en escena más elocuente del poder del Estado de derecho” (González Bombal, 2004: 123), es decir, una política basada en la enunciación de los derechos de la ciudadanía,

que no alcanzaba a recomponer los vínculos de reciprocidad de la sociedad civil. La puesta en abismo y la supresión de identidades colectivas que implican “semejantes operaciones de ablación demográfica” (Kaufman: 2007: 241), no se saldaban con las declaraciones del grupo marginado de quienes sufrieron desaparición y torturas. El trauma social es reelaborado entonces, casi de manera crónica. Aun así, en el cine argentino analizado, no hay desaparecidos. No sólo porque “aparecen en pantalla”,⁹ siendo cuerpos y sujetos cuya presencia resignifica la trama ficcional, sino porque, a diferencia de otras artes visuales (plástica, fotografía), no se han dado en el cine ejemplos de la abrumadora representación de la ausencia, de la significación negativa que (des)encarnan los desaparecidos para nuestra sociedad. Pero, ante el silencio de la dictadura, todo fue revelación. El cine argentino acompañó la vocación testimonial que presentaba los hechos negados a la mayor parte de la población. La representación cinematográfica entonces presentaba el accionar oculto del terrorismo de Estado, como mecanismo de reconocimiento a esos individuos escindidos de la sociedad.

La noche de los lápices inaugura este ciclo al representar el secuestro, tortura y desaparición de un grupo de estudiantes secundarios de La Plata, que en la poética reconstrucción sólo peleaban por el boleto estudiantil, nuevamente eludiendo las referencias en profundidad sobre las identidades políticas de los jóvenes militantes, excepto por su pertenencia a la Juventud Guevarista. Basado en el testimonio de Pablo Díaz, uno de los jóvenes que declaró en el Juicio a las Juntas sobre su desaparición forzada y su reclusión en distintos centros clandestinos de detención (CCD), este film configura un modo particular de representación del espacio de los CCD: oscuro o en penumbras, rincones húmedos, sonidos de agua, metal y voces lastimosas provenientes del fuera de campo. Los encuadres cerrados evitan referencias que organicen el espacio en perspectiva, fragmentándolo a partir de planos de los cuerpos de los actores, torturados explícitamente. Deleuze plantea que “un espacio cualquiera no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar, es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes hasta el punto de que los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras” (1984, 160-161).

⁹ Ver Kriger (1994: 60).

Los cuerpos hacinados de los detenidos en esos *espacios cualesquiera* impactan al espectador, especialmente al ingenuo. La configuración de los CCD como *espacios cualesquiera* vuelve a presentarse en *Un muro de silencio*, donde en un juego de muñecas rusas, el relato cinematográfico presenta la voluntad de una directora inglesa de reconstruir una historia de desaparecidos (cine dentro del cine). Esto permite que, en un momento del rodaje ficcional, se pueda presentar en pantalla un espacio vacío, cerrado, húmedo, iluminado significativamente de azul, donde la actriz interpretada por Soledad Villamil se encuentra con su hija en la ficción, también detenida.

