

ARTÍCULO ORIGINAL

Filmando a Edipo: montaje mítico de la historia política reciente en dos películas argentinas: *Vidas privadas* y *El recuento de los daños*

Filming Oedipus: Mythical Montage of Recent Political History in Two Argentine Movies: *Vidas privadas* and *El recuento de los daños*

Claudia N. Fernández,¹ María Inés Moretti²

¹ CONICET, UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA.

² UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA.

RESUMEN

Las películas *Vidas privadas* (2001) y *El recuento de los daños* (2009), dirigidas por Fito Páez e Inés de Oliveira Cézar, respectivamente, tratan acerca de las consecuencias de los crímenes de la última dictadura militar argentina, principalmente de la apropiación ilegal de hijos nacidos en cautiverio. Ambas películas han coincidido en elegir el mito de Edipo para llevar al extremo del tabú del incesto las secuelas de los daños que este régimen de terror ha dejado. El mito provee, en los dos casos, un marco interpretativo para leer y comprender lo sucedido.

PALABRAS CLAVE: apropiación, dictadura militar, identidad, memoria, mito.

ABSTRACT

The films *Vidas privadas* (2001) and *El recuento de los daños* (2009), directed by Fito Páez and Inés de Oliveira Cezar, respectively, deal with the consequences of the last Argentine military dictatorship's crimes, mainly with the illegal appropriation of children born in prison. Both films have chosen Oedipus myth to take to the extremes of incest taboo the harm effect of this terror regime. The myth provides, in both cases, an interpretive framework to read and understand what happened.

KEYWORDS: appropriation, military dictatorship, identity, memory, myth.

1. Cine y recepción clásica: el caso de Edipo

El estudio de la recepción clásica en el cine contemporáneo ha experimentado en las últimas décadas un impulso renovador, motivado, tal vez, por la popularidad que han alcanzado películas relacionadas con el mundo antiguo, como *Gladiator* (2000, Ridley Scott), *Troya* (2004, Petersen), *Alejandro* (2004, Stone), o *300* (2006, Snyder) (Day, 2008a, pp. 1-9). Este empuje se vio acompañado, además, por la búsqueda de un rigor metodológico¹ que procurara problematizar los modos de relación del cine contemporáneo, según su situación histórica y cultural, con la cultura clásica del pasado. En ese sentido, cabe mencionar el trabajo pionero de Solomon, *The Ancient World in the Cinema* (1978), y, sobre todo, las propuestas de Wyke, *Projecting the Past* (1997), y de Winkler, desde su *Classics and Cinema* (1991), hasta *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light* (2009).² Winkler ha defendido la competencia de la filología clásica para abordar el estudio de la cinematografía –propone al respecto una disciplina específica, la Classical Film Philology– sobre la base de que la filología

provee las herramientas necesarias para someter al cine a un análisis de lectura minuciosa («closereading») dada su afinidad con los textos, y de la observación de la continuidad de temas y contenidos de la literatura grecolatina en las producciones cinematográficas.³

Dentro de ese gran archivo transcultural en que ha devenido la cultura antigua, el mito, por su maleabilidad, ha podido absorber múltiples funciones y significados a lo largo de siglos de recepción. Un caso paradigmático lo constituye el mito de Edipo, principalmente la versión de Sófocles en su *Edipo rey*, y, desde el siglo XX, la resignificación que supuso la apropiación freudiana en su formulación del complejo de Edipo. En el cine, la matriz freudiana es muy evidente y, como ha demostrado el ya mencionado Winkler en su artículo «Oedipus in the Cinema» (2008), es posible encontrar trazos del Edipo freudiano en géneros y autores cinematográficos muy diversos: entre otros, en el western *Red River* (1948, Hawks), en casi todos los films de Hitchcock, *Shadow of a Doubt* (1943), *Vertigo* (1958), *Frenzy* (1973), etc.; o en la ficción científica de *The Matrix* (1999, Wachowski) y *Minority Report* (2002, Spielberg). Un director como Woody Allen tampoco pudo escapar a su influjo (cfr. *Mighty Aphrodite*, 1995).⁴ Por su gran repercusión e influencia, el *Edipo re* de Pasolini (1967) merece en esta lista una especial mención. Es una peculiar reescritura de *Edipo rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles, en la que el psicoanálisis se proyecta en el mito; una suerte de «metatragedia», que no se limita a ser una mera adaptación de un texto antiguo, sino que comenta sobre su relación con la cultura moderna y reflexiona también sobre su estatus de texto de recepción.⁵

El estudio de la recepción clásica en el cine latinoamericano no ha recibido igual atención que el estudio de la recepción clásica en la literatura y el teatro de Latinoamérica. Acerca de las reescrituras o adaptaciones del mito de Edipo en particular, ha atraído la mirada de la crítica especialmente la película *Edipo Alcalde* (1996), de Triana, una coproducción española, colombiana y cubana, con guión de García Márquez, que se sirve del mito para hacer visible la violencia social y política de la Colombia de los noventa y realizar una crítica de la sociedad receptora (Harwick, 2003, pp. 78-79). Fácil de ver que queda todavía mucho por hacer en este campo y, en esa dirección, nuestro aporte se centra en el análisis de dos películas argentinas, *Vidas privadas* y *El recuento de los daños*, que, con unos pocos años de diferencia, llevaron a la pantalla un tipo muy peculiar de recepción clásica: el modo en que la historia política argentina reciente supo «dar vida» al lado más violento y trágico del mito de Edipo.

2. La historia argentina reciente y las políticas de la memoria y el olvido

El 24 de marzo de 1976, un golpe militar de las Fuerzas Armadas de Argentina las llevó a ocupar el poder del Estado hasta fines de 1983. Durante ese período, los militares, bajo la retórica de una «lucha antilibertaria» en contra de los «enemigos de la nación», llevaron adelante un vasto plan represivo que tuvo como principal objetivo aniquilar el proceso de radicalización político-social que desde los años sesenta venían protagonizando amplios sectores de la sociedad argentina.⁶ Con ese propósito, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional llevó adelante un plan sistemático de aniquilamiento de militantes de organizaciones de la izquierda revolucionaria y demás organizaciones populares, basado en el secuestro de las víctimas, la detención en centros clandestinos, la tortura, el asesinato y la posterior desaparición de los cuerpos. Esta modalidad represiva, decidida en los más altos

niveles del Estado, adquirió una dimensión tan grande que los desaparecidos alcanzaron la cifra de 30 000.⁷

En ese contexto se produjeron más de quinientos casos de desaparición de menores, algunos de los cuales fueron secuestrados junto con sus padres en tanto que otros nacieron en cautiverio. La mayor parte de ellos fueron apropiados de manera sistemática por los militares o por personas allegadas a ellos, quienes sustituyeron sus identidades. Como consecuencia de la lucha constante de los organismos de Derechos Humanos y en especial de las Abuelas de la Plaza de Mayo, se ha logrado, hasta el presente, restituir la identidad de ciento dieciocho de ellos.

