



www.revistaafuera.com

Nº de Registro de Propiedad Intelectual: 523964

Nº de ISSN 1850-6267

Estrategias narrativas de un cine post dictatorial

La década de 1980

Resumen:

El presente trabajo se propone revisar la producción filmica de la década de 1980 en Argentina, que abordó la última dictadura militar (1976-1983). Se suele analizar la filmografía desde una perspectiva estética o cronológica, relacionando su contexto histórico con la puesta en escena. En este caso, para la década de 1980 se han examinado las películas bajo la teoría de los dos demonios. Si bien pensamos que este punto de vista es válido, creemos que desde las estrategias narrativas, es decir, de sus tramas, ideas y narraciones, se desprende una riqueza mayor para contrastarlas entre sí. De esta forma, bajo un análisis de dichas estrategias narrativas también podemos efectuar un estudio comparativo de las películas a fin de preguntarnos cómo el cine de los primeros años democráticos ha representado y encarado el carácter exterminador de la última dictadura.

This paper aims to review the films of the 1980s that addressed the military dictatorship. The filmography is usually analyzed from an aesthetic perspective or chronological, relating the historical context with the staging; in this case, for the 1980s films were examined under the “theory of the two demons”. Although we believe this view is valid, we think that the narrative strategies -i.e. their plots, ideas and stories- show a great conceptual richness for contrast of each movie with other. Thus, on the analysis of these narrative strategies we can also make a comparative study of the films and ask how the cinema of this period has represented the exterminator character of the last dictatorship.

Al estudiar la producción fílmica en torno a la última dictadura militar suele hacerse una periodización que se compone de tres momentos (Amieva, Arreseygor, Finkel y Salvatori, 2009). El primero de ellos se refiere al cine bajo la “teoría de los dos demonios” comprendiendo al gobierno de Raúl Alfonsín; el segundo, bajo los gobiernos de Carlos Menem, se caracteriza por ser el cine bajo “la época de la impunidad”; finalmente, se encuentra un tercer período que se inicia luego de los hechos de diciembre de 2001, y se mantiene hasta la actualidad, signado por el “boom de la memoria”.

A las producciones de ese primer período suele extenderse la explicación de “la teoría de los dos demonios”, como fundamentación para las tramas desarrolladas en los films. Parecería ser que la explicación política y debatida en el campo académico, modela las tramas fílmicas replicándose en casi toda la producción de aquel período. Esto ha llevado, entre otras cosas, a que los títulos realizados en aquellos años queden marginados de los análisis, cayendo sobre ellos una especie de “maldición”. En esa dirección, muchos de esos títulos son citados como contraejemplo de lo que el cine político no debería ser o como un tipo de cine que ha ocultado y borrado lo político. Los casos más comentados son *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985) y *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (1986).

Con todo, el cine de ese período debe ser revisado detenidamente y no rechazarlo a priori. Dos cuestiones fundamentan este parecer. Por un lado, a diferencia del genocidio judío, donde el nacionalsocialismo registró en forma audiovisual el exterminio de judíos y los aliados registraron tanto en fílmico como en fotografías la liberación de los campos, en el caso argentino no hay registro audiovisual del momento del exterminio, ya sea de los propios crímenes como también de los campos de concentración. Las imágenes que conocemos son a posteriori, a partir de la Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) por ejemplo, siendo en su gran mayoría ruinas o instalaciones desmanteladas. La otra fuente proviene de las películas: el cine fue la que moldeó el imaginario del pasado dictatorial. No hay memoria visual de los campos sino imaginación fomentada a partir del cine. De hecho, si revisamos la vastísima filmografía sobre el tema, sólo tres películas concentran sus tramas en un campo de concentración procesista: *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), y, antes que todas, la reprendida *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) (Lo sugerente es que cada uno de ellas se ha hecho en una década diferente). Por lo tanto, podríamos afirmar que si hoy en día sabemos cómo era un campo procesista, lo es a partir de dicho film. A su vez, y continuando con las comparaciones con el genocidio judío, a diferencia de éste que recién se produjeron títulos sobre la especificidad del exterminio judío catorce años después (1), para el caso argentino se comenzó a elaborar fílmicamente la dictadura durante los últimos meses de ésta, teniendo ya para 1984 y 1985 una cantidad importante de títulos.