Por su parte, *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) “se vinculaba más a la elaboración cultural del trauma histórico que a la pura denuncia” (Peris Blanes, 2008: s/p). La historia narra el secuestro de una joven alfabetizadora y el vínculo perverso que un torturador entabla con ella. El relato cinematográfico, articulado mediante planos panorámicos de la Ciudad de Buenos Aires (como recordatorio persistente del lugar de los hechos), se basa en la vida cotidiana en el CCD el Olimpo. En el film, el orden represivo se pone en escena a partir de los métodos que vinculaban el secuestro y el suplicio para la obtención de información que lleva a otro secuestro. El director del film, detenido-desaparecido durante la dictadura, plasma en el desarrollo narrativo cómo se organizaban los grupos de tareas. Aun así, la violencia física nunca es mostrada directamente. El “quirófano”, la sala donde aplican la tortura, siempre permanece en fuera de campo, o bien en las penumbras de un plano fijo sobre el cuerpo torturado mientras transcurre otra acción, o presentado por medio de cámaras de seguridad. El campo sonoro construye el espacio fuera de cuadro, donde se repiten los recursos del agua goteando, los gritos y, en este film, aparecen llantos de niños, que luego veremos hacinados en una habitación. Los lúgubres pasillos negros, húmedos, son iluminados por luces de tubo, que debido al uso constante de la picana eléctrica, se apagan intermitentemente. En la vida cotidiana del campo, se repite la secuencia del traslado de los detenidos, que, de acuerdo al discurso que les dan antes de subirlos al transporte, “han quedado a disposición del Poder Ejecutivo Nacional”. En 1995, la confesión de Adolfo Scilingo, ex represor de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), al periodista Horacio Verbistky¹⁰ amplió el repertorio conocido de mecanismos represivos utilizados durante la dictadura al declarar que los detenidos eran arrojados al Río de la Plata, narcotizados, para su efectiva desaparición. *Garage Olimpo*

asume estas nuevas evidencias, integrándolas a la narración. Los traslados del film terminan en los vuelos de la muerte, que resignifican las reiteradas panorámicas de Buenos Aires. También se representa la impunidad de los represores al apropiarse no sólo de la vida de los detenidos sino también de sus haciendas.

En *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), realizado a treinta años del golpe, se narra la historia de Claudio Tamburrini, un arquero de un equipo de fútbol de la división B, que si bien no tenía ninguna actividad política militante, fue secuestrado por la información brindada por un torturado, pero que finalmente logra escaparse con otros tres detenidos. El relato, basado en el libro escrito por el protagonista real de los hechos, se articula en la sucesión de los días, a modo de diario personal, en el centro clandestino conocido como Atila o la Mansión Seré, uno de los tantos edificios destruidos por los militares para ocultar evidencias. El film, por las particularidades de su historia y de su producción, es un giro espectacular en la representación ficcional de la dictadura militar. Aún así, el director utiliza estrategias expresivas originales, como lo es la constante cámara en mano al encuadrar a los represores o los planos inclinados de los cuerpos torturados, para connotar el desequilibrio moral y mental.¹¹ La tortura queda por completo eludida, siendo representada en todo momento en fuera de campo, fijando el plano en los jefes que miran encantados el ejercicio de poder sobre los cuerpos de los secuestrados.

Si bien se trata de una casona, por lo que la arquitectura del espacio está establecida por su propia condición, la representación de la Mansión Seré como centro clandestino a partir de planos inclinados y cerrados también se ajusta a la definición de *espacio cualquiera* deleuziano. Los pisos de madera, las paredes con molduras, los altos techos les permiten al director encuadrar los cuerpos de los protagonistas sin construir completamente el espacio interior de la mansión. Entonces, “el espacio ya no es tal o cual espacio determinado, se ha vuelto *espacio cualquiera*” (Deleuze, 1984: 160).

Estos modos de representación de la tortura están situados en su propio tiempo de enunciación, pero siempre son revelación a los ojos del espectador: en el film de Olivera, la denuncia y el testimonio repercutían en toda la sociedad,

¹⁰ Ver Verbistky (1995), *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta.

¹¹ Caetano, en sus comentarios para la prensa, se refiere al centro clandestino como un manicomio. <http://www.cronicadeunafuga.com/sitio4/pressbook_cronica.pdf> Visitado el 03-09-2009.

en especial, la que desconocía por completo los hechos; *Garage Olimpo* recupera la confesión de un militar sobre los métodos represivos, a la vez que denuncia la apropiación ilegítima de los bienes materiales de los detenidos-desaparecidos; *Crónica de una fuga* se distancia de los otros films al evitar la mostración directa de la tortura, pero incluye en su narración referencias a los conflictos internos de las fuerzas, y rescata esta historia marginal protagonizada por un “perejil”, un joven desvinculado totalmente de la actividad política que logra escaparse de un CCD.