Este período trágico de la historia argentina ha sido objeto de reflexión y debate desde el momento de la caída de la dictadura hasta nuestros días y, desde los sucesivos gobiernos democráticos se han operado también estrategias públicas de revisar y recordar lo sucedido, dando lugar, al decir de Crenzel, a diversos «regímenes de memoria», es decir, «memorias emblemáticas que se tornan hegemónicas en la escena pública al instaurar, a través de prácticas y discursos diversos, los marcos de selección de lo memorable y las claves interpretativas y los estilos narrativos para evocarlo, pensarlo, y transmitirlo» (Crenzel, 2008, p. 25).

En efecto, después de la derrota militar en la guerra de Malvinas (1982), los medios de comunicación de la época, hasta ese momento cómplices de la dictadura, empezaron a sacar a la luz una serie de informaciones que habían permanecido ocultas,⁸ lo que generó una creciente demanda de verdad y justicia que el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) tradujo en la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). El informe de dicha comisión, que recibió el título de *Nunca Más*, se erigió en la memoria emblemática necesaria para dar lugar al juicio a las Juntas Militares y para instalar una retórica democrática que se opusiera tanto a la retórica militar como a la revolucionaria, y, en el afán de buscar la reconciliación de una sociedad dividida, reforzó la «teoría de los dos demonios»: la idea de que la Argentina había sido víctima del enfrentamiento entre dos tipos de violencia igualmente condenables.⁹

Entre 1986 y 1990, con la sanción de las leyes de «Punto final» y «Obediencia debida» comenzó una nueva etapa.¹⁰ En este período ganó terreno la idea de la no revisión del pasado, de mirar hacia adelante, influenciada fuertemente por las políticas oficiales y la consolidación del neoliberalismo. Aun así, la movilización popular y la lucha ineludible de los organismos de derechos humanos lograron que el reclamo contra la impunidad siguiera vigente. Contra la política oficial hacia el olvido, artistas y miembros de la cultura en general sintieron la necesidad de contar la historia y evitar que las nuevas generaciones ignoraran el pasado.¹¹ La última etapa, que se extendería hasta nuestros días, se inicia con la derogación de las leyes del olvido en el año 2003. La demanda de justicia comenzó a encontrar una respuesta adecuada en los poderes del Estado y logró extenderse a sectores de la sociedad que nunca antes se habían sentido interpelados por el tema. Ya no es tan necesario contar la historia como reflexionar acerca de ella. Se cuestionan las interpretaciones canónicas del *Nunca Más*, especialmente en relación a la teoría de los dos demonios. Las demandas de justicia están siendo parcialmente satisfechas a partir de la reapertura de las causas contra los represores, los juicios y los encarcelamientos. Esto permite una mirada diferente acerca del tema, que va más allá de la responsabilidad de las Fuerzas Armadas y que abarca reflexiones sobre el período anterior a la dictadura y, especialmente, sobre las distintas maneras de recordarla e interpretarla.¹²

3. Vidas privadas

Me lanzaba a contar una tragedia local

que entroncaba en «la» tragedia.

FITO PÁEZ

Luego de siete años de gestación y varios intentos fallidos por comenzar el rodaje, *Vidas privadas* se estrena en la 49 edición del Festival de San Sebastián en 2001.¹³ Aunque destrozada por la crítica española, la película fue aceptada por el público – sobre todo el hispanoamericano– y con ella Fito Páez se estrena como director¹⁴ –y guionista junto con Alan Pauls–,¹⁵ a cargo de un elenco estelar encabezado por Cecilia Roth, en el papel de Carmen Uranga; Héctor Alterio, en el de su padre; y Dolores Fonzi, en el de la hermana menor. Un muy joven Gael García Bernal componía un *taxi boy* llamado Gustavo Gana.

La narrativa del filme, intrincada y con muchos cabos sin atar, se sitúa en la Argentina de fines de los 90 –la década menemista–, y trae a la luz las dolorosas consecuencias de los horrores de la dictadura militar que, desde el gobierno y otras instituciones aliadas a él, se proponían invisibilizar y olvidar.

La protagonista del filme es Carmen Uranga. Veintitrés años atrás había sido secuestrada por las fuerzas de seguridad durante la dictadura militar y retenida en un centro clandestino de detención donde había dado a luz a un niño que ella creía muerto. A diferencia de su marido, también secuestrado, ella es puesta en libertad a los diez meses de su secuestro. La película comienza cuando ella, una exitosa empresaria, regresa a Buenos Aires desde Madrid, donde ha vivido todos estos años voluntariamente exiliada. El regreso es motivado por la enfermedad de su padre –ha tenido un infarto– y la consiguiente necesidad de firmar documentos relativos a la herencia familiar.

Carmen descubre que un primo de su marido, Alejandro Rosenberg, es ahora el médico de la familia. Él también ha estado en cautiverio y su relato se vuelve revelador ya que, preso en la celda contigua a la de Carmen, fue testigo del nacimiento del niño al que escuchó llorar, dando por tierra así con la afirmación de Carmen de que había nacido muerto. Él es la encarnación de un pasado que ella ha decidido olvidar y por eso ha evitado encontrarlo en todos estos años. A decir verdad, en esta familia todos niegan el pasado: la madre, y sobre todo el padre, cuya cercanía con las fuerzas de seguridad se deja entrever en tanto su intercesión ha servido para liberar a la hija. Solo Ana, la hermana menor, es ajena al horror de lo vivido; ha nacido luego del cautiverio de Carmen y se le ha mentado acerca de lo ocurrido.

El paso de Carmen por el centro de detención le ha dejado secuelas imborrables: incapaz de sentir placer, al menos de modo convencional, solo disfruta escuchando lo que no ve, por ejemplo, escuchando que otros tienen sexo. Esa extraña afición halla una explicación en su experiencia de vida en cautiverio: durante diez meses la única percepción de la realidad le ha llegado desde la audición: el sonido de gritos, torturas, llantos y fusilamientos. Su vida ha sido mutilada –la mutilación sexual es la más evidente pero no la única–. «Cualquiera que haya sido afectado por una tragedia ya no vuelve a ser quien era», dirá Páez en una entrevista (Soto, 2002). Una vez en Buenos Aires, Carmen alquila un apartamento a donde citará a un *taxi boy* para que se encuentre con una desconocida, pero pronto terminará despidiendo a la muchacha y pagará para que

el gigoló solo le lea en voz alta: textos de tono pornográfico primero, y de tono amoroso –de Joyce– después. Ella no lo ve; escucha al joven detrás de una pared y encuentra un goce oculto en la fuerza de la palabra. La atracción es mutua –ella ha quedado fascinada por su voz– y él toma la iniciativa para forzar el encuentro cara a cara y tener sexo. Carmen se niega –no ha estado con ningún hombre luego del secuestro–, pero acaba rindiéndose al deseo. Instantes previos a la unión, ella ve una foto de su esposo que reproduce la imagen exacta del gigoló¹⁶ y parece clave para explicar la claudicación de su resistencia. ¿Se da cuenta Carmen de que el joven es su hijo? Como en *Edipo rey* de Sófocles, lo sabrá antes que él, y de ahí no habrá ninguna otra salida más que el suicidio. Apenas consumado el incesto, ella recupera la memoria y recuerda el momento exacto del nacimiento del niño: el ruido de la apertura de la prisión, el llanto y los fusilamientos. Como Edipo, Gustavo encuentra el cuerpo de la madre muerta, inmerso en la bañera.