Por otro lado, ¿qué postula “la teoría de los dos demonios”? No es nuestro propósito debatir sobre ella en forma extensa, pero una de las aristas se compone, justamente, de los dos demonios: el de izquierda y el de derecha. Ahora bien, si, supuestamente, esa explicación se reflejó en el cine, ¿dónde vemos al demonio de izquierda? [\(2\)](#) Siguiendo esa lógica, podríamos decir que en la producción de la

década de 1980 sólo se focalizó en el “unidemonio”: el de derecha (3).

Es nuestro deseo, en el presente escrito, volver a los films producidos durante la década de 1980, si bien muchas de las críticas son acertadas, lo cierto es que también fueron producto de su época. Ahora, a treinta años del inicio del período democrático, resulta válido estudiarlas señalando sobre los aciertos que, creemos, poseen. 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 (2002: 77-138).

Sobre las estrategias narrativas

Creemos que el recorrido que llevaremos a cabo posibilitará complejizar las producciones fílmicas del período. Respecto a las estrategias narrativas, pensamos abordar, por una cuestión de espacio, solamente tres: los campos, victimarios/cómplices, y víctimas. Por estrategias narrativas entendemos, y hemos agrupado, motivos recurrentes en los relatos cinematográficos. Así como Jordi Balló (2000) ha encontrado motivos visuales en el cine, 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; 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. Por lo tanto, las tres estrategias narrativas ya mencionadas nos permitirán analizar el corpus propuesto, corpus que no pretende abarcar la totalidad de la producción fílmica de ese período sino tomar en forma comparativa cierto número de títulos que nos posibilitará llevar adelante nuestra investigación.

El campo

Si bien, el campo de concentración fue parte esencial en la metodología secuestro-tortura-desaparición-muerte, son muy pocas películas, como ya ha sido mencionado, que centran sus relatos en ellos. Muchas veces se los menciona, otras se los filma desde el exterior, pero, insistimos, son escasas las que representan el interior del campo.

Sabemos que el campo es 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* o en la amenaza de presenciar una tortura que le hacen a Sixten en *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987); de igual forma sucede con los amigos en *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985). 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). El campo es así aquel espacio de excepción, una zona de indistinción entre exterior e interior, excepción y regla. A su vez, dentro del campo surgía una nueva y particular lógica, con un léxico y “rituales” propios. La población de los campos, además de los secuestrados-desaparecidos, se conformaba por las patotas, los grupos de inteligencia y los de tareas, los “médicos” como también curas. A la vez, los campos, por su cercanía física a la sociedad, se encontraban “del otro lado de la pared”, sólo pudiendo existir en “una sociedad que eligió no ver, por su propia impotencia, una sociedad desaparecida, tan anonadada

como los secuestrados mismos” (Calveiro, 1998: 147). Recordemos, si no, las palabras de Osvaldo Bayer en Cuarentena (Carlos Echeverría, 1984) al recorrer las calles de su barrio; allí, mira a unos niños jugando en la vereda, sin embargo, detrás de esas tranquilas fachadas nos hemos olvidados que también pasó lo peor, los crímenes, los gritos, los secuestros, el terror, la indiferencia.

En párrafos anteriores mencionábamos la falta de imágenes de los campos argentinos; en ese sentido, 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 nos proveen de referencias explícitas a las ideas antes dichas sobre los campos: ya sea desde la ausencia de imágenes, ya sea la puesta en escena de acciones dentro del campo, ya sea una utilización metafórica del campo.

En la parte dedicada a Hebe de Bonafini en *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), 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 arboledas. En ese sentido, el título del documental se condice con lo que nos presenta Bonafini: ausencia. No hay nada para ver, sólo restos.