Manteniendo el silencio consecuente, aparecen nuevas voces

Una de las estrategias discursivas del régimen apuntada a la defensa de los valores “occidentales y cristianos” de la sociedad argentina requirió la construcción de enemigos identificables del orden. Tal como plantea Ezequiel Sirlin, el gobierno militar puso en práctica

tres ofensivas que conformaron una estrategia singular de perpetuación en el poder y de intervención penetrante sobre la sociedad: [...] la matanza metódica de una categoría de personas previamente definida por el discurso estatal [...] un plan de dispersión obrera y desindustrialización selectiva tendiente a que la protesta social no renaciera en el futuro [...] y movilizar sin descanso a los argentinos contra enemigos supuestamente “antinacionales” (“subversión”, “Chile”, “campana antiargentina”, “Inglaterra”), montar escenarios confrontativos y belicistas en el marco de la exaltación patriótica continuada¹² (2007: 370).

La ofensiva bélica en Malvinas contra el Reino Unido fue quizás la última iniciativa que promovió la Junta Militar con el objetivo de crear una identidad colectiva de Nación. El apoyo masivo de la descabellada campana a las islas, a la que se enviaron jóvenes que cumplían el servicio militar obligatorio, pero sin experiencia en el campo de batalla y pésimamente equipados, fue la cristalización de años sostenidos de promoción ideológica del nacionalismo patriótico a ultranza. La frustración masiva ante la capitulación se opuso inmediatamente al discurso triunfalista que el gobierno había difundido, empezando a develar la manipulación

oficial, dando paso a la recuperación de la democracia. Así, la Guerra de Malvinas fue uno de los primeros tópicos sobre la dictadura asumidos por la representación cinematográfica. *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) y *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) pusieron énfasis en la narración de las experiencias de esos muchachos, mostrando sus vicisitudes personales antes, durante y el inmediato después de la guerra, intentando presentar un punto de vista global sobre el tema.

Con los años, la Guerra de Malvinas se volvió un tema incómodo. La vinculación directa con la ideología golpista y las divergentes posiciones sobre el conflicto bélico, que nos enfrentan críticamente a la responsabilidad colectiva, soterraron el problema. Aun así, a fines de los noventas el tema volvió a ser tratado por la ficción, mostrando las transformaciones que dieron paso a un nuevo actor del drama social: los veteranos. Con una pregnante herencia audiovisual que modela el relato bélico, se presentan a aquellos “chicos de la guerra”, que habían dejado de ser jóvenes hacía ya tiempo. Los soldados de Malvinas encontraron al volver al continente la marginación tanto de las Fuerzas Armadas que los enviaron a las islas como de la sociedad que había legitimado la campana.

El visitante (Javier Olivera, 1999) presenta una interesante historia en la que Pedro, un ex-combatiente (Julio Chávez), es visitado por el fantasma de un compañero de trinchera muerto en un ataque inglés. El personaje de Chávez encarna con profundidad psicológica la difícil situación de varios soldados: perdió una mano en combate y, con casi 40 años, sobrevive como taxista. La aparición del “visitante”, aún joven y de uniforme, es un golpe del pasado que el protagonista aún padece. Los espacios cerrados, como la propia habitación de Pedro, y la iluminación de este film, en especial cierta tonalidad amarilla al evocar el pasado, brindan nuevas capas de sentido a la fantasiosa narración. A diecisiete años de la guerra, lo más sincero del film es reconocer que el trauma aún no se superó y se mantiene latente.

En esta misma línea, *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) introduce la espinosa cuestión del suicidio de quienes volvieron de la guerra. A la fecha, de acuerdo a las cifras que recopilaron las agrupaciones de soldados y ex-soldados, han muerto más ex-combatientes por mano propia que en la Guerra de Malvinas. En el film de Bauer, el protagonista es Esteban Leguizamón, un ex-soldado y periodista (Gastón Pauls), que se reencuentra con un antiguo compañero que intentó suicidarse. A diferencia de otras representaciones de ve-

¹² La “exaltación patriótica continuada” también se sostuvo a partir de los “triumfos” internacionales de Argentina, tanto en el deporte, como, por ejemplo, en la elección de la representante argentina como Miss Universo.

teranos de Malvinas, el personaje interpretado por Pauls no evidencia problemas psicológicos causados por la guerra, sino que parece haber superado el trauma. Quizás, dedicarse activamente a la construcción de discursos sobre lo real (como sucedía con el personaje de Graciela Dufau en *Volver*) le permite distanciarse de los acontecimientos y abordarlos desde otra perspectiva.