Mientras los días de Carmen transcurren en Buenos Aires, Ana la ha ido siguiendo y descubre así su relación con Gustavo, a quien cree hijo de un militar ya inactivo. Por Alejandro se enterará de la existencia del hijo y progresivas investigaciones, que concluyen con un análisis de ADN, certifican objetivamente lo que todos han intuido. Gustavo entonces regresa a la ciudad donde fue criado para recriminar a su supuesto padre la mentira en que ha vivido. El militar también ha decidido olvidar, ignorar y esconder, y termina muerto a manos de su hijo –Edipo debe matar al padre– con una pistola que el hombre portaba entre sus ropas. En este encuentro, el apropiador defiende su conducta con la excusa de haberlo amado, como muchos apropiadores lo han hecho,¹⁷ y la escena refleja una buscada ambigüedad de sentimientos en el hijo, que oscila entre el amor y el odio sin poder discernir. En este punto se refleja la historia real que inspiró a Páez, la de los hermanos Reggiardo Tolosa, mellizos apropiados por un militar, cuya restitución a sus familiares de sangre fue, para los adolescentes, muy conflictiva y dolorosa. Su experiencia exponía el lado más desgarrador de estas historias de sentimientos encontrados.

Como reconoce el propio director, puestos a filmar la historia argentina, es el mito de Edipo el que se les cruzó en el camino: «Cada vez que se cruzaba el tema de los griegos con la Argentina, veíamos que había una profundidad que no podíamos dejar de lado, porque era una idea mítica muy poderosa a través de la historia de la humanidad. Se puede decir que la película intenta contar los nuevos horrores surgidos del horror del genocidio argentino» (Casciero, 2001). O, como reconocía Pauls, «Es la tragedia de Edipo en Buenos Aires 1998» (Moreno, 1998).

La correspondencia entre los personajes de la película y los del mito de Edipo es esquemática y evidente, aunque ciertas adecuaciones y variaciones son interesantes de destacar. Obviamente Gustavo no puede matar a su padre, que ya ha sido muerto por los militares; el parricidio se cumple de todas formas con la muerte del apropiador, también casi accidentalmente, en momentos en que le echa en cara lo sucedido. Como Edipo, Gustavo acepta el horror de su destino, pero en un contexto en que no cabe el heroísmo. Alejandro Rosenberg, testigo de su nacimiento, cubre parcialmente el rol del pastor de Layo –sabe que el hijo que se cree muerto en verdad no murió– y podría también tener trazas de Tiresias, porque conoce más que todos, aunque por experiencia y no por algún tipo de relación con lo divino. Esta síntesis de personajes puede estar cifrada en el uso del bastón, o cayado, que tanto el pastor como Tiresias debían de llevar en la escena de *Edipo rey*, y que Alejandro también acarrea consigo por las secuelas que le han dejado las torturas del encierro. Carmen no lo quiere escuchar, así como la Yocasta sofoclea no cree tampoco en las capacidades

proféticas del vidente y trata de evitar también que se convoque al pastor de Layo para saber la verdad.

La experiencia de vida de Carmen hace de ella un personaje extremadamente complejo, que desborda a todas luces a su referente mítico. Es ciertamente la Yocasta del mito: «mata» mentalmente al niño cuando lo declara muerto, igual que Yocasta, cuando manda exponer al recién nacido; comete incesto con él y, al tomar conciencia, se suicida. Pero también tiene mucho de Edipo. Aunque pudo sobrevivir al genocidio de la dictadura, vive como una ausente. Agobiada por las torturas del cautiverio —era violada reiteradamente— y el robo de su hijo, ella también ha perdido su identidad; ya nunca más será quién había sido: «Alguien que sobrevive siempre es otra persona», afirma. Escapa de Buenos Aires, igual que Edipo huye de Corinto, y regresa, como Edipo vuelve a Tebas. Y del mismo modo que Edipo no es el príncipe de Corinto que todos creen que es, tampoco ella es la empresaria exitosa que sus padres quieren ver, porque por momentos parece que nunca ha podido salir de su celda.¹⁸ Es incapaz de sentir afecto, pero una vez que el hijo se le cruza en el camino no puede escapar a su atracción, como si estuviera condenada a enamorarse de él. Esta vinculación erótica con el hijo es un tipo de relación desconocida para el mito, pero comprensible dentro del marco de interpretación freudiana.

En este filme, todos comparten rasgos de Edipo. Ana, la hermana menor, que es la que busca incesantemente la verdad —gracias a sus dudas Gustavo recupera su identidad— desarrolla el lado detectivesco del personaje.¹⁹ Recordemos que la historia de Edipo fue leída como la primera historia policial de Occidente, en la que asesino y detective son una y la misma persona. Aquí la banda sonora —que no es del mismo Páez—, por momentos una música tremebunda, busca el suspenso y destaca momentos clave de la película. La necesidad de la búsqueda de la verdad, hasta las últimas consecuencias, parece ser uno de los mensajes de la película. Ana, incontaminada por esta historia reciente, es la única habilitada a dar este paso. Como en el *Edipo rey*, la verdad se va desentrañando a pequeñas dosis.

Otro punto de encuentro con el mito de Edipo, particularmente con la versión sofoclea del mismo, es la relevancia que adquiere en el filme de Páez el tema de la ceguera —y la oscuridad ligada a sus efectos— en la vida de los protagonistas. Recordemos que en *Edipo rey* la ceguera resulta una clave interpretativa de la pieza, como metáfora de la ignorancia y en relación estrecha con su contraparte, el conocimiento. La presencia de un vidente ciego como Tiresias y la mutilación de Edipo al final de la tragedia juegan con la idea de la ceguera mental y física. En *Vidas privadas* no hay personajes físicamente ciegos; sin embargo, la ceguera signa la vida de Carmen: desde niña jugaba a ser ciega, lo que la hace diestra para desplazarse en lugares oscuros y le provee alguna ventaja para la supervivencia, pues se encontrará en la situación de una ciega en la oscuridad de la celda —los militares imponían la ceguera en el cautiverio para aumentar el castigo—. A oscuras también escucha a los amantes a través de las paredes, en un apartamento que se parece a una prisión.²⁰ La ceguera como metáfora de la ignorancia también es válida aquí, aunque se trataría menos de una genuina ignorancia que de un deseo de no saber. Por otro lado, no es la única película argentina sobre la época de la dictadura en que el escuchar tienen relación con un recuerdo traumático: en *Buenos Aires viceversa*, de Alejandro Agresti (1997), también la experiencia del cautiverio ha dejado su huella en el oído aguzado del personaje.

La escena escogida para imagen de una de las carteleras de la película nos muestra, separados por una pared, a Carmen escuchando y a Gustavo leyendo. La distribución espacial de los actores sugiere, por similitud, la de la sacerdotisa de Apolo y el eventual consultante del oráculo, en el templo consagrado al dios en Delfos. Ocioso destacar el papel fundamental de Apolo y su oráculo en la saga de Edipo; recordemos tan solo que en *Edipo rey* el héroe lo culpa de lo que le ha sucedido (vv. 1329 -1330). En *Vidas privadas* el papel de los dioses, rectores del destino, es cubierto por los militares. Ellos han usurpado conscientemente ese poder, en la vida real muchos antes que en la película: podrá parecer una ironía, pero uno de los centros clandestinos de detención se llamaba precisamente el Olimpo; en sus puertas un cartel decía: «Bienvenido al Olimpo de los dioses. Los Centuriones».

A pesar de tener un fuerte contenido político, el filme menciona muy pocos datos por fuera de la vida «privada» de los protagonistas. Este es uno de los sentidos del título, el de la privacidad, que se tematiza visualmente en la proliferación de espacios interiores, poco iluminados, o bien en el acercamiento lento de la cámara hacia los rostros para colocarlos en un primerísimo plano, borrando todo contexto, material y temporal, como si los personajes fueran solo *psique*. El otro sentido es el que apunta a la privación de esas vidas mutiladas, robadas de su identidad y su destino. La película de Páez no es una tragedia, sino más bien un melodrama con visos de tragedia. Los guionistas –Páez y Pauls– han querido atenerse a los principios básicos de un género como el melodrama, que exagera la artificialidad, lo que explica también en parte la ausencia de menciones detalladas del pasado. El melodrama, ha definido Pauls, hace aparecer el pasado en el presente, sin que tengamos que ver ninguna imagen de ese pasado. Asimismo, Páez se declaraba admirador del melodrama de Douglas Sirk, quien era un conocedor de las tragedias griegas y también había acudido al mito de Edipo en su película *All that Heaven Allows* (1955).²¹

La otra gran influencia cinematográfica es la de *Edipo re*, de Pasolini. Hay influencia de Pasolini en la versión freudiana que se escoge del mito, en la fotografía y hasta en la semejanza física de los actores, aun cuando esto pueda deberse a una mera casualidad. Gael tiene algo de Franco Citti, el actor fetiche de Pasolini, y el Tiresias de este último tiene mucho del Alejandro de la película de Páez. El vagabundeo de Gustavo por la ciudad, una vez que sabe de su identidad, también remeda el vagabundeo del Edipo de Pasolini por las afueras de la ciudad de Bologna. Pero eso no es todo: otra de las escenas escogidas como cartel del filme argentino nos devuelve la imagen en el lecho de la madre y el hijo, como en el famoso afiche del *Edipo re* del italiano. Ambos destilan esa ambigüedad que insta a ver a un hijo sobre el regazo de la madre antes que al amante recostado sobre el pecho de la amada. La mirada distante de la Roth recuerda los ojos cerrados de la Mangano.²²

4. El recuento de los daños

Me interesan los griegos más allá de las anécdotas.

INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR

El recuento de los daños, de Inés de Oliveira Cézár, fue rodada durante 2009 y estrenada el año siguiente en la edición 60 del Festival de Cine de Berlín.²³ Desde un principio la película se instaló por fuera del circuito comercial y, a diferencia de *Vidas privadas*, sus actores pertenecen a circuitos independientes.

El cine de Inés de Oliveira Cézár ha generado visiones polarizadas entre los críticos. La directora ha sido igualmente criticada y elogiada por la abstracción de sus películas, por la fragmentación en la narración de sus historias y por la morosidad de sus relatos. Resulta llamativo que tres de sus cinco películas dialoguen con la literatura griega clásica.²⁴ Interrogada acerca de su interés por los temas griegos (Ranzani, 2013) de Oliveira Cézár responde: «tomo las tragedias, pero no las anecdotizo. Tomo lo que siento que es el hueso. Lo que más me interesa de los griegos es la visión que ellos tenían del mundo que era muy diferente a la nuestra. [...] Tenían mucho respeto por el oráculo y por la naturaleza. Y entendían claramente que ellos estaban dentro de esas fuerzas» (Ranzani, 2013).

Con respecto al *El recuento de los daños*, dice:

No pretendimos realizar una adaptación ni una versión libre de Edipo, sino que planteamos al film como una historia muy nuestra [...] Hay muchos actos previos que fueron generando que las cosas estén hoy como están, partimos de ahí. Y, la verdad, surgió todo de una manera bastante intuitiva. Por un lado, apareció la necesidad de hablar de un mundo laboral, que es el que tenemos ahora, y que también viene con su recuento de daños. Inmediatamente, surgió como *boomerang* el tema de la dictadura militar y de todo lo que eso nos dejó. La visión griega nos surge, a mí y a la co-guionista [Ana Inés Berard], como algo casi inevitable. No se trató de una especulación intelectual, sino que el tema convocó naturalmente la aparición de la tragedia. (Arteaga, 2010)

En efecto, el mundo laboral y la economía ocupan un lugar destacado en *El recuento de los daños*. El filme narra la llegada de un joven a una fábrica rosarina en crisis para realizar un *holding*, enviado por una corporación francesa. En su viaje hacia la fábrica, sin saberlo, es responsable de un accidente automovilístico en el que muere su gerente general. A medida que avanza en su trabajo, se involucra en una relación sentimental con la reciente viuda, dueña de la fábrica, una mujer extraña, que tiene dos hijas que intentan contenerla en su evidente sufrimiento. Completa el cuadro familiar un hermano astrólogo, que sospecha acerca de la identidad del joven, al tiempo que una serie de accidentes que llevan a la fábrica a la ruina vienen, a su entender, a confirmar su aprehensión. Su desconfianza se basa en el hecho de que su hermana había tenido un hijo en un centro clandestino de detención, cuya edad debería de coincidir con la del joven y, aparentemente, en sus conocimientos astrológicos. Hacia el final de la película, posiblemente a partir de una prueba de ADN, el joven recupera su identidad y descubre a un tiempo que ha cometido parricidio e incesto. La mujer queda sumida en la locura, y el joven, en la devastación.

La estructura narrativa es extremadamente elíptica y fragmentaria. Mucha información que ayudaría al espectador a completar el hilo argumental de la trama queda en suspenso: los personajes no tienen nombre, no sabemos qué produce la fábrica –probablemente puertas y ventanas de vidrio según lo que se ve acumulado contra sus paredes y lo que transportan los empleados–, el tiempo y espacio también aparecen extrañados. Si bien hay alusiones históricas que permiten situar temporalmente la acción como contemporánea al rodaje,²⁵ otros elementos, como la ambientación de los espacios cerrados o el vestuario de los personajes, extremadamente clásico, parecen ubicarla fuera del tiempo real. Con respecto al espacio, tampoco las imágenes son de gran ayuda para precisarlo. Una ruta provincial inaugura la película; por lo demás, proliferan escenas frente a un río, escenas en la fábrica –tanto en el interior como en el exterior– contaminadas visualmente por el

humo de las máquinas y las chimeneas, y auditivamente por los ruidos de su funcionamiento, y también escenas en la casa de la mujer y en el departamento del joven. La primera está casi siempre en penumbras, su decoración es antigua, con vidrios y espejos a través de los cuales las imágenes se vuelven borrosas. Sabemos que es Rosario, pero la ciudad no se muestra nunca.

La película consta de una secuencia inicial en la que tiene lugar el accidente automovilístico, y de nueve capítulos numerados. Las alusiones al *Edipo rey* de Sófocles hacen que esa trama, conocida por todos, complete gran parte de las elipsis narrativas. La fragmentación narrativa de la que venimos hablando refuerza, según la autora, el carácter ficticio de la narración, y aleja la película de cualquier pretensión de estética realista.²⁶ Creemos que en esa dirección deben entenderse también otros recursos que se reiteran con insistencia en el tratamiento de la imagen, como los encuadres –la cámara permanece fija y los personajes entran y salen del encuadre; inclusive por momentos solo parcialmente entran en él–, como la abundancia de planos tomados desde una gran distancia, generalmente desde arriba, o como las imágenes fuera de foco o carentes de nitidez a causa de la niebla o el humo, que ya hemos señalado. Todos estos recursos están al servicio de la percepción de la presencia de la cámara y el carácter filmico del material que se está observando. En esta misma clave antirrealista podemos interpretar el tratamiento del sonido: los ruidos de la fábrica dificultan o incluso no permiten oír los diálogos de los personajes. La actuación también acompaña este efecto de distanciamiento, según la propia directora, al modo brechtiano.²⁷ Los diálogos son escasos, lacónicos y muy poco informativos. La imagen, antes que la palabra, parece ser el medio casi exclusivo a través del cual se narra la historia.

La primera escena es cardinal, pues brinda un doble marco interpretativo, al hacer referencia al mito de Edipo y a la historia argentina reciente a un mismo tiempo. La cámara está fija en el exterior de un vehículo que circula por una autopista. Desde el interior, el conductor va cambiando las estaciones de la radio, pero solo alcanzan a escucharse algunos fragmentos aislados. De ellos, destacamos dos. El primero parece provenir de un programa informativo o de análisis político y en él el locutor dice «que formó parte de los movimientos de derechos humanos y de la CONADEP, propuso que se bajen las condenas de los represores a cambio de información sobre desaparecidos». Queda implícito que está comentando un juicio realizado a los represores. La siguiente estación de radio pulsada por el mismo conductor reproduce el enigma de la Esfinge, a modo de adivinanza: «¿Qué animal camina en cuatro patas a la mañana, en dos al mediodía y en tres...», y nos remite de este modo al mito de Edipo. Esta secuencia inaugural, que queda fuera de los capítulos, refiere la prehistoria de la tragedia de Sófocles: el enigma de la esfinge y el parricidio.

Mito e historia se entrelazan a tal punto que es en el cruce de ambos discursos en que se sitúa el filme. El correlato con *Edipo rey* de Sófocles se ve en el encadenamiento de las acciones que da forma a la historia. Los personajes, por su parte, también encuentran su referente en la tragedia griega: el joven, la mujer y su marido se identifican con Edipo, Yocasta y Layo respectivamente, aunque Edipo, protagonista absoluto de *Edipo rey*, aparece más desdibujado en la película. El hermano de la mujer reúne características tanto de Creonte como de Tiresias: como astrólogo que es parece saber y ver más que el resto, aunque su verdad no es completamente creída. Es el que lleva adelante la investigación, y no el joven, quien cree que las sospechas y acusaciones en su contra puedan deberse a razones personales o relacionadas con el poder en la fábrica. El único testigo del accidente, el

mecánico, quien identificará al joven como responsable del mismo, cubriría el papel del servidor de Layo de la tragedia.

Al igual que en la obra sofoclea hay un contraste entre la apariencia y la realidad, y también entra en juego la ironía trágica, tan cara a Sófocles, ya que el espectador, en razón de su conocimiento del mito –y de la historia argentina– sabe más que los propios personajes. Como el Edipo del mito, el joven es visto como un impostor en la fábrica –llega, evalúa, toma decisiones– cuando en realidad sería su natural heredero; obtiene algunos éxitos –como cuando Edipo resuelve el enigma de la Esfinge y lleva bienestar a la ciudad–, pero muy pronto se pone en el centro de la escena la cuestión del desorden cósmico –una especie de respuesta de la naturaleza ante la relación con su madre, reflejado en una sucesión de accidentes y en la crisis económica de la fábrica, que vienen a ocupar el lugar de la peste de la tragedia. El humo o el ruido también operan como elementos contaminantes que muestran el caos.

La directora deja de lado rasgos constitutivos del mito, como la ceguera del joven, aunque sí aparece completamente desolado; el empresario, antes vestido con aliño, seguro y decidido en su actuar, aparece al final desaliñado, deambulando sin rumbo, como si fuera otro.²⁸ La mujer, por su parte, no se suicida como Yocasta, pero aparece perdida como consecuencia de su ingreso en un infierno. Habría perdido su condición de sujeto incluso antes de saber la verdad.

En la película, los tiempos del mito aparecen condensados. Aunque el itinerario del joven es similar al de su par Edipo, todo parece suceder muy rápidamente: llega a la fábrica y aumenta la producción, a este éxito como asesor se encadenan el incesto, la mancha que este produce –la ruina de la fábrica– y el descubrimiento de la verdad. El papel que los dioses ocupan en la tragedia, más específicamente Apolo, lo cubren aquellos que decidieron sobre la vida y los destinos de los otros durante la última dictadura, nunca nombrados pero implícitos e incluso omnipresentes. Se retoma probablemente una percepción que aparecía ya en el prólogo del *Nunca más* de la CONADEP, donde se alude a «terribles e inescrutables dioses», noción que retoma el prólogo de la edición de 2006, cuando se habla de «señores de la vida y de la muerte». También en relación con los elementos sobrenaturales, cobra importancia la astrología en la figura del hermano de la mujer, que parece siempre saber más que el resto, como si fuera, efectivamente, el sacerdote de Apolo.

La película se presenta como una reflexión sobre la historia argentina reciente. En la sinopsis escrita por la directora para la presentación del film en los festivales en que participó se dice: «La película se hace eco de las acciones criminales cometidas por la última dictadura militar, que vuelven en las formas más diversas». No se trata solo de daños personales, sino también de daños económicos. Es un filme político no tanto por las referencias explícitas a la dictadura y los desaparecidos, sino por cómo las miradas, silencios y gestos van significando lo quebrado, lo perdido y destruido: el pasado irrumpiendo en el presente de la peor manera. Las alusiones directas a cuestiones de la historia política son muy sutiles y algunas de ellas podrían pasar inadvertidas al espectador desatento o poco conocedor del tema.²⁹ No sabemos por qué estuvo detenida la mujer, no se dice nada sobre su actividad militante, si es que la tuvo, ni cómo ni por qué fue liberada. La problemática de la apropiación de menores tan solo se hace explícita hacia la mitad de la película, en un diálogo entre el hermano de la mujer y el joven: «Mi hermana tuvo un hijo en un centro de detención clandestino. Se lo sacaron. Nunca supimos de él».

Tampoco queda claro por qué el hermano culpabiliza al joven; en este sentido bien podría estar representando una postura de negación del pasado o de criminalización de las víctimas. Se abren interrogantes en el espectador y no se busca interpretar ni fijar sentido.

Tampoco se posiciona políticamente el filme acerca de la figura de los apropiadores: sabemos que el padre de crianza es francés, y por lo tanto aparentemente desvinculado de la represión,³⁰ y que su mujer es argentina, pero vive Francia. No son los que secuestraron al niño. También aquí podría verse un paralelismo con la tragedia de Sófocles, de haber existido algún intermediario en la apropiación. El desplazamiento espacial del joven, desde Francia a la Argentina, como si fuera además francés, reproduce el desplazamiento de Edipo desde Corinto a Tebas, sin saber que es tebano de nacimiento.³¹

La película no necesita contar la historia del horror que, en 2009, todos conocen: trabaja solo con las consecuencias, con el presente. El título lo pone de manifiesto: los daños, que ya se creían calculados, deben ser reevaluados constantemente; nuevas consecuencias se van descubriendo a través de los años. Bien podría tratarse también de una denuncia por falta de investigación, o falta de memoria; de lo que podría pasar si no se indaga, de lo que puede suceder si se mira para otro lado.³²

5. Conclusiones: cuando la historia reescribe el mito

En Argentina, el horror del genocidio de la dictadura militar impuso a gran parte de las producciones artísticas –fílmicas, literarias, plásticas, teatrales– el sello de la memoria sobre la violencia acontecida (Amado, 2009). Algunas de estas expresiones han usado el mito grecolatino para protestar y denunciar el exterminio y las consecuencias de semejante opresión. El de Antígona, por ejemplo, fue el mito que recogió el reclamo desesperado de las madres de los desaparecidos y de parte de la sociedad tras los años de la dictadura. *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro es el caso paradigmático; coincidentemente en otras partes del mundo también representó el grito de la resistencia.³³

Vidas privadas y *El recuento de los daños* significan un nuevo escalón en esa misma protesta, cuando ya se ha superado la etapa de la visibilización, denuncia y juzgamiento de los responsables, gracias a los testimonios de los sobrevivientes y familiares de las víctimas. La crítica a la dictadura no cesa, pero esta vez a través de la presentación de las vidas destrozadas de sus protagonistas, varias décadas después de lo ocurrido. Y ambas películas han coincidido en elegir el mito de Edipo para llevar al extremo del tabú del incesto las secuelas de los daños que el régimen de terror de la dictadura ha dejado. Poco importa –en términos de la denuncia y exposición de los males– que sea no solo poco probable sino inverosímil que una madre, separada de su hijo en cautiverio, se encuentre luego con él, ya que no se conocen registros de mujeres que, habiendo dado a luz en centros clandestinos, hayan sobrevivido.

La de Edipo es una historia de violencia; en nuestras películas la violencia proviene del Estado torturador, pero también del olvido. Luego de Freud, es una historia de amor y de deseo, acrecentando la repulsión que significa la situación de que el hijo llegue a la madre por una pulsión sexual y no por recompensa por descifrar un acertijo.³⁴ También es una historia de engaño y búsqueda de la verdad para develar una identidad que ha sido robada y encubierta.

Aunque separadas por apenas unos ocho años, las películas de Páez y de Oliveira formulan distintos reclamos de justicia, acorde con los cambios operados en las estrategias públicas de la memoria en ese lapso. *Vidas privadas*, y así lo expresa su director, contribuye a denunciar la política del olvido impuesta desde el gobierno con leyes como las de «Punto final» y «Obediencia debida». El filme opera como una forma de expiación y duelo de esa tragedia nacional, de resistencia a la indiferencia y rechazo a los años de la política liberal de los noventa. *El recuento de los daños*, en cambio, se estrena cuando ya se le había otorgado un lugar central a la memoria del terrorismo de Estado y es natural, entonces, que la denuncia y la protesta se morigeren. Esta circunstancia puede explicar muchas de las diferencias que las distancian entre sí, inclusive las estéticas. La de Páez necesita usar la palabra para exponer, contar, informar y denunciar; la de Oliveira, en cambio, puede regodearse en el lenguaje sugerente de la imagen, en el oscuro mensaje de los no dichos. En *El recuento de los daños*, por ejemplo, poco y nada sabemos de la vida del hijo y de sus apropiadores, pero en Páez se siente la necesidad de denuncia y repudio de los mismos.

La amalgama de cine, política y cultura clásica no es algo nuevo: la épica hollywoodense de mitad del siglo XX ya usó el mundo antiguo para explorar cuestiones políticas contemporáneas.³⁵ Sin embargo, creemos que las películas argentinas que hemos analizado no exponen un caso habitual de reformulación del pasado a la luz del presente a través de mitos versionados. El proceso es inverso: es el mito el que se infiltra en la historia trágica de la Argentina reciente proveyendo un marco interpretativo para leer, y comprender, lo que pasó. El mito se vuelve una clave que lo hace comprensible, que le da un sentido al sinsentido. Su tragicidad y desmesura resultan un vehículo adecuado para contar tanto horror. Es sin duda una muestra más de cómo las leyendas y mitologías de la Antigüedad pueden operar en los modos en que percibimos el presente, de cómo el horror de la historia contemporánea se reconoce en un pasado familiar. La tragedia deja de ser algo ajeno y lejano para transformarse en algo muy cercano y muy nuestro.

Cuando la tragedia se hace realidad, es la historia la que reescribe al mito, dando muestras de que el pasado clásico continúa siendo culturalmente significativo.

Post scriptum

Mientras escribíamos este trabajo, se daba a conocer la recuperación del nieto 118: Martín, hijo de Stella Maris y Jorge, ambos platenses –como nosotras–, que nació el 5 de diciembre de 1976 en un centro clandestino de detención conocido como Pozo de Banfield. Stella dio a luz con los ojos vendados y solo conservó del niño el cordón umbilical que pudo hacer llegar a su esposo como prueba de su nacimiento, haciéndolo pasar de mano en mano. Los dos están desaparecidos. Virginia, su hija mayor, tenía tres años cuando sus padres fueron secuestrados y no dejó nunca de buscar a su hermano, hasta que trágicamente acabó con su vida en 2011.

Compartimos la alegría de Delia, la abuela que recuperó a su nieto luego de largos 38 años; pero nos resulta difícil también olvidar el dolor de lo ocurrido. Dedicamos a todos ellos nuestro trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, ANA (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.
- BASILE, EMILIANO (2010): «Nosotros estamos convencidos de que somos los dueños del universo», *Escribiendo Cine*, <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0001325-ines-de-oliveira-cezar-nosotros-estamos-convencidos-de-que-somos-los-duenos-del-universo/>> [9-11-2015].
- BERTI, IRENE y MARTA GARCÍAMORCILLO (eds.) (2008): *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner-Verlag, Stuttgart.
- CARLÀ, FILIPPO (2008): «Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between psychoanalysis and “neoclassicism”», en *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner-Verlag, Stuttgart, pp. 89-116
- CASCIERO, ROQUE (2001): «Hasta que no atravesemos el dolor, no podremos reírnos», *Página 12*, Buenos Aires, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-09/01-09-30/PAG33.HTM>> [9-11-2015].
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS (CONADEP) (1984): *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, EUDEBA, Buenos Aires.
- CRENZEL, EMILIO (2007): «Dos prólogos para un mismo informe. El Nunca Más y la memoria de las desapariciones», *Prohistoria*, vol. XI, n.º 11, Rosario, pp. 49-60.
- CRENZEL, EMILIO (2008): *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- DAY, KIRSTEN (ed.) (2008a): *Celluloid Classics: New Perspectives on Classical Antiquity in Modern Cinema*, Special Issue of *Arethusa*, vol. 41, n.º 1, Baltimore.
- DAY, KIRSTEN (2008b): «Introduction», *Arethusa*, vol. 41, n.º 1, Baltimore, pp. 1-9 b.
- DE POURCQ, MAARTEN (2012): «Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition», *The International Journal of the Humanities*, vol. 9, n.º 4, Champaign, pp. 1219-1226.
- ELOIT, AUDRENE (2004): «Oedipus Rex by Pier Paolo Pasolini-The Palimpsest: Rewriting and the Creation of Pasolini's Cinematic Language», *Literature/Film Quarterly*, vol. 32, n.º 4, Saisbury, pp. 288-298.
- GONZÁLEZ BOMBAL, INÉS (1995): «Nunca Más. El juicio más allá de los estrados», en VV. AA., *Juicio, castigos y memorias. Derechos Humanos y justicia en la política Argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 193-216.
- HARDWICK, LORNA (2003): *Reception Studies*, Oxford University Press.
- IBAÑEZ, MARÍA NOELIA (2012): «El ojo que espía por las grietas del pasado. Una aproximación al estudio sobre el tratamiento de la memoria y la historia recientes en el cine argentino (1983-2009)», *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 4, n.º 3, Río de Janeiro, pp. 384-400.

- MACKINNON, KENNETH (1986): *Greek Tragedy into Film*, Croom Helm, London.
- MICHELAKIS, PANTELIS (2001): «The Past as a Foreign Country? Greek Tragedy, Cinema and the Politics of Space», en Felix Budelmann y Pantelis Michelakis (eds.), *Homer, Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*, Society for the Promotion of Hellenic Studies, London, pp. 241-257.
- MICHELAKIS, PANTELIS (2004): «Greek Tragedy in Cinema: Theatre, Politics, History», en Edith Hall, Fiona Macintosh y Amanda Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, pp. 199-217.
- MORENO, MARTA (1998): «Fito Páez», *Rolling Stone*, <<http://www.rollingstone.com.ar/587373>> [9-11-2015].
- NAREMORE, JAMES (ed.) (2000): *Film Adaptation*, Athlone Press, London.
- NIKOLOUTSOS, KONSTANTINOS (2010): «Appropriating Greek Myth: Iphigenia and Argentine Patriarchal Society in Inés de Oliveira Cézár's *Extranjera*», *Classical Receptions Journal*, vol. 2, n.º 1, Oxford, pp. 92-113.
- NOVARO, MARCOS y VICENTE PALERMO (2002): *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires.
- PAUL, JOANNA (2008): «Working with Film: Theories and Methodologies», en Lorna Hardwick y Christopher Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell, Oxford, pp. 303-314.
- PAUL, JOANNA (2010): «Cinematic Receptions of Antiquity: the Current State of Play», *Classical Receptions Journal*, vol. 2, n.º 1, Oxford, pp. 136-155.
- RANZANI, OSCAR (2013): «Belleza, dignidad, sueños, deseos», *Página 12*, Buenos Aires, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-30065-2013-10-01.html>> [9-11-2015].
- RUSSO, JUAN PABLO (2012): «Los mitos griegos no tiene fecha de vencimiento», *Otros Cines*, <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0007446-ines-de-oliveira-cezar-los-mitos-griegos-no-tiene-fecha-de-vencimiento/>> [9-11-2015].
- SCHIRONI, FRANCESCA (2009): «Tiresias, Oedipus, and Pasolini: The Figure of the Intellectual in the *Edipo Re*», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 16, n.º 3/4, Boston, pp. 484-500.
- SOLOMON, JON (2010): «Film Philology: Towards Effective Theories and Methodologies», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 17, n.º 3, Boston, pp. 435-449.
- SOTO, MOIRA (2002): «Otra vez enamorado, entrevista a Fito Páez», *Página 12*, Buenos Aires, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-145-2002-04-14.html>> [9-11-2015].
- TOMPKINS, CYNTHIA (2013): «The Irrevocable Nature of Curses. Inés de Oliveira Cézár's *El recuento de los daños*», *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*, University of Texas Press, Austin, pp. 196-205.

WINKLER, MARTIN (2002): «The Face of Tragedy: From Theatrical Mask to Cinematic Close-up», *Mouseion*, vol. 3, n.º 2, Toronto, pp. 43-70.

WINKLER, MARTIN (2007): «Greek Myth on the Screen», en Roger Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge University Press, pp. 453-479.

WINKLER, MARTIN (2008a): *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Cambridge University Press.

WINKLER, MARTIN (2008b): «Oedipus in the Cinema», *Arethusa*, vol. 41, n.º 1, Baltimore, pp. 67-94.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Claudia N. Fernández. CONICET, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Correo electrónico: claudia.fernandez@conicet.gov.ar

María Inés Moretti. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Correo electrónico:
minesmoretti@hotmail.com

NOTAS ACLARATORIAS

1. Hasta el momento habían proliferado los estudios que, centrándose casi exclusivamente en aquellos filmes en los que el mundo clásico y la historia antigua eran sus rasgos constitutivos, se limitaban al señalamiento de inconsistencias o citas y alusiones en la recreación de ese pasado (Paul, 2008).
2. La lista de estudios dedicados al cine y a la cultura clásica es muy extensa. Recogimos en la bibliografía final algunos de los últimos títulos más representativos. Es de destacar que existen más trabajos sobre Roma en el cine que sobre Grecia.
3. La multiplicidad de códigos involucrados en una película, a nuestro modo de ver, desborda el campo de la filología, lo que no significa negar nuestra legitimidad para abordar el cine desde nuestra perspectiva, sabiéndola limitada.

4. La primera película sobre *Edipo rey* de Sófocles fue filmada por Calmette en 1908 (*Oedíperoí*) en Francia y otras tres versiones europeas aparecieron para 1912.
5. Sobre el *Edipo re* de Pasolini, cfr. Mackinnon (1986, pp. 126-164), Eloit (2004), Carlà (2008) y Schironi (2009). La película forma parte de su trilogía clásica, que se completa con *Medea* y el documental *Apuntes para una Orestíada africana*, ambas de 1970.
6. Dicho plan iba de la mano de la implementación de un plan económico que buscaba modificar estructuralmente las bases de la economía nacional en función de los intereses de los sectores más concentrados del capital.
7. Esta cifra surge de los cálculos realizados por los principales organismos de Derechos Humanos de la Argentina, que sostienen que por cada denuncia de desaparición formulada existen dos casos que nunca fueron denunciados. Según Crenzel (2008, p. 197), en 1984, la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) registró 8 961 desaparecidos. Desde entonces, se incrementaron las denuncias, aunque se carece de informes oficiales que actualicen esa cifra.
8. A esta etapa de exposición de los crímenes de la dictadura Inés González Bombal (1995) la denomina el «show del horror».
9. Ejemplos de este período, en que el acento se ponía en el horror y la inocencia de las víctimas, son las películas *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985), o *La noche de los lápices*, de Héctor Oliveira (1986).
10. La Ley de «Punto final» (1986) y la de «Obediencia debida» (1987) pusieron fin a la iniciativa que el gobierno de Raúl Alfonsín había promovido con la creación de la CONADEP. Entre los años 1989 y 1990 el presidente Carlos Menem decretó el indulto de los militares detenidos en los juicios de 1985.
11. Entre las películas de esta época, destacamos *Garage Olimpo*, de Marco Bechis (1999), el documental *Botín de guerra*, de David Blaustein (2000), y *Vidas privadas* (2001), de Fito Páez, uno de los dos filmes que analizaremos en este trabajo.
12. *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila (2012), y *El recuento de los daños*, de Inés de Oliveira Cézar (2009), la otra de las películas que estudiaremos, pertenecen a esta etapa.
13. Por falta de patrocinadores, *Vidas privadas* –por cierto, también el título de una obra de teatro de N. Coward– termina siendo financiada por el propio Páez. Con respecto a la crítica negativa que recibió en España, véanse los periódicos *El País* o *ABC* de los días posteriores al estreno.
14. Páez había filmado anteriormente un medimetraje inspirado en uno de sus temas, *La balada de Donna Helena*.
15. Alan Pauls, profesor en letras egresado de la UBA, es un afamado escritor (premio Herralde 2003 con su novela *El pasado*) y crítico literario y de cine. Ha escrito varios guiones de películas (*La era del ñandú*, de Carlos Sorín,

1987; *Sinfín*, de Cristian Pauls, 1988) y fue él quien le acercó a Páez la película de Pasolini que terminará ejerciendo su influencia sobre el filme.

16. En *Edipo rey*, de Sófocles, también se realza el parecido entre Edipo y su progenitor, cuando este pregunta cómo era Layo.
17. El apropiador —el actor Lito Cruz— dice frases como estas: «¿Por qué te tuviste que enterar...? Alguna vez te faltó algo, decime» o «Yo quería tener un hijo nada más. Si te pierdo no me importa morirme».
18. «Estamos condenados al pasado», le dice Alejandro a Carmen.
19. Como Gustavo no puede ir en busca de la verdad, ya que nada le alerta de que no es el que cree ser, ese papel lo cubre Ana.
20. Otro momento clave en que la oscuridad alcanza un significado metafórico sucede cuando regresa al apartamento desde donde fue secuestrada. El lugar está a oscuras y sin embargo ella se desplaza por él como si estuviera iluminado; la situación contrasta con lo que le sucede a su hermana, que se lleva por delante los muebles a su paso.
21. En 1928, en Alemania, Sirk, que sabía griego y latín, había representado *Edipo rey* en teatro. En sus producciones cinematográficas, usa el romance estereotipado para una crítica de la sociedad norteamericana, para comentar sobre la hipocresía y frialdad de su clase media.
22. No ahondaremos en todos los detalles que podrían leerse como un homenaje al realizador italiano. En cambio sí destacaremos que ambos directores han volcado en sus películas relevantes recuerdos autobiográficos. En el caso de Pasolini esto se hace evidente en la caracterización de Layo; en el caso de Páez, él mismo contó que quería darle cuerpo a su propio drama: su madre había muerto cuando él tenía ocho meses y ese desconocimiento y olvido también está presente en el compromiso emocional que lo unió a su obra.
23. Es la cuarta de las cinco películas dirigidas hasta la fecha por la directora y la tercera en estrenarse en Berlín.
24. Se trata de *Extranjera* (2007), que se presentó como una versión libre de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, filmada en la zona de Traslasierra, Córdoba; *El recuento de los daños* (2009) y *Cassandra* (2012), que presenta a una joven periodista que investiga la situación de vulnerabilidad de los habitantes del Impenetrable, en el Chaco.
25. La más clara de ellas es la mención de la edad que tendría el hijo desaparecido de la mujer, nacido en cautiverio.
26. En respuesta a una pregunta sobre división en capítulos de la película, la directora responde: «Plantea alejarse del realismo cinematográfico. La estructura de la película imponía la división. Yo tengo muy en claro que bajo ningún punto de vista, contrario a lo que se dijo, esta sea una película realista. La división en capítulos habla de narración y ficción. Es un relato, nada que ver con el realismo. Yo no quiero engañar a nadie» (Basile, 2010).

27. «Me preguntaban cómo se me había ocurrido generar ese tipo de actuación, y yo les decía “Brecht”. Es decir, y de acuerdo con la propuesta brechtiana, que no es que no tengas que emocionarte con lo que ves, sino que lo que no quieres es hacerle creer al público que eso es verdad. Partiendo de la idea de que es una ficción, te tomás toda la libertad como para poder abrir nuevas hipótesis a partir de un hecho que puede serlo –y en el caso de nuestra película lo es–. Pero sin pretender bajar una línea, sino abriendo la posibilidad de nuevos pensamientos respecto de lo que pasó. Eso solo es posible si hacés algún procedimiento que te permita distanciar las cosas, porque si no estás opinando de una forma directa, con bajada de línea, y eso es algo que no permite una reflexión y una mirada crítica por parte del público» (Arteaga, 2010).
28. La ambigüedad del final deja abiertos ciertos interrogantes: en este contexto político: ¿cegarse implicaría no querer ver?; ¿no cegarse puede tener que ver con lo que políticamente significaría no ver?; ¿cegarse implicaría mirar para otro lado?
29. Como por ejemplo una escena en la que el joven, en la oficina de la mujer, toma una carpeta que dice en la tapa «Comisión nacional de derechos humanos –1984» pero la cámara no enfoca esta tapa, se ve un poco de costado y desde lejos.
30. Este mismo elemento podría interpretarse también, en un sentido completamente distinto, como una referencia al entrenamiento que recibieron los militares argentinos de parte de ejército francés, en relación a los métodos represivos utilizados en la guerra de Argelia. Estos métodos incluyen la creación de centros clandestinos de detención y el uso del secuestro y la tortura para obtener información.
31. En una de las últimas escenas de la película, tras el descubrimiento de la verdad, hay un diálogo telefónico del joven en el que observamos que continúa con el discurso de los apropiadores y los llama «mamá», «papá». La película parece estar trabajando con la salida a la luz de la verdad, con el momento de la toma de conciencia del personaje y no con la reflexión y el cambio que llegarían como consecuencia.
32. De todos modos, queda la impresión de que en la universalización de lo particular que genera el mito, la película corre el riesgo de despolitizar un poco el planteo. No hay alusiones directas a organizaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que desde el año 1978 llevan adelante la lucha de los desaparecidos.
33. Algo similar sucedió en la Sudáfrica del apartheid. Véase, por ejemplo, *The Island* (1973), de Athol Fugard, una reescritura radical de la *Antígona* de Sófocles.
34. El tema del complejo de Edipo, en *Vidas privadas*, se subraya, además, por la inclinación de Gustavo a relacionarse con mujeres mayores, lo que también parece ser un medio para el ascenso social en el contexto de los noventa en Argentina.
35. Desde el totalitarismo del imperio americano hasta el impacto del comunismo en la sociedad americana.