En ese sentido, como ya se mencionó recién, *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. De este modo, este nos permite observar la metodología desaparecedora casi en su totalidad, desde el secuestro hasta, en el caso de Pablo Díaz, su liberación, quedando el resto de sus compañeros para un posterior traslado. Así, este film desarrolla claramente la lógica concentracionaria: observamos la anulación de la identidad como también de toda percepción y movilidad, los chicos se encuentran tabicados e inmovilizados, semidesnudos y sucios. La “iniciación” a través de la tortura también es vista en esta película, no llega a ser del todo explícita pero vemos la parrilla y la preparación de la picana, como también a los especialistas de la tortura. La nulidad temporal del campo es acentuada, incluso, con algunas estelas de humo, sobre todo al momento de ingresar Pablo al campo, esto remarca la sensación de lugar tétrico e infernal del lugar. Dentro del campo, los secuestrados se encuentran con los guardias buenos y los malos, como también con la visita de un cura para luego ser llevados a un semi simulacro de fusilamiento. Si bien la apropiación de bebés no es un tema profundizado en este film, aquí una de las chicas está embarazada, dándonos a entender que al nacer la madre será trasladada y el bebé, apropiado. Dentro del campo, a pesar de la animalización propiciada, los chicos -sobre todo Pablo- traban ciertas relaciones solidarias, particularmente en lo que se refiere a la comida; incluso los planes futuros entre Pablo y Claudia, más allá de los deseos del primero, funcionan como resistencia y fuga personal. En ese sentido, y más allá del uso y circulación que se le dio a este film, tanto en las escuelas como en el ámbito académico, expone como ningún otro film del período el campo por dentro, creando a la vez la iconografía propia del campo de concentración argentino.

En *Los dueños del silencio* el campo forma parte, por sobre todo, de un dispositivo de disciplinamiento. Sixten es un periodista sueco que ha venido al país a investigar sobre la desaparición de una ciudadana de su país. Inspirada ligeramente en el caso Hagelin, 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 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 preparará para 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 de un grupo de resistencia. El Capitán quiere saber dónde está la lista, Sixten afirma no saber nada; en consecuencia, la chica es llevada a la tortura y Sixten es obligado a presenciara. 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 tortura, es obligado a presenciar una sesión de tortura: Sixten no sólo ha sido degradado a nivel material sino también simbólico.

Los días de junio, En retirada (Juan Carlos Desanzo, 1984) y *El Señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1984), diferentes en cuanto a su género, nos presentan similitudes en cuanto a su tratamiento sobre el campo. En *Los días de junio* los amigos son llevados al campo tabicados; aquí, además de espacio de excepcionalidad, el campo es funcional a la trama del film, por un lado los amigos se confiesan a sí mismos y al resto del grupo; por el otro, el compartir una situación límite afianza su amistad. Cuando salen del mismo, se dan cuenta de que es un local abandonado, en plena ciudad; es más, el campo funcionó al lado de la librería perteneciente a uno de los amigos. De este modo, *Los días de junio* nos advierte sobre las proximidades en que se encontraban los campos, formando parte de la cotidianeidad urbana.

El Señor Galíndez, basada en la obra de teatro de Eduardo Pavlovsky, puede ser leída como un díptico junto a *Todo es ausencia*. Si bien el texto de Pavlovsky fue escrito en 1973, en clara referencia a la dictadura del General Lanusse, luego del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional el texto cobró otro matiz, y ése fue el intento de Kuhn. Ahora bien, aquí el campo funciona 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.

Una puesta similar sugiere el policial *En retirada*. Aquí un ex miembro de un grupo de tareas, que durante la caída del régimen debe “quedarse guardado”, vuelve a su pueblo, allí se reencuentra con una antigua novia; días después, él la ve con otro hombre. De este modo, irrumpirá en casa de ella, en la habitación quitará el colchón de la cama, la desnudará y la atará en la cama, creando así, en la cotidianeidad de

una casa, donde las ventanas dan a un exterior, una parrilla. La habitación de una casa familiar, en consecuencia, puede transformarse en un campo, porque El Oso sigue con el procedimiento: la golpea, enciende la radio y rompe un velador para utilizarlo como picana, obligándola a “hablar”.

En *La historia oficial* se produce otro tipo de evocación del campo. Aquí, no hay imágenes, no hay tampoco alusiones metafóricas. En este film, el campo aparece en el relato de Ana. La película, que transcurre en los últimos meses del régimen militar, coloca en imágenes la situación de los sobrevivientes. Ana le cuenta a Alicia 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 desaparecedora a través de la palabra de Ana.