En fin, en esta obra, al igual que en *Crónica de una fuga*, la globalización del discurso hace que el espectáculo sea más contundente que el testimonio. La espectacularización de la memoria es un mecanismo de museificación¹³ que apunta a “tranquilizar las conciencias y librar al ciudadano de la responsabilidad de ejercer una memoria individual y activa” (Reati, 2007: 161).

Volviendo a las estrategias discursivas del orden represivo, fue la “guerra contra la subversión” la que cimentó las bases legitimadoras de la dictadura, construyendo un Otro enemigo, en este caso interno, que se necesitaba extirpar de la sociedad como una manzana podrida. Pero en esta demonización constituida sobre bases políticas, el poder militar encontró una vía posible de venganza “contra la Argentina ‘plebeya-populista e inmigrante’ de las últimas décadas, que tuvo la política económica y social de esos años” (O’Donnell, 1984: 14). La peligrosidad de los subversivos, ya no los guerrilleros, sino los militantes en general y los peronistas de izquierda en particular, no sólo se basaba en su accionar, sino especialmente en la potencial reproducción de su ideología. Esta persecución sistemática combinada con la atomización y despolitización de los ciudadanos y la supresión de “todos los mecanismos de formulación y reconocimiento de identidades políticas alternativas” (Ídem: 19), separó claramente a “los subversivos” de la sociedad misma (“algo habrán hecho”). El cine argentino internalizó quizás este mecanismo represivo, ya que en la mayor parte de la filmografía analizada se evita las referencias directas a las identidades político-ideológicas. Pero existen interesantes excepciones. Gerardo Vallejo, que se había iniciado en el grupo militante Cine Liberación, construye en *El rigor del destino* (1985) un relato intergeneracional en el cual, a través de los escritos en un cuaderno, un padre muerto (Eduardo / Alberto Benegas) le cuenta su propia historia militante a su hijo, Pedro, que convive con su abuelo Don Ramón. No es casual que los hechos se ubiquen en Santa Lucía (Tucumán), que fue uno de los centros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). En la secuencia anterior a la muerte del padre, se revalorizan las

figuras de Juan Manuel de Rosas, Hipólito Irigoyen y Juan Domingo Perón, como una continuidad ideológica con el objetivo común de la justicia social. Desde este punto de partida, la historia del padre a través del manuscrito pone en relato una serie de persecuciones, secuestros y muertes en la provincia de Tucumán. El apoteótico final que pone en pantalla la movilización de los trabajadores de los ingenios en la década del 60, organizada por la Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar (FOTIA), reivindica la lucha sindical del norte argentino.

Otro film que rescata la identidad militante de su protagonista es *El ausente* (Rafael Filippelli, 1996), basada en una representación poética sobre la vida del dirigente sindical René Salamanca. El relato se construye a partir del recurso del metalenguaje cinematográfico y la narración asume múltiples puntos de vista. El relato audiovisual presenta tres ficciones convergentes y superpuestas: la historia de una directora de cine (Beatriz Sarlo) que se propone hacer una película sobre Raúl Salas, un dirigente obrero cordobés de los setenta; la historia de Muñiz, un periodista que evoca y recuerda la figura mítica de ese Salas, su compañero de militancia; y, en fin, los hechos de la historia política del propio Salas. Las interrupciones espacio-temporales y los montajes internos de los planos anulan el principio de realidad del dispositivo cinematográfico y proponen mecanismos de distanciamiento como instancias de reflexión sobre lo narrado. *El ausente* recupera ficcionalmente diversas instancias de participación y difusión política del sindicalismo clasista de los setenta y, en especial, el clima conflictivo en el ámbito laboral que preanuncia la represión. Asimismo, reconoce en el personaje de Muñiz la estrecha relación entre los intelectuales y el movimiento sindical previo al golpe. La secuencia final del film, que representa el pase a la clandestinidad del protagonista, plantea una interesante tensión entre el campo y el fuera de campo. El ambiente donde se ubica Salas es encuadrado desde un plano casi cenital, encerrando al personaje. El cuerpo de Salas será representando fuera de campo, excepto por objetos que lo rodean o sutiles contornos. Salas, ubicado entonces en el fuera de campo de este espacio, está presente en su ausencia, anticipando metafóricamente su desaparición forzada.

