

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

De generación en generación. El genocidio argentino en las narrativas del cine argentino, 1984-2007.

Zylberman, Lior.

Cita:

Zylberman, Lior (2008). *De generación en generación. El genocidio argentino en las narrativas del cine argentino, 1984-2007*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/66>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Imaginando el pasado
Apuntes para pensar la memoria del genocidio argentino

Lic. Lior Zylberman

El cine y la memoria

La relación del cine con el *pasado* se remonta casi al origen del cine mismo, los argumentos de las primeras *ficciones* solían narrar la caída del imperio romano, como el caso de *Nerón, o la caída del imperio romano* (1909, de Luigi Maggi) o bien la fundación de una nación como es el caso de la consabida *El nacimiento de una nación* (1915, D.W. Griffith). De forma similar sucede con nuestra cinematografía en la cual uno de los títulos fundantes versa sobre la gesta de mayo –*La revolución de Mayo* (1910, atribuida a Mario Gallo). Dejo para otro momento pensar el origen de las tramas cinematográficas en el hito histórico o fundacional de un país, sin embargo no quería pasar por alto esta relación; en ella, no sólo un número de artistas promueven una obra sino que por medio de aquélla un *relato* es puesto en movimiento, y si el mismo mira hacia el pasado bien podríamos pensar en la *memoria colectiva*. Como inicio, entonces, es fundamental recordar esta *proveeduría* del pasado al cine; en sus más de 100 años el pasado, los sucesos históricos e incluso hechos traumáticos han valido como fuente *natural* para los argumentos cinematográficos formando así una amalgama entre testimonio, identidad, negocio e industria.

Con esto quiero decir que el cine y la memoria guardan una relación cuasi umbilical: recordamos imaginando a través de imágenes. Incluso en Platón, tal como señala Ricoeur, asistimos a una clara relación entre imagen y memoria por medio del *eikón* platónico: hacer presente lo ausente (Ricoeur 2003, 23).

Sirva todo esto de introducción al tema que aquí quiero plantear: el cine, el genocidio y la memoria. Más concretamente el cine y la última dictadura, o más bien, cómo ve el cine la última dictadura, qué memoria construye. Si bien dentro del campo académico aún se debate si durante el último régimen de facto hubo o no un genocidio, si se puede aplicar este concepto a lo sucedido. Me valgo del sustento teórico de Daniel Feierstein (Feierstein 2007) para entender al genocidio como práctica social, es decir: la última dictadura desplegó una tecnología de poder cuyo objetivo radicó en la destrucción de ciertas relaciones sociales –solidarias, autónomas y heterodoxas, dirá

Feierstein- por medio del aniquilamiento de una fracción relevante de dicha sociedad. A la vez esto implica pensar en el desarrollo de varias etapas: la primera de ellas la construcción de la otredad negativa; la última, regida por prácticas simbólicas: las luchas por la memoria o, junto con Ricoeur, los trabajos de la memoria. Trabajos en cuyo interior se posiciona el cine de manera integral.

Si bien encontramos casos de películas que han *hablado* durante el régimen de facto, denunciando en forma metafórica como lo hace *Tiempo de revancha*, me interesa centrarme en las producciones posteriores al retorno de la democracia. Con esto quiero delimitar mi interés: al analizar las representaciones me posiciono en el relato antes que en la puesta en escena, es decir, no me concierne en estos momentos discutir si es ético, por ejemplo, mostrar la tortura o no; mi foco de atención se centra en las narrativas, en los relatos pues es ahí donde podemos anclar con los relatos mnémicos, con la forma que tiene el presente de ver el pasado. Es en el relato donde podemos preguntarnos sobre el *qué*: qué se recuerda, o mejor dicho, qué *debemos* recordar.

Si bien el período que analizo es bastante amplio y la producción fílmica es abundante, por cuestiones de espacio y extensión del presente trabajo; haré una selección de los títulos que creo más relevantes para plantear lo que aquí propongo. Para tal fin elegiré películas significativas según su año de producción y estreno; de esta forma tomo tres períodos de diez años cada uno. Cada uno se inicia en 1986, 1996 y 2006; es decir, cada diez años del inicio del golpe militar.

El corte temporal

La razón por la cual hago estos tres cortes se debe a los momentos *fundacionales* de las narrativas en torno a lo acontecido durante la última dictadura. Son tres clausuras narrativas o intentos de clausura de memorias. Vale la pena hacer dos menciones al respecto: por un lado tomo la idea de clausura de las matemáticas y no de la idea de clausura en el modo de representación¹. **Clausura** se refiere al mínimo conjunto que es “cerrado” bajo una cierta propiedad, con esto podemos afirmar que las películas del período pueden tener ciertas propiedades en común en cuanto a sus relatos. El otro punto a tener en cuenta, es que con Halbwachs (Halbwachs 2004) sabemos que las

¹ Al respecto ver sobre el Modo de Representación Institucional en Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Editorial Cátedra, 1995.

memorias siempre están en conflicto, en disputas a lo largo del tiempo, y esto tendrá su correlato en el cine viendo y comparando las diversas narrativas incluso dentro del mismo período.

Es también con Halbwachs, que sabemos que la memoria se ancla socialmente en las necesidades e intereses actuales del grupo; con esto entendemos que el pasado se piensa desde el presente, que la memoria colectiva es esencialmente una reconstrucción del pasado que adapta la imagen de los hechos antiguos a las necesidades del presente. Tal es así que a la pregunta *qué se recuerda* deberíamos preguntar, también, *quién recuerda* no en el sentido de actor social, más bien desde el *productor*, quién produce la película, teniendo en cuenta que producir en cine no se trata solamente de un *hacer* sino también de otro tipo de intereses extra artísticos, como por ejemplo económicos. Por lo tanto, pienso que al cine le deberíamos formular tres preguntas: **qué recuerda, quién recuerda y con qué fin**. Les invito a ver la entrevista a Héctor Olivera que acompaña el DVD de *La noche de los lápices* (1986), ahí él relata que parte de su motivación para hacer dicho film se debe a su “olfato” como productor. Es decir, su decisión a realizar dicha película se debió más a intereses económicos que a su “sensibilidad” social. Con esto nos enfrentamos a una de las paradojas del cine y la memoria: ¿pueden conciliarse intereses económicos con memoria? De ser posible, ¿pueden los intereses económicos *manipular* la memoria? Como bien señalan muchos pensadores, la memoria tiene diferentes formas de materializarse: el relato oral, el monumento, la escritura, y también el cine; cada representación posee sus particularidades. Los interrogantes en torno al cine se refieren a cómo conciliar al cine y a la memoria; la pregunta *¿existe una memoria justa?* de Paul Ricoeur resuena también en el cine. Con la Escuela de Frankfurt se ha puesto en tensión la relación entre arte y sociedad de masas, y el cine no escapa a ello. Según Adorno y Horkheimer bajo la industria cultural asistimos a un cine producido en cadena que aplasta a un público pasivo y automatizado (Adorno y Horkheimer 2002, 119-162), con esto podemos pensar si parte de la gran producción cinematográfica referida a la década del '70 se refiere más a un *boom* mnémico antes que una indagación al pasado. No obstante al pensamiento adorniano bien podemos afirmar que dentro del esquema de la industria cultural siempre habrán películas que rompan con el canon, con lo establecido o, en el caso que analizo, cuestionen la visión predominante y propicien y evidencien, en este caso, las tensiones en torno a la

memoria como también una visión que la podríamos llamar *emergente*² en contraste con la *dominante*. Por eso vuelvo a las tres preguntas, que en cierta forma, me guiarán en el análisis que presenta este escrito.

En conclusión, los tres cortes se deben a momentos históricos precisos³: 1986 es el período del Nunca Más (Crenzel 2008) y del Juicio a las Juntas, este período quizá podría ser pensado, incluso, como un segundo intento de clausura: el primero fue hecho bajo la agonía del régimen de facto a través de su *Informe Final*. El segundo momento, 1996, está dado bajo la égida de los veinte años del golpe y en paralelo al manto de impunidad de los decretos de indulto, asimismo las leyes de obediencia debida y punto final comienzan a ser cuestionadas desde el poder legislativo en contraste con el reclamo de *pacificación y reconciliación* del ejecutivo: los 20 años propician un nuevo debate sobre el tema. Finalmente, 2006, se corresponde a los 30 años, la derogación de las leyes antes mencionadas, reapertura de juicios e inconstitucionalidad de los decretos de indulto, en paralelo el inicio del siglo XXI nos muestra un *boom* de la memoria (Huyssen 2001) que se refleja en los medios como también en la abundante literatura al respecto. Si bien aquí presento una periodización bastante esquemática no olvido que durante estos períodos hubo constantes *combates* por la memoria⁴ entre organismos de derechos humanos, asociaciones de sobrevivientes, el propio Estado y, desde ya, la industria cultural.

Las películas presentadas según períodos. Entre paréntesis su fecha de estreno

Primer período: *La República perdida II* (1986), *La historia oficial* (1985), *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), *La noche de los lápices* (1986), *Un muro de silencio* (1993)

Segundo período: *Cazadores de utopías* (1996), *Buenos Aires Viceversa* (1997), *Montoneros, una historia* (1998), *Garage Olimpo* (1999),

² Tomo este concepto de Raymond Williams (Williams 1980, 143-149).

³ Por cuestiones de espacio no podré extenderme en las fundamentaciones a esta periodización, pero el criterio imperante para establecerla gira en torno a las luchas *visibles* por la memoria como también en torno a lo establecido al inicio del presente párrafo.

⁴ Tomo el concepto y el título de Federico Lorenz. Véase Lorenz, Federico. (2007) *Los combates por la memoria*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Tercer período: *Papá Iván* (2000), *Kamchatka* (2002), *Crónica de una fuga* (2006), *Cautiva* (2005), *M* (2007).

Si bien aquí no los mencionaré, vale la pena aludir que durante este último período se produjeron cierta cantidad de documentales en torno a figuras, personajes relevantes o *héroes*, asesinados por la dictadura: *Paco Urondo, la memoria justa* (2004), *Raymundo* (2004), *Los malditos caminos* (2002), *P4R+ Operación Walsh* (2000).

Reparto social de las emociones

Ya durante la agonía de régimen militar asistimos a una sobreabundancia de imágenes en lo que fue llamado el *show del horror*. Fueron, justamente, las películas, la prensa, la TV quienes dieron circulación a la memoria antes que los propios sobrevivientes. Ya en democracia el primer intento de clausura y de memoria obligada⁵ es *La República Perdida II*. En este film visualizamos un *gran relato* que pretende no sólo explicar el pasado sino también pensar el futuro. La clausura narrativa y la memoria *deseada* es elaborada, y aseverada, a través de imágenes de archivo y locución, la imagen es la que posee el estatus de testigo y voz cantante siendo ésta la que confirma y da autoridad a la narrativa de la película. Si bien en *La República Perdida II* vemos algunas entrevistas, éstas tienden a ser más bien descriptivas y en línea con la explicación general brindada por la locución: en pocas palabras la teoría (“oficial” u “oficialista”) de los dos demonios⁶.

Al mismo período pertenece *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Este film, pionero en su abordaje en la temática, plantea una visión diferente: coloca en imágenes la tensión imperante en Bariloche respecto al hecho⁷. Este film es claramente un *trabajador* de la memoria, es decir, no acepta una memoria predeterminada (obligada) sino que *elabora* esa memoria (Ricoeur adopta la forma trabajo de memoria de manera similar al trabajo que hace el analista con su paciente). La película misma se cuestiona el *qué se recuerda*. Al recuperar la historia de Juan, la película expone, en cierta forma,

⁵ Paul Ricoeur nombra de esta forma a aquella que se ejerce en un nivel ético-político (Ricoeur 2003, 118)

⁶ Huelga recordar que el productor de este film, Enrique Vanoli, era funcionario del gobierno radical

⁷ Lamentablemente este film nunca pudo estrenarse comercialmente. Según palabras del propio realizador su fecha de estreno iba a ser Semana Santa de 1987. Sin embargo, y con proyecciones furtivas, este film se coloca como uno de los más importantes sobre el genocidio argentino.

la puja entre la memoria interior (individual) y la memoria colectiva; es decir, coloca al testimonio en primer plano. En *La República Perdida II* no hay *trabajo* sino *deber*: recordar sin importar el qué. Al circular la memoria, en primera instancia por los medios de comunicación – el cine incluido – implica clausurar una narrativa, ya que esta inicia una circulación social amplia y masiva, así esta clausura (o intento de) implica una memoria e historia oficial. No es casualidad, entonces, que una de las películas emblema de esta memoria obligada sea *La historia oficial*, película totalmente aséptica sobre la temática y de la cual Rafael Filippelli escribió que “es tan exterior a la política que, modificándole dos o tres escenas del guión, se convertiría en un film sobre las desventuras de una madre adoptiva” (Filippelli 1986).

En su relación con la memoria el cine propicia lo que Bernard Rimé ha denominado el *reparto social de las emociones* (Rimé y Christophe 1998): un episodio emocional privado se expande por todo un grupo social, alimentando la mente colectiva con un nuevo conocimiento social sobre las emociones. Implica la evocación de las emociones en un lenguaje socialmente compartido a un destinatario por la persona que lo ha experimentado. A través de esta operación el cine ha ido clausurando relatos colocando *emociones* y vivencias en primer lugar, dejando de lado las causas. La historia que relata y la despolitización de los adolescentes que plantea *La noche de los lápices* es un caso clave para comprender y ver cómo se comparten las emociones durante este período. La sociedad toda puede ser tocada emotivamente a través de lo padecido por unos jóvenes que *sólo* luchaban por un boleto estudiantil. En esta película la imagen politiza despotizando: veamos tan sólo la secuencia en la cual van a manifestarse frente a la casa de gobierno bonaerense, no hay ninguna pancarta alusiva de pertenencia política o de alguna agrupación, sin embargo basta con contrastar imágenes de archivo para ver cómo eran las manifestaciones estudiantiles durante 1975. Con este ejemplo vemos cómo la memoria también cumple una función social: *La noche de los lápices* se transformó en vocera y fue (y sigue siendo) funcional a la narrativa del momento. No sólo por el suceso que significó en los cines y en su televisación sino también por el empleo que se le ha dado a dicho film dentro del ámbito escolar. Si fue funcional se debió a ese *olfato* antes mencionado que logró traducir “la voluntad de dejar atrás una época signada por la violencia (...) en una caracterización mucho más ética que política de una etapa caracterizada por las violaciones a los

derechos humanos. En este espacio, la figura de las víctimas perdió sus aristas políticas frente al realce de sus cualidades morales” (Lorenz 2004).

El estreno de *Un muro de silencio* sirve como bisagra entre el primer y segundo período. En este film, presentado como un relato dentro de otro, se conjugan dos películas: la que la directora personaje filma y la película *en sí*. Claramente Stantic ha puesto en el personaje de la directora sus propias dudas y reflexiones: cómo filmar una película sobre este tema. Más allá de los resultados artísticos, este film es puesto en circulación durante la etapa más *silenciosa*; momento en el cual *una* memoria ya se encontraba clausurada, así y todo *Un muro de silencio* puede posicionarse, junto a *Juan, como si nada hubiera sucedido*, como narrativas que intentan memorias emergentes: bajo las categorías aquí expuestas ambas serían, entonces, *trabajadores de la memoria*, películas que buscan, que indagán, que no aceptan lo establecido.

A los 20 años

James Pennebaker y Becky Basanick (Pennebaker y Basanick 1998) estipulan que luego de un hecho traumático, la memoria colectiva de dicho acontecimiento se elabora o bien inmediatamente después, o a los 20 y 30 años del hecho. No es casualidad, siguiendo con esta tesis, que *Cazadores de utopías* sea una de las películas más representativas de ese momento. En esta película - estrenada en 1996 - muchos sobrevivientes toman la palabra; en ella se logra poner en escena una narrativa diferenciada respecto a lo producido anteriormente en tanto pretende traer al presente las memorias de la militancia del pasado. Podemos ubicar entonces, a los 20 años de producido el golpe militar, un giro en la narrativa. Los sobrevivientes comienzan a tomar la palabra, se empiezan a escuchar voces que antes permanecían en silencio. Será entonces a finales de la década del '90, cuando la memoria de los sobrevivientes llegue al cine, a través de *Cazadores de Utopías* o de *Montoneros, una historia*.

Una de las causas por las que Pennebaker y Basanick aducen las modificaciones en la memoria se debe al recambio generacional. Si volvemos a trasladar este pensar para el análisis del caso argentino veremos que sus tesis pueden ser aplicadas y contrastadas: en el caso del cine, coincidiendo con los veinte años del golpe de estado, asistimos a un gran recambio generacional que no sólo traerá nuevos aires al cine sino también temáticas que la generación anterior no abordó o no desarrolló. Este recambio se da también en el ámbito de la lucha política; la conformación de la agrupación

H.I.J.O.S u otras similares marcan esta época como la de la *segunda generación*, época signada no sólo por los hijos de desaparecidos sino por aquéllos que eran infantes o jóvenes durante los hechos (como es el caso de Alejandro Agresti). Este *signo de época* se traslada al cine llevando consigo una tensión que merece ser analizada: por un lado empezamos a ver las secuelas del genocidio, lo que pasó después, tema al que volveré más tarde. Aquí me detengo en el otro punto en tensión que se relaciona con las narrativas y la memoria. Me refiero a la tensión que se da en el ámbito propio del cine al distinguir entre *ficción* y *documental*. Tomemos a las películas más representativas del período: *Cazadores de utopías* y *Garage Olimpo*. Pienso que la primera pone en relieve lo que la segunda silencia. *Cazadores de utopías*, con un título sugestivo en el que se opone violencia con ilusión, una forma de la política con un proyecto; restituye la voz del militante, regresa y coloca en escena parte del *ethos de los '70* (Svampa 2003), expone a la militancia en toda su dimensionalidad. En cambio, *Garage Olimpo* es una gran expositora de una metodología de exterminio, no sabemos los porqué, no hay causas, las *cosas* se dan, *lo político* de las víctimas, lo político de la protagonista sólo se remite a su participación en la *organización*. Pero... ¿a cuál se refiere? Con *Cazadores de Utopías* vemos que la militancia era una gran pluralidad de organizaciones y partidos, no era algo unívoco. Al hacer foco en la metodología, *Garage Olimpo* resta fuerza a la figura de la víctima, si bien María puede ser comprendida como militante, el camino que trazó no termina de cobrar forma, ya que es a causa de su pertenencia que es secuestrada, y ésta no se encuentra delineada de forma total. De esa forma este film arriba a un atolladero característico de los films de ficción: las prácticas de las víctimas están vedadas al espectador, así la figura de la víctima se halla desplazada.

Hago esta diferenciación entre el cine de ficción y el documental debido a que la exposición del tema ha sido más profunda y compleja en el cine documental que en el de ficción. Imagino que, en parte, esto se debe a los circuitos de difusión diferenciado de cada uno. Sin embargo, esa diferenciación hace que la memoria a construir sea disímil: al poseer el documental un circuito de reproducción más acotado muchas veces la memoria a la que puede arribar es grupal, es decir, la memoria es construida dentro de determinado grupo: sobrevivientes, hijos, aquellos interesados por el tema. En cambio, el cine de ficción suele tener ámbitos de difusión y circulación más amplios, suele orientarse a un público más masivo, ya que este tipo de cine persigue cierto recupero

económico por parte de sus productores⁸. Muchas veces se confunde ficción como sinónimo de *comercial* y documental, de *artístico*: *Buenos Aires Viceversa* se coloca como un contraejemplo. Como film de *segunda generación* puede ser vista como un film pionero, en ella los jóvenes son los protagonistas absolutos. Este título intenta construir una memoria *pos dictatorial* en una trama que no acontece durante la dictadura sino décadas después; su relato se ubica en las consecuencias del genocidio: miseria, desesperación, indiferencia, tristeza y violencia.

A los 30

El boom de la memoria llega justo con las diversas conmemoraciones por los treinta años del golpe. Se editan y reimprimen numerosos títulos bibliográficos alusivos a la temática de manera similar, el hecho tendrá una exposición televisiva tan impactante que quizá sólo se la pueda comparar con el *show del horror*: los cinco canales de aire prepararán programas especiales y en paralelo en los canales documentales de cable se harán programas especiales. Tal es la trascendencia en el imaginario social del tema, que una tira diaria de televisión adopta el tema y se emite una serie de tres programas en torno a historias verídicas, ambos en el canal de mayor audiencia⁹.

Con esto llego a lo medular de la lectura de la producción cinematográfica. Observemos películas del período como *Kamchatka* o *Crónica de una fuga*, ¿qué narran? ¿Hacia dónde tiende la construcción de una posible memoria? ¿Qué nos dice y cómo son mostrados sus protagonistas? El personaje de *Crónica de una fuga* es el *tipo ideal* de la *víctima inocente*, ¿es eso lo que debemos recordar? Es alguien totalmente ajeno a todo, a la violencia, a la política, que cayó preso por estar en la “agenda” de alguien. Es el prototipo de la *víctima inocente* a través del cual el espectador logrará la identificación y lo acompañará en todo el proceso de fuga. ¿Qué hubiera pasado si este personaje hubiera sido militante del ERP? ¿El espectador hubiera deseado su fuga? Desde su posición de “inocente”, Claudio puede juzgar las acciones de los demás de manera imparcial, sabe que está ahí por error, cree que puede entablar un vínculo distinto con los guardianes. Pero el destino que tendrá, si no se fuga, es la muerte. De

⁸ Pienso que esto se verá de manera más clara en el siguiente período

⁹ Me refiero a la telenovela *Montecristo* y a *Televisión por la identidad*, ambos emitidos por Telefé.

esta forma, se trata de neutralizar la pertenencia militante de aquellos que están “por algo”, como Guillermo o El Tano. ¿Pero por qué están? ¿Ellos sí son culpables? Quizás la razón del ocultamiento de las identidades está en lo que nos dice el padre de El Gallego cuando son rescatados, “la política es sucia”. La voz del adulto nos transmite esa idea, la política no es para los jóvenes, por eso los jóvenes no poseen identidad política, si no serían personajes sucios e incorrectos. Al quedar excluido este elemento, *Crónica de una fuga* se nos presenta más como una película de género, un *thriller*, que como una película que nos permita adquirir una visión cabal de lo acontecido. La década del '70, *La Mansión Seré*, se transforma en una gran escenografía para lograr una fuga que bien podría haber sido de un presidio o de una comisaría. El contexto sirve como excusa para el relato, el funcionamiento del campo termina siendo una acción secundaria. Como sucedió en el cine de Hollywood con el régimen nazi y la producción de películas de “escape”¹⁰, *Crónica de una fuga* inaugura este subgénero cinematográfico en nuestro país. Claudio es una víctima casual, producto de un “error”; sin embargo en esa posición es parte de la lógica concentracionaria, de la diseminación del terror. Como señala Pilar Calveiro (Calveiro 1998, 135), este número de víctimas sumó un número considerable, pero representa una mínima proporción de las víctimas totales. El dispositivo estaba dirigido a la militancia. De allí que la neutralidad de Claudio sea lo que permite la identificación y el deseo de escape en el espectador; éste aspira a acompañarlo a causa de su condición.

¿Y *Kamchatka*? ¿Por qué son perseguidos los personajes principales? ¿Por sus profesiones? ¿Qué memoria permite elaborar este film? En otra ficción como *Cautiva* ¿no se pregunta el personaje quiénes eran sus padres? El giro subjetivo en las ciencias sociales, que tiene lugar en la década de los 90, se refleja en películas como *Los rubios*, *M*, y *Papá Iván*. Esta última, particularmente, explora algo interesante: se pregunta respecto a la militancia de su padre, la cuestiona, pero más allá de eso pone en tensión sus dudas íntimas con respecto a las elecciones de su padre, logrando colocar en el cine algo *olvidado* en las películas anteriores: lo político.

Bastante se ha analizado esta *despolitización* en torno al testimonio de los '70, ya desde los análisis del *Nunca más* o el Juicio a las Juntas. Lógicamente que esta

¹⁰ Títulos como *Escape a la victoria* (*Victory* de John Huston, 1981), *El gran escape* (*The great escape*, de John Sturges, 1963) ó *Donde las águilas se atreven* (*Where eagles dare*, de Brian Hutton, 1968)

despolitización es una re politización, la pregunta que ronda en torno al Nunca Más es si se refiere a un nunca más a una metodología, a los golpes de estado o a la política como era entendida en los '70. Y es eso lo que el cine no nos ha traído. Nos despliega una metodología, nos muestra consecuencias en el seno familiar construyendo hacia el futuro, sin mirar atrás. A esto Ricoeur se refiere cuando habla de los trabajos de la memoria: recordar en el presente el proyecto futuro del pasado. Sólo así podemos comprender, el por qué de las muertes y no sólo el cómo. El proyecto, que no transitaba solamente *en lo político* o en cierta lucha revolucionaria, también era una forma de ser con el otro, unos lazos de solidaridad que el genocidio vendrá a quebrar; insisto en pensar la figura del *ethos* de los '70. Con este *olvido* por parte del cine vemos, con Feierstein, “que la negación de las prácticas sociales clausuradas pasa a ser total: [pareciera que] nunca existió en la Argentina una articulación social contestataria, una actitud colectiva crítica y solidaria. Existieron, desde esta perspectiva, tan sólo algunos grupos de “delirantes” que tomaron las armas, sin conexión con la sociedad en la que habían resuelto tomar dicha decisión...” (Feierstein 2007, 333).

Es ahí, y sólo ahí donde podemos ver la magnitud del crimen, y es eso lo que al cine se le escapa. Por eso afirmo que en las pantallas sólo vemos la periferia o quizá las ramificaciones del genocidio. Las consecuencias, no sus causas. El cine llega cuando el genocidio ya comenzó: pensemos la periodización de Feierstein y veremos que el cine se centra en la etapa del exterminio, ¿pero cómo se llega a eso? Se *olvidan* las etapas anteriores. No hay puesta en escena de eso. Por eso pienso en las ramificaciones y en la periferia, no llega al núcleo del genocidio, incluso si no se adhiere la teoría del genocidio para este hecho. Se podría pensar que el cine difundió ante todo una memoria *obligada* (recordemos que Ricoeur asocia memoria obligada con la memoria estatal) impregnó a la sociedad con tal magnitud que aún hoy recorre las producciones audiovisuales.

Al pensar la historia y la memoria Ricoeur señala que el objetivo ideal sería “operar una especie de resurrección del pasado” (Ricoeur 2003, 646-650), trabajar la memoria para llegar “detrás de la careta de la muerte, al rostro de los que existieron en otro tiempo, actuaron y sufrieron e hicieron promesas que dejaron sin cumplir”. Los relatos sobre el pasado siempre son arenas en conflicto, pero una memoria que se reproduce sin ser crítica, sin comprender, deviene memoria obligada: recuerdos que a la larga quedarán vacíos y vacuos. El *trabajo* debe ser no sólo “extender la memoria

colectiva más allá de cualquier recuerdo efectivo, sino también el de corregir, criticar e incluso desmentir la memoria de una comunidad determinada...” (Ricoeur 2003, 650).

Pienso que en el cine aún impera la visión de la teoría de los dos demonios, ésta caló de manera profunda en el discurso cinematográfico. La visión que el cine posee es una figura del *ninismo* barthesiano¹¹: hay palabras que, pareciera, se tratan de evitar, hay palabras moralizantes y otras criminales, la ideología se cree que forma parte de este segundo grupo, se cree, como señala Barthes, que “son inventos partidarios”. El cine argentino actual transita sobre este carril, sin poder fracturar esta visión hegemónica, incluso, sin plantear interrogantes o cuestionamientos. Andreas Huyssen (Huyssen 2001, 154) ha hecho algunos lúcidos comentarios respecto a las representaciones cinematográficas de otros genocidios, traigo, para finalizar alguno de sus pensamientos. Con él, pienso que los criterios para representar el genocidio no pueden consistir en la corrección, el decoro o el “temor reverencial”. Huyssen reconoce que el silencio y el temor pueden ser necesarios cuando uno se enfrenta al sufrimiento del sobreviviente individual, pero están fuera de lugar como estrategia discursiva frente al acontecimiento histórico, aun cuando ese suceso guarde en su núcleo algo de indecible e irrepresentable.

Mis reflexiones no pretenden ser exhaustivas sino proponer un estudio más profundo sobre la memoria y su correlato audiovisual. Muchas veces el cine ha logrado decir lo que los textos no pueden: *Juan, como si nada hubiera sucedido* por ejemplo, no sólo reconstruye la vida y desaparición de Juan Herman, sino que, a través de los silencios, la incomodidad o las contradicciones, expone la conducta social de la época. En ella confluye la búsqueda de justicia con verdad, la construcción de un relato profundo que permita comprender el pasado para que los “nuevos hijos” no sean próximas víctimas. Mi preocupación radica en dos puntos medulares. El primero, en la conexión entre memoria, cine y sociedad de masas; es decir, cómo puede una memoria grupal (la de los sobrevivientes) devenir memoria social (la de un país) logrando

¹¹ La construcción del discurso de la historia pasada funciona bajo una mecánica de doble exclusión, lo que Roland Barthes llama *ninismo*: (...) consiste en plantear dos contrarios y equiparar el uno con el otro a fin de rechazarlos a ambos. (...) Cuando es incómodo elegir, no se da la razón a ninguna de las dos partes; se huye de lo real, que resulta intolerable, reduciéndolo a dos contrarios que se equilibran por el sólo hecho de haberlos vuelto formas, aliviados de su peso específico (...) Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003, p. 250.

desarrollar el binomio comprensión/explicación. El segundo punto reside en las preguntas en torno al *después*. Qué pasará cuando no tengamos más las voces de los sobrevivientes, de los testigos, de los que *allí estuvieron*. Qué sucederá cuando sólo impere una memoria signada por los medios de comunicación, tanto escritos como audiovisuales. ¿Qué narrativa se relatará? Por eso no es hacia el futuro donde debemos mirar, sino al presente. Es el suspiro del presente el que tiene la potencialidad ética y política sobre el futuro a fin de recordar el deseo de futuro que tuvieron nuestros antepasados.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Editoria Nacional, 2002.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- Crenzel, Emilio. *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Filippelli, Rafael. «Contra la realpolitik en el arte.» *Punto de Vista*, n° 26 (1986).
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Lorenz, Federico. «Tomala vos, dámela a mi. La noche de los lápices: el deber de la memoria y las escuelas.» En *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, de Elizabeth Jelin y Federico Lorenz (comps). Madrid: Siglo XXI, 2004.
- Pennebaker, James, y Becky Basanick. «Creación y mantenimiento de las memorias colectivas.» En *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*, de D. Páez, J.F. Valencia, J. Pennebaker, B. Rimé y D. Jodelet, 31-47. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rimé, Bernard, y Véronique Christophe. «Cómo los episodios emocionales individuales alimentan la memoria colectiva.» En *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*, de D. Páez, J.F. Valencia, J. Pennebaker, B. Rimé y D. Jodelet, 151-170. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.

Svampa, Maristella. «El populismo imposible y sus actores, 1973-1976.» En *Nueva Historia Argentina. Tomo IX*, de Daniel James, 381-438. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.