En *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) la aparición del campo se da en forma similar a través de la palabra. A partir del relato de diversos testigos, Echeverría arma la puesta en imágenes; de este modo, desde el presente, la cámara recorre los lugares donde Juan Herman transitó, mostrándonos cómo Bariloche (y podríamos extenderlo a todo el país) sigue su vida cotidiana, cuando en esas calles hubo secuestro y muerte. A pesar de que la causa judicial del caso Herman no aporta demasiado al conocimiento sobre el destino de Juan, este documental da con Miguel Ángel D’Agostino, un sobreviviente del campo El Atlético. Es en su relato dónde el campo aparece, él nos cuenta detalles de la cotidianeidad del campo como también sobre el destino de Juan: mientras D’Agostino testimonia, en imágenes vemos una autopista, los restos del lugar donde funcionara el campo. En ese sentido, en forma similar a *Todo es ausencia* o *La historia oficial*, el relato nos vale como prótesis, es decir, como medio para imaginar al campo. Las imágenes de los escombros, de los restos, sumados al relato de los testimoniados, nos ofrecen una manera de encauzar nuestra imaginación a fin de dar cuenta sobre lo ocurrido en esos restos. De este modo, la autopista deja de ser una mera autopista al igual que la construcción abandonada.

Victimarios/Cómplices

¿Qué es lo que hace, cuáles son los mecanismos, por los cuales un Estado aplica prácticas genocidas? ¿Cómo se viabiliza y normaliza una política de exterminio? ¿Cómo se gesta, para utilizar la expresión de Robert Lifton y Eric Markusen (1990), una mentalidad genocida? Leo Kuper (1982), por ejemplo, ha escrito centrándose en las justificaciones ideológicas que autoriza un genocidio desde las metáforas biológicas hasta la animalización. En ese sentido, *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) es la que, medianamente, desarrolla la ideología genocida sustentada en la Doctrina de Seguridad Nacional. De igual forma, el film de Jorge Denti, *Malvinas: Historia de traiciones* (1984), no sólo analiza la contienda bélica en el Atlántico sur, sino que la coloca en continuidad tanto con la práctica genocida como también con la reorganización social y económica del país. Esta continuidad quizá no se alcance a apreciar en otras producciones que se abocaron a la Guerra de Malvinas.

De este modo, la conformación de la mentalidad genocida y la implementación de una práctica de estas características posee numerosos actores dentro de los perpetradores. En ese sentido, *La República Perdida II* se empeña en colocar en imágenes a los ideólogos: la cúpula militar de las dos primeras Juntas Militares, como también al establishment, representado por la Sociedad Rural Argentina y sectores financieros. En cambio, las películas orientadas hacia la ficción ponen en escena a otro tipo de perpetradores: la burocracia y los ejecutores, “el brazo que obedece a una voz que piensa”. Siguiendo a Lifton y Markusen, ellos señalan que el genocidio se convierte en una forma absoluta de asesinato en nombre de una curación; si pensamos las justificaciones biologicistas o médicas, esta tesis no sería arriesgada. A la vez, la psique del perpetrador ha sido acondicionada por el lenguaje, gracias al recurso del eufemismo, como también del desdoblamiento de la personalidad, no como dos identidades, sino como “una división del yo en dos conjuntos funcionales de tal manera que una parte del yo actúa como si fuera un todo”. En ese sentido, el cine de la década de 1980 ha llevado, en forma dispar, la complejidad del perpetrador, permitiéndonos ver (y reflexionar) en torno a las diferentes escalas antes mencionadas.

En la adaptación fílmica de *El Señor Galíndez* la acción no sólo transcurre en el campo, en el quirófano, sino también en el hogar de Beto, uno de los torturadores. Así, la división de la personalidad ya mencionada obtiene cuerpo: Beto posee una familia, una esposa y una hija. Vemos que se preocupa por la salud y educación de su 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, funcionarían como la voz que piensa, siendo la pareja de torturadores el brazo que obedece. 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. De este modo, *El Señor Galíndez* expone ciertos elementos de la psicología del perpetrador: el torturador como trabajador y como experto, e, incluso, como burócrata. Años después, en *Garage Olimpo* los trabajadores del campo fichan al cumplir con sus horarios.