Luego del Juicio a las Juntas, la tensión política contenida estalló como una olla a presión en una serie de levantamientos militares durante el gobierno de Raúl Alfonsín que desencadenaron en la sanción de las cuestionadas leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987). Tanto esa normativa como los indultos a militares y guerrilleros decretados por el presidente en funciones Carlos S. Menem

¹³ Ver Huyssen (2002).

(1989-1990) impidieron avanzar en la determinación de una justicia institucional a los horrores de la dictadura. Aún así, con los años, aparecen nuevos actores y nuevas estrategias discursivas para abordar el trauma.

El film *Cautiva* cuenta la historia de una adolescente criada con el nombre Cristina Quadri (Bárbara Lombardo), que a partir de la citación de un juez (Hugo Arana) se entera que es hija de desaparecidos y que su verdadero nombre es Sofía Lombardi. En el despacho del juez, Cristina/Sofía se encuentra por primera vez con su abuela biológica (Susana Campos), lo que le produce un profundo conflicto de identidad. Insiste en ver a sus padres, los Quadri, aunque ahora le digan que son otros. Así, el desarrollo de la historia se plantea a partir de la configuración de la identidad de ella misma. A pesar de las leyes de impunidad de fines de los ochenta y principios de los noventa, los familiares siguieron adelante con diversas presentaciones judiciales y con los Juicios por la Verdad, buscando a los niños apropiados ilegalmente durante el gobierno militar, ya sea en los centros clandestinos o en el momento de la desaparición. El film, ubicado en 1994, comienza con la fiesta de 15 años de Cristina/Sofía. El festejo incluye, además del vals y la torta, el video a través del cual se presenta al espectador el relato en base al cual la joven construyó su identidad.

Un aporte innovador de la narración es la puesta en escena del quiebre generacional de nuestra sociedad entre quienes padecieron la dictadura y quienes nacieron en democracia, que repercute en la representación ficcional al introducir el personaje de Angélica, una joven con acento español, que critica abiertamente en la clase de Educación Cívica los indultos presidenciales, lo que determina su expulsión del colegio católico. En el recreo, Cristina escucha de su amiga Susana una visión de las cosas: Angélica es “hija de subversivos” (probablemente exiliados), por los que se llegó a la guerra. Cristina, contrariada, pregunta si esa guerra es la de Malvinas. Esta desinformación y la reproducción del discurso que legitimó a los militares son comunes a las generaciones posteriores, en las que la represión anterior sigue teniendo profundas consecuencias políticas.

Es esencial para la reconfiguración identitaria de Sofía, el reencuentro inesperado con Angélica, que la ayuda a buscar información sobre sus padres biológicos. La reunión de las adolescentes se realiza en la sede real de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), asociación civil creada en 1995 por hijos de desaparecidos. Allí se encuentran con una temerosa

mujer (Lidia Catalano), lo que le permite al relato cinematográfico recuperar ciertas experiencias marginales de la dictadura, cuyos protagonistas no se animaron a dar testimonio ni aún en democracia, pero con los años pudieron transmitir a las nuevas generaciones algunos hechos puntuales. En este caso, el personaje es una enfermera que dio a luz a Sofía el mismo día que Argentina jugaba la final del Mundial '78 contra Holanda, retomando las imágenes iniciales del film.