Anteriormente mencionamos *La noche de los lápices* como la primera película que ubica su acción dentro de un campo. De igual forma este film -al exponer la metodología genocida- expone también a los victimarios. No sólo se nos presenta el grupo de tareas que secuestra, también vemos a un grupo de torturadores y su proceder. Al mismo tiempo, junto a ellos hay un juez, quien ordena y lleva adelante el interrogatorio; queda así expuesta parte de las caracterizaciones del genocidio moderno: una división de tareas que se asemeja, en menor grado, a la escala de producción industrial. A la par, y como parte de la construcción genérica del film, aquí los perpetradores son caracterizados como el mal absoluto, bordeando el sadismo, restándole la complejidad psicológica expuesta en el film de Kuhn.

Sin profundizar en esa veta, *En retirada* nos presenta varios elementos sugerentes para analizar al perpetrador. Este film ubica su acción en los últimos meses del Proceso, los grupos de tareas han sido llamados “a guardarse”: ahora es el turno de

la democracia, le afirma Arturo al Oso. De este modo, el film nos relata los intentos del Oso de retirarse. El film sugiere dos líneas posibles de estas retiradas, por un lado la de Arturo, quien ahora regentea una casa de empeños (¿de dónde provendrían los objetos y las joyas?) sugiriendo los negocios de los perpetradores a partir de los objetos de valor tomados como botín durante los operativos. Arturo, a la vez, es el jefe del Oso, dejándonos la incógnita si éste es un mero civil o bien alguien también perteneciente a las fuerzas de seguridad. Pese a todo, podemos afirmar que se ubica en una escala superior al Oso. En síntesis, Arturo es ahora un hombre de negocios. En cambio, el Oso, quien es reconocido por un hombre como aquel que secuestró y torturó a su hijo, se ubica en la escala inferior. Es así, entonces, como el Oso no puede salir de ese lugar; si Beto en *El Señor Galíndez* poseía su personalidad desdoblada, un raciocinio amoral, El Oso repite 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), pero la prensa no quiere historias, quiere imágenes, rostros. A la vez, El Oso no sabe que sus propios pares lo vigilan, culminando con su asesinato 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*. Este militar, de quien casi todos los del bando militar entrevistados por Esteban Buch aseguran que debe saber sobre el destino de Juan Herman, fue la máxima autoridad militar de la zona durante el Proceso. Sin embargo, frente a las cámaras niega conocer sobre el caso. Si bien el film no puede penetrar ni romper el pacto de silencio, logra colocar en imágenes el rostro de uno de los perpetradores, de quien estuviera al mando de la zona militar a la cual Bariloche pertenecía. *Juan,...* nos presenta así el rostro de la jerarquía militar de aquel momento; y con el fin de no ver solamente a un hombre de entrecasa mientras da su testimonio vemos en paralelo fotografías en las cuales está vestido en uniforme o bien de fajina. Vale la pena recordar que este hombre formó parte del Operativo Independencia. De igual modo sucede con el Coronel Sárraga, 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 posee dos momentos: el primero, en el cual responde utilizando un vocabulario, e incluso una postura, más bien rígida, afirma que el caso Herman “fue una sorpresa, porque fue el único hecho, las investigaciones dieron resultados negativos (...) No le puedo dar detalles porque desconozco. No conozco al padre”. Los dichos reflejan, claramente, el pacto de silencio. En cambio, cuando Sárraga cree que la cámara se apaga y Esteban le pregunta sobre los motivos del secuestro, aduce que pudo haber sido otra fuerza o quizá “la propia gente donde él estaba metido”, también afirma conocer al chico, ya que el Dr. Herman (el padre de Juan) es un hombre conocido en Bariloche, como también enterarse del caso estando en una fiesta con el Coronel Castelli. De igual forma, asevera que “otro tipo de operativo no se hizo en Bariloche, por eso, a Dios gracias, no figuro en ninguna lista”. De este modo, no sólo somos testigos de las contradicciones del Coronel. En este caso, la cámara logró mínimamente resquebrajar el pacto de silencio de los perpetradores.

Si en *La noche de los lápices* los perpetradores se nos presentaban como seres endemoniados, en *Los dueños del silencio* exponen a los victimarios en una forma

más próxima a *El Señor Galíndez*. Aquí, el Capitán también posee una familia y se nos presenta como un padre afectuoso y preocupado por 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, ya al final del film, cuando la película emplea imágenes de archivo a fin de denunciar las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, 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*, o también en una escena en *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), en la cual María al ir a un restaurante nota en la mesa contigua a quien secuestró a su hijo.

Un genocidio, como todo crimen, posee motivaciones y ganancias, hay víctimas y beneficiados. Por lo tanto, analizar las prácticas genocidas conllevan también a indagar en estas cuestiones. Un genocidio necesita además de ejecutores propiamente dicho, de planificación, de herramientas, de mecanismos de sumisión y, por sobre todo, de cómplices; aquellos que no se ensucian las manos y, sin embargo, son los que contribuyen a desarrollar la mentalidad genocida: intelectuales, economistas, juristas, periodistas. ¿Cómo vemos esta figura en el corpus aquí trabajado?

En *Todo es ausencia* la cámara acompaña a Marta 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, ella afirma y denuncia 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. 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”.

En la escena en la cual Alicia habla con el cura en *La historia oficial* vemos una situación similar, allí ella le reclama que le diga la verdad sobre su hija, que él sabe, ya que conoce el origen de su hija y no se lo quiere decir. La visita al campo de un cura en *La noche de los lápices* no es un hecho menor si queremos pensar los diferentes tipos de complicidad, como tampoco los dichos y puesta en imágenes en *La República Perdida II* de un sector de la Iglesia, encabezado por Monseñor Victorio Bonamín. 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 lleva a cabo) el golpe de 1976. En *La noche de los lápices* también vemos a la madre de Claudia intentar averiguar y hacer la denuncia judicial correspondiente, recibiendo negativas por parte del Comisario. En consonancia con los párrafos anteriores, la madre solicita hablar con un Obispo, quien se niega a recibirlos como también aduce haber olvidado los favores que años atrás el padre de Claudia le hizo. Finalmente, es el secretario del monseñor quien los recibe, afirmándoles “que lo tomen con resignación cristiana” y que no volverán a ver a sus

hijos.

Pero no debemos pensar a los cómplices exclusivamente en la jerarquía eclesiástica; a lo señalado en *La República Perdida II*, vemos en la figura de Roberto, en *La historia oficial*, otro tipo de cómplice: el empresario. El propio padre de Roberto -en una escena donde comparten un almuerzo familiar bajo un notable clima de tensión- acusa a su hijo de cómplice: “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”. La complicidad de Roberto no termina con el apoyo desde el sector económico al que representa; Roberto posee contactos con un general y es con él con quien hace negocios, él es uno de los beneficiados por el genocidio y es gracias a sus contactos que un día trae a Gaby a su casa. El personaje de Roberto encarna, en cierta forma, el apoyo y complicidad de ciertos sectores de la sociedad civil con las fuerzas armadas en la realización de la práctica genocida. De este modo, en la apropiación de ese bebé, este personaje ya no sólo se transforma en cómplice sino también en ejecutor del genocidio, llevando a la práctica uno de los aspectos teorizados por Raphael Lemkin al momento de acuñar y pensar el genocidio: la negación e imposición de una nueva identidad (Lemkin, 2009: 154).

Víctimas

Los debates en torno a la representación de las víctimas, sobre todo en la década de 1980, han sido encarados desde diferentes aristas. Las críticas se han fundamentado en torno a la despolitización de las identidades de las víctimas como también a la reproducción de la “teoría de los demonios”, tal como lo hemos señalado en la introducción del presente escrito. Comprendiendo al 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”. Fueron perseguidos y exterminados sistemáticamente militantes políticos y 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, contestarias y solidarias se pretendía -a través del terror y del aniquilamiento- la clausura de éstas en su conjunto.

Una de las tesis que sostenemos en otro trabajo (Zylberman, 2007) reside en que el cine que se aboca a este tema por lo general inicia su relato o bien con la etapa del exterminio ya iniciada o bien en los momentos posteriores. En ese sentido, el cine (y sobre todo el de la década en cuestión) casi no ha abordado la acumulación del genocidio, las etapas anteriores que culminan con el aniquilamiento. Al obviar esto, gran parte de las producciones fílmicas apartan los procesos y conflictos económicos, políticos y sociales, no sólo de los años '70 sino también de la década anterior. En ese sentido, al analizar los films veremos que el foco se encuentra colocado sobre todo en lo represivo. Eso no quita que films como *La noche de los lápices* o *Sentimientos: Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987) comiencen durante los meses del gobierno peronista. La primera hace foco en el reclamo de los estudiantes secundarios por el boleto escolar; la segunda, en el clima que se vivía en la Universidad, tanto de participación política como también las primeras muestras de persecución dentro de las aulas. En una misma sintonía, *La República Perdida II* comienza con la muerte del General Juan Perón, estableciendo

con su deceso el cierre de un ciclo.

A pesar de las críticas respecto a la identidad política de las víctimas, donde creemos ver una re-politización de las mismas antes que una despolitización, creemos que los diversos films han matizado lo político, por lo general, a través de la villa miseria como lugar de la práctica política. Los estudiantes de *La noche de los lápices* pertenecen a la UES (Unión de Estudiantes Secundarios) como también a la Juventud Guevarista, y 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. 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*, Marta Bettini nos relata sobre su hijo, Marcelo, quien “había llevado hasta las últimas consecuencias la famosa doctrina social de la iglesia”. 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*, el hijo de María es secuestrado en la villa en la cual hacía su militancia. El padre de Juan Herman, en *Juan...* afirma que su hijo desaparecido “se interesaba por los problemas sociales, se preocupaba y hubiera querido resolverlos si estaba en sus manos”. 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”.

Ya hemos mencionado algunas de las transformaciones en las relaciones sociales de los amigos en Los días de junio. Colocando ahora nuestra atención en la estrategia narrativa actual, en ese film se hace una leve mención a las afinidades peronistas de alguno de los personajes como también al socialismo más ligado a la figura de Alfredo Palacios por parte del padre de uno de ellos. Sin embargo, al momento de armar la bandera, que simbolizará su amistad, la misma posee en el centro una estrella de cinco puntas; si bien alude a que en su momento fueron cinco los amigos, dicha estrella puede ser asociada con la del Ejército Revolucionario del Pueblo.

A modo de cierre

En el presente trabajo hemos intentado analizar, en forma muy sintética, las primeras producciones desde un punto de vista particular. Por la característica de su producción el cine contribuyó a la elaboración y también al debate sobre el pasado reciente. Podríamos afirmar que el cine del período analizado nos ha presentado una diversidad de actores -perpetradores, cómplices y también víctimas-, permitiéndonos estudiar diversas formas de elaboración del pasado reciente en una sociedad postgenocida. A casi treinta años de producción de muchas de ella, no sería desatinado considerar las películas analizadas como documentos, documentos de los primeros años de la democracia y de su clima de época. 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. 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. En ese sentido, se podría pensar que muchas de las películas se han colocado en lo políticamente correcto de su época, volcándose en una narración más humanitaria, en línea con los movimientos de derechos humanos, mientras que otras, quizá más en el estilo documental, se ubican contra ello. Las películas aquí presentadas inscribieron diferentes estéticas y modalidades que luego serían continuadas, respondidas o refutadas en producciones posteriores. Con esto, vemos que las películas van construyendo también un propio acervo de conocimiento que dentro de la propia institución cine implica emprenderse hacia nuevas estéticas y estilos.

Comentario de [Natalia Fortuny](#)

El artículo “Estrategias narrativas de un cine post dictatorial. La década de 1980” de Lior Zylberman tiene un interesante punto de partida: revisar la filmografía de esa década corriéndose de una perspectiva anclada en la ‘Teoría de los dos demonios’, que según el autor fue la hegemónica para referirse al cine de esos años. De esta manera, en lugar de enfocarse en la explicación histórico-contextual, desarrolla su análisis a partir de las estrategias narrativas, coincidentes o no, que proponen las diferentes películas. Compara, así, las diversas maneras en cada film y construye tres motivos recurrentes: a) el campo como espacio de excepción; b) los victimarios y la mentalidad genocida; y c) las víctimas. Desde un marco conceptual provisto en gran parte por los estudios sobre el Holocausto, Zylberman arroja también la hipótesis de que la pasada dictadura se piensa con imágenes cinematográficas. Una idea potente que supone una suerte de imaginario visual dictatorial provocado por ciertas películas que han tenido alta circulación en estas décadas. Surge entonces de allí su interés en estudiarlas.

A continuación, quisiera aquí hacer dos aportes bibliográficos que tienen que ver con debates y preguntas actuales rozados por varias zonas de este texto. En primer lugar, es posible incluir cierto matiz sobre la afirmación de que a diferencia del nazismo no hay registro visual de los crímenes de la pasada dictadura, sino “a posteriori, a partir de la Conadep, siendo en su gran mayoría ruinas o instalaciones desmanteladas. [...] No hay memoria visual de los campos sino imaginación fomentada a partir del cine”. Para esto, quisiera remitir a un trabajo de Ana Longoni y Luis Ignacio García, donde se problematiza si en nuestro país hay o no imágenes del horror. En su texto, los autores se preguntan si efectivamente hubo ausencia de imágenes, probando que fueron publicadas ciertas fotografías de desaparecidos tabicados, o luego de recibir torturas. Su hipótesis reside en qué circulación de estas imágenes existió, pero su visibilidad no fue permitida por los marcos de época, aquellos que regulan lo visible/invisible de cada momento social (estas ideas, además de ser presentadas en foros académicos, saldrán con forma de artículo en el libro *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, compilado por Blejmar, Fortuny y García, de próxima aparición por editorial Librería, Buenos Aires). En segundo lugar, sería interesante trabajar un cúmulo de imágenes que han circulado en los años ‘80 y que podrían funcionar como imagen previa/concomitante y de influencia de algunas de estas películas. Me

refiero al llamado 'show del horror', que está incluso mencionado en el artículo y cuyo análisis podría profundizarse. Estas imágenes, un material audiovisual-televisivo que ha sido trabajado por Claudia Feld y a cuyos artículos remito, posiblemente pueda haber colaborado en la construcción de algunas de las estrategias narrativas estudiadas.

Notas

1. Se considera que *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 1959) es la primer película que aborda en forma primordial la cuestión judía bajo el nazismo (Baron, 2005). [Volver](#)

2. Resulta sugerente que recién en *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) encontramos a los militantes con armas. Asimismo, será en *Garage Olimpo* donde se vea, en una película de ficción, un operativo de la "izquierda". Si seguimos la lógica de los dos demonios, éstos aparecen recién en los dos períodos siguientes y no en el de auge de dicha explicación. [Volver](#)

3. En la proselitista *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) puede encontrarse una culpabilización a la militancia revolucionaria, sin embargo, un análisis pormenorizado del relato del film puede encontrar otras aristas. Al respecto véase (Zylberman, 2011). [Volver](#)

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2001. "¿Qué es un campo?", en Agamben (Ed.), *Medios sin fin*. Valencia, Pre Textos: 37-43.

Amieva, Mariana, Gabriela Arresegor, Raúl Finkel y Samanta Salvatori, 2009. "Cine y memoria (1983-2006)", en Sandra Raggio & Samanta Salvatori (Eds.), *La última dictadura militar en Argentina*. Rosario, Homo Sapiens: 287-303.

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.

Calveiro, Pilar, 1998. *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue.

Insdorf, Annette, 2002, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Cambridge, Cambridge University Press.

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.

Pavlovsky, Eduardo, 1986. *El teatro de Eduardo Pavlovsky. El Señor Galíndez y Pablo*. Buenos Aires, Ediciones búsqueda.

Zylberman, Lior, 2011. "Esperanza y decepción: el Genocidio en el cine documental de la década del '80", en Irene Marrone & Mercedes Moyano Walker (Eds.), *60/90 Disrupción social y boom documental. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires, Biblos:211-232.

-----, 2007. "El desaparecido en el Nuevo Cine Argentino". Ponencia presentada en el Segundo Encuentro Internacional Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas organizado por la Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina.

Por: Zylberman, Lior para www.revistaafuera.com | Año VIII Número 13 | Septiembre 2013