En sí, aunque el film abra algunas brechas en los discursos reproducidos hasta el momento, todavía silencia algunas cuestiones referidas especialmente a la identidad política de los desaparecidos. En la secuencia final, cuando Sofía le pregunta a su prima Ana, por la historia de sus padres y su desaparición forzada, ella expresa que todavía no puede verbalizarlo, que ya llegará el tiempo. Entonces, si bien el relato está situado en 1994, la enunciación que calla sobre esas identidades políticas se ubica en el siglo XXI.

Otro film que presenta el conflicto social de la apropiación ilegal de bebés,¹⁴ pero desde una perspectiva siniestra es *Potestad* (2003), una particular obra de Luis César D'Angiolillo basada en la obra teatral homónima de Eduardo Pavlovsky, que presenta a un padre angustiado por la pérdida de su hija. Lo interesante del film es que los mecanismos de identificación con el protagonista se quiebran cuando reconocemos que ese hombre no es en realidad una víctima de la represión, un padre de desaparecidos, sino que se trata de un médico que colaboró con el régimen totalitario y su hija era una bebé apropiada ilegalmente. Este desenlace abre la posibilidad de la reflexión a partir de poner en abismo las identidades tanto de los sujetos ficcionales como de los espectadores. Así, podemos ver en esta obra la cristalización de las sucesivas propuestas estéticas que representan la última dictadura militar, en las que la construcción del relato no se basa en un tiempo lineal ni un espacio continuo, sino que superpone distintas capas temporales y espaciales ancladas en el punto de vista del protagonista. Esta ruptura de la linealidad narrativa, espacial y temporal, pone en crisis los discursos unívocos sobre la dictadura. Mientras en *Potestad* este mecanismo se presenta implícito al relato cinematográfico mediante evocaciones y recuerdos, tanto en *El ausente*

¹⁴ Si bien *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) basa su historia en esta cuestión, desde una perspectiva social y política, el hecho queda relegado ante el reconocimiento del orden represivo por parte de la protagonista (interpretada por Norma Aleandro), que cumple también con la ideología imperante de la “teoría de los dos demonios”, a partir de la cual se victimiza a la clase media, ajena a “la guerra sucia” entre los grupos guerrilleros y el Estado represor.

como en *Un muro de silencio*, se explota el recurso de explicitar la construcción de los relatos sobre el pasado reciente a partir de la introducción en la diégesis de sendos rodajes de historias sobre desaparecidos. Ana Amado reconoce que “mostrar en pantalla los instrumentos técnicos de realización [...] y poner en abismo el proceso de rodaje de un film [...], introduce un malestar en la representación, al romper la complicidad tácita que une al film con sus espectadores” (2009: 121). De acuerdo con esta autora, esta ambivalencia entre dos registros narrativos (interior y exterior) se presenta con la lógica “de la muerte en el pasado y el regreso sobre sus causas en el presente” (Ídem: 104). Las preguntas abiertas giran entonces en torno a la construcción colectiva de la memoria y el replanteo de las responsabilidades compartidas de la sociedad ante el horror. Mientras que al finalizar *El ausente*, es Muñiz, el intelectual comprometido, quien se cuestiona sobre la escritura de la Historia, en el cierre narrativo de *Un muro de silencio* es la hija de un desaparecido quien preguntará abiertamente “¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?”.

Gritando en silencio

En este recorrido, hemos analizado una serie de films de ficción que representan explícitamente el orden represivo impuesto en 1976, y sus consecuencias sociales y políticas en la sociedad argentina. Podemos reconocer en esta filmografía la necesidad de dar a conocer los mecanismos y las estrategias del terrorismo de Estado, a partir de la denuncia y los testimonios, en un primer momento, y luego, plasmando cada uno de los capítulos que se fueron agregando a la reconstrucción social e histórica del período. “Cada film es testimonio de su tiempo” (Manetti, 1994: 257) y cada enunciación debe ser contextualizada en el marco político-ideológico de su época.

El corpus analizado se extiende desde 1982 hasta el 2006. La extensión del período debe vincularse a la pervivencia de los tópicos tratados y la reactualización de los conflictos sociales y políticos que intentaron reprimirse tanto en dictadura como en democracia, configurando un pasado reciente aún presente. Si bien las historias representadas se proponen establecer vínculos emotivos con el público, al silenciar las identidades militantes de los desaparecidos reproducen los discursos despolitizantes del orden represivo. Esta cuestión se mantiene aún abierta, complejizada en cada nuevo aporte reflexivo sobre el período. Mientras que la sociedad no se replantee colectivamente el accionar de la dictadura y las

razones que llevaron al golpe de Estado, la fragmentación del tejido social se mantendrá subyacente. Lamentablemente, el cine de ficción no militante no puede saldar las deudas de sucesivas generaciones, sólo plasmar sus consecuencias, situando sus narraciones en los contextos ideológicos imperantes.

Bibliografía

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

Ansaldi, Waldo (2006), “El silencio es salud. La dictadura contra la política”, en Tcach, César, Hugo Quiroga (comps.) *Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Rosario, Homo Sapiens.

Di Tella, Andrés (1999), “La vida privada en los campos de concentración”, en Devoto, Fernando y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. III, Buenos Aires, Taurus.

Emiliozzi, Sergio (2002), “Michel Foucault: una aproximación en torno al concepto de poder”, en García Raggio, Ana María (comp.), *Del poder del discurso al discurso del poder*, Buenos Aires, Eudeba.

Foucault, Michel (2005), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

González Bombal, Inés (2004), “La figura de la desaparición en la re-fundación del Estado de derecho”, en Novaro, Marcos, Vicente Palermo (comps.), *La historia reciente: Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa.

Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.

Kaufman, Alejandro (2007), “Los desaparecidos, lo indecible y la crisis. Memoria y *ethos* en la Argentina del presente”, en Franco, Marina; Levín, Florencia (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.

Kruger, Clara (1994), “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”, en España, Claudio, *Historia del cine argentino en democracia 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Lorenz, Federico (2007), *Combates por la memoria: huellas de la dictadura en la historia*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Lvovich, Daniel, Jaquelina Bisquert (2008), *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Manetti, Ricardo (1994), “Cine testimonial”, en España, Claudio (dir.), *Historia del cine argentino en democracia 1983/1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Mignone, Emilio, Augusto Conte Mc Donnell (2006), *Estrategia represiva de la dictadura militar: la doctrina del “paralelismo global”*, Buenos Aires, Colihue.

Novaro, Marcos (2006), *Historia de la Argentina contemporánea: de Perón a Kirchner*, Buenos Aires, Edhasa.

O’Donell, Guillermo (1984), “Democracia en la Argentina micro y macro”, en Oszlak, Oscar (comp.), *“Proceso”, crisis y transición democrática*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Oszlak, Oscar (1984) “Privatización autoritaria y recreación de la escena pública”, en Oszlak, Oscar (comp.), *“Proceso”, crisis y transición democrática*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Peris Blanes, Jaume (2008), “Desplazamientos, suturas, elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de revancha, La noche de los lápices y Garage Olimpo*”, *Especulo. Revista de estudios literarios* n°40 (Universidad Complutense de Madrid), Visitado el 11-04-2009 www.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html.

Reati, Fernando (2007), “El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos”, en Lorenzo, Sandra y Ralph Buchenhorst (eds.), *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana.

Sarlo, Beatriz (1984), “Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático”, *Nueva Sociedad* N° 736, julio-agosto.

Sirlin, Ezequiel (2007), “La última dictadura: genocidio, desindustrialización y el recurso a la guerra (1976-1983)”, en AA.VV., *Pasados presentes: política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*, Buenos Aires, Dialektica.

Verbitsky, Horacio (1995), *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta.