



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Imágenes del pasado: el valor de la ficción fílmica como memoria del horror en la Argentina

Marcela Visconti¹

Resumen:

Desde los años '80 hasta el presente el cine argentino ha producido un vasto corpus fílmico de ficciones que, en su abordaje del período de la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática, tematizan o trabajan con las consecuencias de lo entonces acontecido. Considerando las relaciones entre memoria e imagen en el marco del pensamiento de Walter Benjamin, este trabajo se propone explorar los vínculos entre imagen y representación del horror en el caso de esas producciones ficcionales, entendiendo las mismas como instancias que ponen en juego los modos con los que la sociedad rememora su pasado y procesa sus efectos. Al indagar los procedimientos estéticos actualizados por los filmes (figuraciones, operaciones de narrativización, dispositivos de ficcionalización) se pretende dar cuenta de sus implicancias éticas, con el fin de producir una reflexión en torno al valor de lo ficcional en la construcción de memoria sobre la tragedia genocida de los '70.

¹ Facultad de Filosofía y Letras-UBA, marcevisconti@gmail.com



Imágenes del pasado: el valor de la ficción fílmica como memoria del horror en la Argentina

En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado.

La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos, ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. (...)

La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea.

Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*

El mito de la Medusa recuerda primero que el horror real es *fuerza de impotencia* (...) Pero el horror reflejado, reconducido, reconstruido como imagen (...) puede ser *fuerza de conocimiento*. (...) Hay, dice Kracauer a propósito de Perseo, un *valor de conocer*: es el valor de “incorporar en nuestra memoria” un saber que, reconocido, elimina un tabú que el horror, siempre paralizador, continúa haciendo pesar sobre nuestra comprensión de la historia.

Georges Didi Huberman, *Imágenes pese a todo*

Dos claves benjaminianas

Desde los años '80 hasta el presente el cine argentino ha producido un vasto corpus de películas que, en su abordaje del período de la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática, tematizan o trabajan con las consecuencias de lo acontecido. De cara a esta profusa producción se abre una serie de interrogantes sobre la relación entre la naturaleza y el valor de sus imágenes: *¿qué tipo de forma cinematográfica asume el vínculo entre imagen e historia cuando se trata de mirar hacia un pasado traumático? ¿cuáles son las estrategias representacionales con las que los filmes configuran acontecimientos de ese pasado haciéndolos significar e invistiéndolos de sentido? ¿cuáles son las implicancias éticas de tales elecciones estéticas?* La cuestión ha suscitado numerosas intervenciones críticas que actualizan con sus reflexiones un debate acerca de cómo y en qué medida cine e historia pueden articularse en un trabajo de memoria social que contribuya con la trasmisión del pasado a las generaciones presentes y futuras. El problema de la *representabilidad del horror* constituye un núcleo crucial del debate, confrontando posiciones divergentes entre los pensadores de la cultura local, en diálogo con las discusiones que polarizan el tema a nivel global en su consideración de la representación de la Shoah.²

² Andreas Huyssen afirma: “El Holocausto, en particular –por motivos históricos y académicos-, ha proporcionado un prisma a través del cual mirar otros casos de genocidio, violencia de Estado y fantasmas de destrucción y de pureza nacional y racial.” (“Prólogo: Medios y memoria”. En: Feld Claudia y Stites Mor Jessica



Tomando como punto de partida este panorama el presente trabajo se propone indagar la línea ficcional que atraviesa el mapa cinematográfico argentino desde los '70 hasta hoy haciendo algunos breves comentarios sobre ciertas películas que, en su referencia a los crímenes de la dictadura, resultan paradigmáticas de los modos con los que la sociedad rememora su pasado y procesa sus efectos. Filmes como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) en la inmediata postdictadura, *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) hacia el cambio de milenio y ejemplos más recientes como *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006) o *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010) producen, desde sus respectivos presentes, “imágenes del pasado” determinadas. La exploración de algunas de esas construcciones del pasado en el presente, proporciona una de las claves benjaminianas de este trabajo en su intento de reflexionar sobre el valor de lo ficcional en la construcción de memoria sobre un tiempo para nosotros traumático, irredento.

Otra clave se encuentra en la consideración de Walter Benjamin como un crítico cultural sutil que supo detectar y significar *gestos*. Los gestos de las gentes (el estar en ayuno, el andar del flâneur, etc.), de los objetos (los estuches, los juguetes, etc.), del espacio (las ciudades de los viajes, las calles de París) y también, los gestos del tiempo (lo nuevo, lo actual, el pasado). Su mirada atenta hacia el detalle desapercibido por otras visiones con pretensiones más totalizadoras, junto a su interés heterodoxo por prácticas y objetos culturales de muy diverso género, tenor y especie -a menudo despreciados no sólo por el pensamiento crítico tradicional sino también por el más progresista- son la mirada abierta y el interés genuino de alguien que se ha tomado en serio el tiempo que le tocó vivir. Entre las razones que hicieron de Walter Benjamin un diagnosticador de su época sin duda cuenta a favor su decisión de no subestimar la realidad y la vida cultural, reconociendo sus tensiones y complejidades. Al poner en consideración un tipo de cine de carácter masivo que gran parte de la crítica académica, en el mejor de los casos ha desacreditado -muchas veces con razón- y, en el peor, ha dejado de lado ignorándolo por completo, este trabajo se anima en el espíritu de esa “decisión” benjaminiana de no subestimar la realidad y sus objetos. Tratándose de valorizar ciertas cualidades de un cine que, a menudo, suele adoptar los estereotipos y clichés propios de una lógica cultural mercantil, la asociación puede parecer impertinente. En su

[compiladoras], *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 18). En la misma dirección, al referirse a las investigaciones y polémicas sobre la representación de acontecimientos traumáticos que han constituido un modelo para pensar esta temática en la Argentina, Claudia Feld y Jessica Stites Mor afirman: “En especial, el genocidio nazi y los múltiples debates surgidos acerca de su (im)posible representación en imágenes proveen conceptos y nudos problemáticos que repercuten en la cuestión abierta de cómo representar el ‘horror argentino’.” (*El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 28).



intento de encontrar nuevos significados y generar otros sentidos posibles al reflexionar sobre los valores de la ficción cinematográfica como memoria del horror en nuestro país, esta propuesta asume el riesgo de ese parecer.

El otro gran diagnosticador de su época, Siegfried Kracauer, observa sobre Benjamin con justeza:

Constantemente, la cuestión que le interesa de forma especial es demostrar que lo grande es pequeño y lo pequeño, grande. El péndulo de radiestesia de su intuición se detiene en el ámbito de lo modesto, de lo universalmente desvalorizado, de lo que la historia ha pasado por alto y encuentra ahí, precisamente, los más altos significados.³

Según el diccionario la radiestesia es una sensibilidad especial para captar ciertas radiaciones que se utiliza para descubrir manantiales subterráneos, venas metalíferas, etc. Referirse a la intuición benjaminiana como un péndulo de radiestesia es una apreciación certera y feliz. Con ese espíritu, el de intentar ver más allá de lo obvio, se aborda el objeto que ocupa a este escrito. No para encontrar altos significados en unos productos estandarizados por la cultura masiva, sino para repensar esas ficciones con una sensibilidad desprejuiciada que acaso permita capturar un rasgo de pasado en fuga hacia el presente por venir.

La representabilidad del horror

El dispositivo cinematográfico pone en juego un devenir de imágenes que pueden constituir una vía privilegiada de acceso al pasado. Sin embargo, la validez de las imágenes como instrumentos de representación y rememoración de un pasado traumático es puesta en cuestión por una línea de pensamiento que defiende el poder de la **palabra** de crear conocimiento, asociándola a la **historia** (la historiografía) y a su supuesta objetividad, en detrimento de la **imagen** como mera ilustración que estaría ligada más bien a la fragilidad de la **memoria**. Desde esta línea de pensamiento se ha cuestionado un tipo de cine cuyas ficciones y documentales supuestamente funcionarían ilustrando lo que ya se conoce que ha acontecido, oponiéndolo a esas pocas “obras cinematográficas que permiten conocer algo”, como *Shoah* de Claude Lanzmann en el caso del Holocausto, según piensa Beatriz Sarlo.⁴

³ “Sobre los escritos de Walter Benjamin” (1927). En: *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, trad. Valeria Grinberg Pla, Gedisa, Barcelona, 2009, p. 166.

⁴ “Imágenes”. En: *Punto de vista*, N° 60, Buenos Aires, abril 1998, p. 44.



En este filme colosal, filmado a lo largo de cinco años y concluido en 1985, Claude Lanzmann presenta una sucesión de imágenes con fragmentos de numerosas entrevistas a testigos ocasionales, perpetradores y sobrevivientes de la Shoah. Así, durante más de nueve horas el realizador registra la palabra de los testigos. Explicando en contrapunto la perspectiva en la que la posición de Lanzmann se opone a la de Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman afirma:

Godard y Lanzmann creen que la Shoah nos pide pensar de nuevo toda nuestra relación con la imagen, y tienen mucha razón. Lanzmann cree que *ninguna imagen* es capaz de “decir” esta historia, y por eso es por lo que filma, incansablemente, la palabra de los testigos. Godard, por su parte, cree que *todas las imágenes*, desde entonces, no nos “hablan” más que de eso (pero decir que “hablan de eso” no es decir que “lo dicen”), y es por lo que, incansablemente, revisita toda nuestra cultura visual condicionado por esta cuestión.⁵

Lanzmann y Godard han aportado sus puntos de vista en torno a los poderes de la palabra y la imagen en el (re)conocimiento del trauma histórico a través de sus propios filmes -el ya mencionado *Shoah* en el caso del primero y en el del segundo, el collage de fragmentos y citas que componen *Histoire(s) du Cinéma* junto a cuantiosas películas- y asimismo de entrevistas, escritos y declaraciones (muchas veces en extremo polémicas, sobretudo en el caso de Lanzmann). El privilegio exclusivo del testimonio que efectúa éste último, valorizando la palabra frente a la supuesta impotencia de las imágenes en el decir de la Historia, resulta problemático en la medida en que él mismo está utilizando imágenes: cuando el cine presenta un testimonio no se trata del “testimonio en sí” sino de la *puesta en escena* del *acto* de dar testimonio, a partir del cual cobra entidad un tipo de *imagen* particular. Como observa Didi-Huberman, “si Lanzmann hubiese querido remitirse sólo a la palabra, no habría hecho un filme, sino un libro o un programa de radio, por ejemplo”.⁶

⁵ *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2003), trad. Mariana Miracle, Paidós, Barcelona, 2004, pp.186-7.

⁶ Ob.cit., p. 197. En referencia al debate encendido en torno a las propuestas estéticas de *Shoah* y *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (al que me referiré más adelante), Andreas Huyssen sostiene que:

Una vez más, la documentación en palabras se privilegió sobre la narrativa visual. El testimonio se convirtió en punto de referencia principal dentro del discurso de la memoria. Incluso si, a pesar de todo, *Shoah* fue una película, la imagen del testigo que relata, en tanto evidencia viva y documental, triunfó sobre la narrativa fílmica considerada como una recreación visual arbitraria al “estilo Spielberg”. Este debate, a menudo reduccionista, pasa por alto el hecho de que todas las rememoraciones verbales de *Shoah* son, en sí mismas, recreaciones fílmicamente captadas más que voces evocando un pasado que se supone no contaminado y almacenado en un sitio seguro. (En: Feld y Stites Mor [comp.], ob. cit., p. 19)



Una derivación de esta cuestión a nivel local se encuentra en la discusión suscitada en torno al filme *Los rubios* (2003) de Albertina Carri que Beatriz Sarlo analiza poniendo en serie con los relatos testimoniales de algunos jóvenes hijos de padres desaparecidos integrantes de la agrupación HIJOS, recogidos por Juan Gelman y Mara La Madrid en el libro *El flaco perdón de Dios* y por Carmen Guarini en su documental *HIJOS: el alma en dos*.⁷ El punto preciso sobre la irreductibilidad del testimonio a su puesta en escena, o sea, de las palabras a las imágenes audiovisuales que las contienen, se encuentra en el centro del argumento con el que Ana Amado replica la consideración de Sarlo del filme de Carri como un “bloque testimonial en sí mismo”, como si fuera un testimonio más entre otros y no una película, negándole de esta forma “la mirada estética que solicita toda obra artística”.⁸ En este sentido Amado sostiene que:

Algunos films realizados por los hijos sobre sus padres desaparecidos (...) fueron en algunos casos abordados como un discurso más en el conjunto de testimonios, antes que como obras autónomas que recurren a determinados procedimientos formales y elecciones estéticas para referir la dimensión personal de su pérdida. Es evidente que frente al tema del que se ocupan sus películas, resulta difícil dejar de lado su posición de hijos. Pero también es cierto que atender sólo esta condición para deducir de ella intenciones –implícitas o explícitas, correctas o incorrectas- es volver a la discutida cuestión de situar los designios del “autor” por encima de una obra.⁹

La insistencia en la función testimonial de *Los rubios* adquiere otras connotaciones en el análisis de Martín Kohan¹⁰ ligadas, entre otros aspectos, a un rechazo de los mecanismos de **ficcionalización** activados por el filme (la duplicación de la figura de la directora a través de la presencia de una actriz, las escenas de animación con los muñecos de juguete Playmobil, entre otros) en tanto estarían obturando el acceso a la **verdad**. En respuesta a una observación realizada por Cecilia Macón sobre su desvalorización de la ficción, Kohan sostiene que:

⁷ *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. (2005) Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, p. 152.

⁸ *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009, p. 162.

⁹ Ob. cit., p. 161.

¹⁰ “La apariencia celebrada”, en *Punto de Vista*, N° 78, abril 2004.



La relación que la ficción mantiene con la verdad no es del mismo orden que la que mantienen *los discursos con un estatuto de verdad socialmente validado*. Para una película como *Los rubios*, que juega con los límites de la ficción y el documental, esta distinción es decisiva.¹¹

El subrayado me pertenece y lo utilizo para introducir los siguientes interrogantes: ¿cuáles serían esos “discursos con un estatuto de verdad socialmente validado”? ¿El discurso testimonial, por ejemplo? O, más precisamente, ¿el de *determinados* testimonios? ¿El discurso historiográfico y sus documentos? Porque resulta evidente que la ecuación “**ficción / verdad** - discursos con un estatuto de **verdad** socialmente validados / **verdad**” no es del mismo orden, pero también que es una fórmula incorrecta en términos lógicos, ya que en su segundo tramo, pone en relación dos términos cuasi tautológicos. Como corolario de los interrogantes anteriores se desprende la pregunta contrapuesta: ¿cuál sería el estatuto de verdad que le corresponde a la ficción? En las palabras citadas Kohan extiende la distinción que supone la ecuación sobre las relaciones entre verdad y ficción hacia la bifurcación operativa del cine en dos líneas de registro, una **ficcional** y otra **documental** (líneas que hoy en día presentan cada vez más intersecciones y cruces vinculados, entre otras variables, con la hibridez icónica posibilitada por el avance de las nuevas tecnologías en correspondencia con búsquedas de modalidades narrativas inauditas, ajenas a las fronteras de los géneros, como sucede –y Kohan advierte- en *Los rubios*, por caso).

La distinción **documental-ficción** está involucrada en forma directa en el debate estético-político sobre las funciones de la imagen y la palabra en la representación del trauma histórico. Andreas Huyssen señala al respecto que:

Dentro de [ese] debate (...) han sido de gran importancia dos películas que propusieron maneras radicalmente diferentes de representar el Holocausto. Por un lado, tenemos el modelo narrativo de *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg, con su puesta en escena ficcional del pasado nazi y los campos de exterminio. La película tuvo muchísimo éxito, pero de inmediato se la denunció como ‘hollywoodense’: la industria cultural en su modalidad más abusiva. Por otro lado, está la postura intransigente de Claude Lanzmann en *Shoah*. (...) En esta discusión fue clave no sólo la diferencia de validación de la *recreación visual* frente al *relato verbal conmemorativo*, sino también

¹¹ “Una crítica en general y una película en particular”, en *Punto de vista*, N° 80, diciembre 2004, p. 48. En el mismo número de esta revista se encuentra el artículo de Macón mencionado, “Los rubios o del trauma como presencia”, pp. 44-47. Una lectura que confronta la posición de Kohan con la de Ana Amado se puede ver en el artículo de Juan Ignacio Vallejos, “Los Rubios: Intelectuales, Crítica Histórica y Tragedia”, en la revista virtual *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, N° 24, marzo 2006, www.elinterpretador.com.ar/24JuanIgnacioVallejos-LosRubiosIntelectualesCriticaHistoricayTragedia.html



la oposición entre *ficción narrativa* y *hecho documentado* y *rememorado*.¹²

Un antecedente clave en la línea ficcional adoptada por Spielberg se encuentra en la miniserie norteamericana *Holocausto* de Marvin Chomsky, estrenada en Estados Unidos en 1978 y en Alemania al año siguiente,¹³ en la que se narra en tono melodramático la desgracia en la que cae una familia judía aniquilada por el nazismo. A distancia de una recuperación crítica de este tipo de estrategias narrativas aliadas a la lógica del mercado -en los términos aludidos por Huyssen para *La lista de Schindler*-, Georges Didi-Huberman se apoya en la crítica de esa alianza para relativizar el valor superlativo atribuido a *Shoah*:

Era por supuesto saludable, ante la serie americana *Holocausto*, ante la dramaturgia consensual de Spielberg o ante los tráficos emocionales de Benigni, oponer un contrafuego de rigor histórico. Pero ello no obliga a decir que *Shoah*, como ‘obra única (...)’, ha descalificado todos los intentos anteriores’ y, lo que es peor, descalifica toda ‘imagen venidera’. Al ofrecer *Shoah* como la *imagen total*, aquella de la que las demás imágenes carecen –tanto las del archivo como las del cine, las del pasado como las del futuro-, no hacemos más que confundir este filme con la historia (política) que este mismo trata, y exonerar este filme de la historia (estética) de la que toma relevo. Ya que *Shoah*, no podemos olvidarlo, le debe mucho a la historia del filme documental.¹⁴

La línea histórica del documental aludida por Didi-Huberman hace eje en un filme paradigmático en la representación del horror de los campos de exterminio. Me refiero a *Noche y niebla* (1959) de Alain Resnais, donde los campos vacíos son recorridos a través de *travellings* como “una cuestión de moral” –para emplear la conocida frase de Godard-. En las antípodas de esos “*travellings* sin tema” se encontraría “el *travelling* de *Kapo*” que Serge Daney, sin haber visto, hace famoso en tanto referencia del título de su célebre artículo. Realizado por Gillo Pontecorvo un año después del estreno de *Noche y niebla*, *Kapo* es un filme ficcional que ha pasado a la historia bajo el estigma rivettiano de la abyección que inspirara la crítica de Daney. El movimiento de cámara con el que Pontecorvo reencuadra el

¹² En Feld y Stites Mor (comp.), ob. cit., p. 19, la cursiva es mía.

¹³ Para un análisis del fenómeno de la recepción de la miniserie *Holocausto* en Alemania puede verse Andreas Huyssen, “La política de la identificación: ‘Holocausto’ y el drama en Alemania Occidental”, en id., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (1986), trad. Pablo Gianera, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

¹⁴ *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, ob. cit., p. 190. Las frases señaladas entre comillas pertenecen, según indica Didi-Huberman en una nota a pie de página, a P. Sorlin, “La Shoah: une représentation impossible?”, publicado en *Les Institutions de l’image*, pág. 183.



cuerpo de una mujer que se inmola, arrojándose a los alambres de púa electrificados de un campo de concentración, es despreciado por el crítico francés en tanto opción formal a favor de una estetización visual del horror. Como el propio Daney reconoce en su artículo, *la abyección del travelling de Kapo* se transformó en su “dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate”.¹⁵ Esta proposición tan clara y evidente que es admitida sin necesidad de demostración encuentra su justa medida en la evocación de Daney a la sentencia adorniana sobre Auschwitz:

“No puede haber poesía después de Auschwitz”, declaraba Adorno; más tarde se retractó de su célebre frase. “No puede haber ficción después de Resnais”, pude haber dicho yo como un eco, antes de abandonar esa idea un poco excesiva.¹⁶

Es como si “el travelling de *Kapo*” sólo hubiera podido existir en la ficción. No porque el acercamiento de la cámara para enfatizar una acción heroica -en los términos que lo hace en el filme de Pontecorvo- sea más propio de la lógica ficcional que la documental. La crítica lapidaria de Daney excede la cuestión de un movimiento de cámara que en realidad nunca vio; su rechazo apunta hacia todo un modelo de representación con el que el cine ya no podía ni debía hacerse cargo de una catástrofe de consecuencias inéditas como las de la guerra y el exterminio. Lo que Daney instituyó como “el travelling de *Kapo*”, significándolo como un gesto abyecto contrapuesto a la distancia moral asumida por Resnais, es ese cine de géneros a la medida de la industria hollywoodense que había caducado frente a un acontecimiento que obligaba a encontrar otras formas de mostrar y hacer ver. De ese quiebre en el sistema de representación nació el *cine moderno*, “un cine que ‘sabría’ que convertir demasiado pronto el acontecimiento en ficción implica quitarle su unicidad, porque la ficción es esa libertad que desmigaja y que se abre, de antemano, a las variantes infinitas y a la seducción del mentir-verdadero” –escribe Daney-.¹⁷

El estreno de la -ya mencionada- miniserie norteamericana *Holocausto* a fines de los '70 actualiza el cuestionamiento del recurso a la ficcionalización de un crítico que desapruaba la *espectacularización del horror* activada por la maquinaria narrativa hollywoodense en ese serial televisivo, contraponiéndola a la *belleza del documental* en el que George Stevens registra la liberación de los campos nazis por las fuerzas americanas al final

¹⁵ “El travelling de *Kapo*” (1992), trad. Mauricio Martínez-Cavard, en *El amante*, N° 53, julio 1996, p. 29.

¹⁶ Ob. cit., p. 33.

¹⁷ Ob. cit., p. 33.



de la guerra en 1945, ocasión para la cual la empresa fotográfica Kodak le había confiado los primeros rollos de 16 mm en color. Daney describe el tipo de belleza de estas imágenes documentales con las siguientes palabras:

Mi amiga me decía que las pilas de cadáveres poseen una belleza extraña que hace pensar en la gran pintura de este siglo. Como siempre, Sylvie Pierre tenía razón. Ahora entiendo que la belleza del documental de Stevens depende menos de la *distancia justa* con la que filmó que de la *inocencia* con que miró todo aquello. La *distancia justa* es el fardo que debe cargar el que viene “después”; la *inocencia* es la gracia terrible otorgada al primero que llega, al primero que ejecuta, simplemente los gestos del cine.¹⁸

Según Daney la *inocencia* de las imágenes de Stevens está en que hacen ver lo que, hasta entonces, desconocen. Si esas imágenes no guardan la *distancia justa* frente al horror, ése es el precio que pagan como testigos de su verdad: la valía de esas imágenes reside en su valor de *verdad documental*.

Ficciones, imágenes de archivo y registro testimonial

La oposición de un filme como *Shoah* a *La lista de Schlinder*, la miniserie *Holocausto* al documental de Stevens o *Noche y niebla* frente a *Kapo* interesa especialmente a los fines de un trabajo como éste que se propone repensar los valores de la ficción fílmica argentina como memoria del horror dictatorial: implicado en esa oposición, subyace un cuestionamiento acerca de qué tipo de cine se hace cargo de la Historia. Como se ha visto, en este punto entran en consideración el régimen (ficcional o documental) y el estatuto (testimonial, de archivo, ficcional, etc.) de las imágenes fílmicas en vinculación con su efectividad en los procesos de restitución y rememoración de un pasado traumático. En el sentido propuesto por Daney al medir la *inocencia* o la *distancia justa* de las imágenes bajo un calibre temporal, la crítica ha leído la renuncia de Lanzmann a utilizar imágenes de archivo como un acierto significativo de *Shoah*. En el artículo escrito en ocasión del estreno del filme en Buenos Aires en 1989 Beatriz Sarlo afirma:

Lanzmann no usa una sola imagen de archivo: prescinde de las fotografías de cuerpos macilentos, de cadáveres amontonados, de

¹⁸ Ob. cit., p. 31, la cursiva me pertenece.



niños portando la estrella amarilla sobre el abrigo. Sostiene, implícitamente, que estos documentos han dado, por ahora, todo lo que podían dar. Fueron vistos miles de veces y si no han perdido su verdad documental, nos han ido acostumbrando a su horror. Construye *Shoah*, entonces, con otras imágenes, que todavía no habían rendido la significación de la que son portadoras, o, para hacer justicia a la estrategia de Lanzmann, la dignificación que él les extrae.¹⁹

Frente a imágenes de archivo que han perdido la *inocencia* queda, para “el que viene después”, la dignidad de la *distancia justa*. En tal sentido, el argumento con el que Sarlo justifica su aprobación de la estrategia de Lanzmann contempla esa razón temporal de primer orden –que también anima el razonamiento de Daney-, indisociable de la cuestión de la naturaleza de la imagen. Mientras que las imágenes de archivo han sido capturadas en el pasado por otros,²⁰ las imágenes que registran las entrevistas y los lugares en *Shoah* remiten al ojo del cineasta en la actualidad de la realización del documental. En esta diferencia temporal se alojan las reiteradas visualizaciones de imágenes *del pasado* sobre el horror *del pasado* en los campos que –siguiendo a Sarlo- han provocado, con su repetición, una suerte de “familiaridad” o acostumbramiento que habría neutralizado el poder de esas imágenes de interpelarnos. Esos documentos cumplieron una función primordial ligada a su *verdad documental* y podrían ser resignificados en una época venidera pero “por ahora” –dice la autora- han dado todo lo que tenían para dar. Lo que esas imágenes de archivo ya no pueden es *construir presente*: en la medida en que repiten “lo que ya se sabe” han perdido la capacidad de producir conocimiento sobre el pasado, se han desconectado de nuestro tiempo.²¹

¹⁹ “La historia contra el olvido”. En: *Punto de vista*, N° 36, Buenos Aires, diciembre 1989, p. 12.

²⁰ “¿A qué llamamos ‘archivo’? –se pregunta Carmen Guarini, documentalista y antropóloga dedicada al tema-. Antonio Weinrichter (2005) caracteriza el material de archivo (tanto fotográfico como audiovisual) como todo aquel material que, en un filme, es de procedencia ajena al autor” (“El ‘derecho a la memoria’ y los límites de la representación”, en: Feld Claudia y Stites Mor Jessica (compiladoras), ob. cit., p. 260). Es importante quiénes son esos “otros” presentes en el origen de las imágenes: ¿qué de lo que ve, puede llegar a mostrar un genocida, una víctima o un testigo? y, sobretodo, ¿con qué objeto? ¿para qué y para quién se suponen esas imágenes? ¿con qué finalidad fueron producidas? Volveré sobre esto más adelante al referirme al caso de Víctor Basterra.

²¹ No interesa a los fines propios de este trabajo discutir la lógica en la que se apoya el razonamiento de Sarlo. Sin embargo su insistencia en que algo ha tenido una función que ya no tiene avanza por un filo peligroso: ¿quién dictamina esa pérdida de función? La pregunta merece ser tomada en serio, sobre todo de cara a los argumentos más actuales de Sarlo sobre las funciones del testimonio. La reacción de esta autora “no frente a los usos jurídicos y morales del testimonio, sino frente a sus otros usos públicos” (*Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, ob. cit., p. 23) significa una valorización positiva de los discursos testimoniales de las víctimas del terrorismo de estado que, en un primer momento, sirvieron para dar a conocer sus crímenes siendo utilizados como prueba jurídica de lo acontecido y, a la vez, un cuestionamiento del estatuto de verdad de esos mismos discursos en sus proyecciones hacia la experiencia de la militancia en los años previos a la dictadura. De modo que lo que Sarlo está diciendo es -parafaseando su razonamiento sobre las imágenes de archivo en *Shoah*- que los testimonios de las víctimas y sobrevivientes de nuestro país, si bien no han perdido su



En el corazón de este argumento hay una idea de uso de las imágenes en función del contexto que las hace significar y producir sentidos que está en línea con el pensamiento benjaminiano. Adelantando las reflexiones que componen las tesis sobre la historia escritas en 1940, en “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” (1937) Benjamin se refiere con las siguientes palabras a la inquietud en la que se basa una historia que tiene derecho a llamarse dialéctica: “Inquietud por la exigencia que se hace al investigador para que renuncie a la actitud tranquila, contemplativa frente a su objeto, para hacerse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se encuentra precisamente con el presente”.²² Esta cita del presente con el pasado es esencial en la precisa dirección marcada en la conclusión de la tesis 5, al referirse Benjamin a “una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer cada presente que no se reconozca aludido en ella”.²³ De modo que *el pasado no deja de intervenir en un presente al cual instituye*. En referencia al estatuto clave que posee el pasado en el pensamiento de Benjamin, Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga afirman:

Sus reflexiones sobre la memoria y la historia tienen la virtud de permitirnos un acercamiento diferente a lo pretérito. No se trata, meramente, de admitir que el conocimiento del pasado aporta a la comprensión del presente. El giro benjaminiano apuesta a resquebrajar el *statu quo* de la denominación actual a partir de una intervención del pasado, esto es, por medio de una determinación de lo presente por el pasado.²⁴

Retomando los argumentos desplegados sobre la ausencia de imágenes de archivo en el filme *Shoah* desde este sesgo que pone en juego el presente en su necesario reconocimiento del pasado, quisiera plantear una serie de interrogantes abierta a partir de su perspectiva: *en el caso argentino en el que, salvo escasísimas excepciones, no se han encontrado imágenes de archivo sobre los campos ¿dónde buscar la verdad documental*

valor documental como prueba de los crímenes genocidas, al momento han dicho todo lo que tenían para decir. Nuevamente entonces enunció la pregunta: *¿quién dictamina esta clausura?* Una puesta en discusión fundamentada e inteligente sobre la cuestión se encuentra en el trabajo de Alejandra Oberti, “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios” en Dossier “Memorias de la Represión en América Latina”, en: *Revista Temáticas*, Revista de los Pos-Graduandos en Ciências Sociais. IFCH-Unicamp, N°34, Año 17, Brasil, 2009.

²² En: *Ensayos*, Tomo IV, trad. Roberto Vernengo, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 9.

²³ “Sobre el concepto de historia” (1940) En: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 1995, p. 50.

²⁴ *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. El cielo por asalto, Buenos Aires, 2006, p. 209.



propia de las filmaciones de una cámara testigo o de las fotografías en tanto certificados de presencia de lo que muestran? ¿cuáles serían las imágenes –ya que no las de un archivo inexistente (¿inhallado?)- del horror? ¿cómo han sido construidas y significadas? ¿es posible pensar una transformación de su modo de producir sentidos en un devenir temporal? ¿la repetición las ha banalizado, instrumentalizándolas como estereotipos?

El reflejo de la Medusa

La falta de imágenes con registros directos del horror es una carencia sustancial. En sus reflexiones a partir del mito de la Medusa –aludidas en la cita del epígrafe de este trabajo- dice Kracauer:

Al ver las hileras de cabezas de terneros o los montones de cuerpos humanos torturados de los films realizados en campos de concentración nazis, rescatamos al horror de su invisibilidad, de los velos del pánico y la imaginación. Y esta experiencia es liberadora en tanto destruye un tabú sumamente poderoso.²⁵

Ese tabú –como señalan las palabras de Georges Didi-Huberman también citadas como epígrafe- es aquél con el que el horror paraliza nuestra comprensión de la historia. Por eso es fundamental el *valor de conocer* de Perseo: “Quizás –concluye Kracauer- el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo. ¿Y no fue precisamente esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo?”²⁶ Pero el *valor de conocer* el horror necesita de sus imágenes: “las imágenes del horror (...) instan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad”.²⁷

Refiriéndose a la ausencia de registros fílmicos y fotográficos de los crímenes cometidos en los campos de concentración y exterminio en la Argentina Andreas Huyssen sugiere la posibilidad de un futuro hallazgo de archivos ocultos:

²⁵ *Teoría del Cine. La redención de la realidad física* (1960), trad. Jorge Hornero, Paidós, Barcelona, 1989, p. 374.

²⁶ Ob. cit., p. 374.

²⁷ Kracauer, ob. cit., p. 374.



A menudo se dice que el terrorismo de Estado en la Argentina no dejó imágenes del interior de los campos, salvo por unas pocas fotos de los cautivos que un ex detenido de la Escuela de Mecánica de la Armada pudo rescatar.^[28] No hubo allí fotografías como los que registraron la liberación de Dachau o Buchenwald.^[29] Las imágenes de los lugares de detención y tortura en la Argentina, tomadas después del cambio político, están vacías de personas. Los desaparecidos ya habían desaparecido sin dejar rastro cuando los campos argentinos comenzaron a ser investigados. Y sin embargo, sospecho que es demasiado pronto para afirmar con seguridad que el terror argentino permanecerá carente de imágenes. Todavía pueden llegar a descubrirse archivos ocultos. Tal vez sea sólo una cuestión de tiempo. Mientras tanto, y en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido.³⁰

¿Cuáles son nuestras imágenes del terror?

Puede que –como sugiere Huyssen– sea posible que los responsables de los campos de exterminio hayan registrado su accionar criminal en microfilmaciones o archivos que estarían todavía ocultos al día de hoy. Lo que sí no hicieron los responsables del régimen es producir un cine de propaganda. En ese sentido, a diferencia del nazismo, en nuestro país no existió un cine de régimen (un cine de régimen como el del nazismo). Esto no quiere decir que no haya habido directores que realizaran un tipo de películas funcional a los intereses de la dictadura (como, por ejemplo, Ramón “Palito” Ortega quien, con su oportunamente inaugurada productora Chango, realizó sucesivos filmes favorables a las ideas del régimen y sus fuerzas militares³¹) o que aprovecharan convenientemente la coyuntura realizando filmes pasatistas según las exigencias del momento (hasta el extremo ideológicamente condenable de

²⁸ Se refiere a las fotos rescatadas por Víctor Bastera, un sobreviviente de la ESMA, quien fue obligado a realizar trabajo esclavo durante su cautiverio confeccionando documentos falsos para los represores. Junto a las imágenes de los represores (capturadas por él mismo) Bastera también salvó un centenar de fotografías tomadas por estos últimos a detenidos luego desaparecidos. Este material fotográfico fue una evidencia importante en el Juicio a las Juntas. Algunas de las fotografías de Bastera y un abordaje preciso con reflexiones sobre el tema se encuentran en Marcelo Brodsky (coordinador) *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, La Marca Editorial, Buenos Aires, 2005.

²⁹ Los campos de concentración de Buchenwald y Dachau fueron liberados por las fuerzas americanas en abril de 1945. En el caso de Dachau la liberación fue filmada por el cineasta Georges Stevens, a quien me he referido más arriba a partir del artículo de Daney.

³⁰ En Feld y Stites Mor, ob. cit., pp. 20-21.

³¹ Entre 1976 y 1980 Ortega realizó y produjo siete largometrajes, en algunos de los cuales también asumió el rol protagónico como policía o militar. Los títulos son: *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Amigos para la aventura* (1978), *El tío disparate* (1978), *Las locuras del profesor* (1979), *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980).



La fiesta de todos [1978] de Sergio Renán sobre el Mundial de Fútbol presentado en tono exultante y celebratorio). Sin embargo, en términos ideológicos el sistema dictatorial vio el cine menos como un posible aliado que como una amenaza que intentó neutralizar a través de la censura (en sus diversas formas);³² a diferencia del nazismo que supo captar para su cine - desplegándolo de manera colosal en filmaciones de desfiles o las olimpiadas bajo la mirada estética de Leni Riefstental, por caso- un sentido del “alma alemana” que, como Siegfried Kracauer más tarde se encargó de mostrar, ya estaba implícito en el cine de la República de Weimar.³³

Por otra parte, en esa época fueron muy reveladoras una serie de películas en clave policial realizadas por Adolfo Aristarain: la denuncia política efectuada en *Tiempo de revancha* (1981) al exponer los mecanismos de resistencia frente al poder y, asimismo, *Ultimos días de la víctima* (1982), donde se propone una constelación criminal que atraviesa el espacio social en su conjunto como un sistema en el que la única salida es individual y consiste en morir en la propia ley. En cuanto a los exiguos documentales que hacían referencia a lo que estaba sucediendo, los mismos eran producidos fuera del país, sobre todo por exiliados. Por ejemplo, dos filmes que repasan la historia argentina desde la perspectiva de Montoneros: *Resistir* (1978), realizado por Jorge Cedrón bajo el seudónimo de Julián Calinki (donde se puede ver una entrevista a Mario Firmenich en el exilio), y *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (1976), firmado por Cristina Benitez y Hernán Castillo, seudónimos de Ana Amado y Nicolás Casullo. La escasez de producción documental sobre el período dictatorial se proyecta hacia toda la década del '80, cuando empiezan a aparecer algunos títulos significativos como *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) en el que Carlos Echeverría investiga el caso del único desaparecido de Bariloche, un estudiante

³² En una serie de escritos, que incluye un trabajo pionero en el tema como “El cine del Proceso: Estética de la muerte” (en *Cine argentino: la otra historia*, Letra Buena, Buenos Aires, 1994) y “Los filmes del y sobre el ‘proceso’ ” (publicado en la revista *Ñ* el 18 de marzo de 2006) Sergio Wolf postula la existencia de un cine de régimen en el periodo dictatorial: “Si puede hablarse de un ‘cine de la dictadura’ es porque fue un cine de régimen” –afirma en ese último artículo (p. 42)-. Estimo que sería preferible hablar del cine *en* la dictadura (con el sentido de “realizado durante”) más que de un cine *de* la dictadura (en el sentido de pertenencia a un corpus programático). También sería preferible, más que poner en minúsculas y entre comillas el término con el que los militares autodesignaron su misión devastadora, simplemente no usarlo. La diferencia puede parecer sutil –creo que no lo es- pero, en todo caso, la señalo porque está vinculada con mi argumento. En la expresión “cine del Proceso / ‘proceso’ ” –más en la primer variante que en la segunda- resuena, en mayor o menor medida, la idea de un cine de propaganda oficialista orientado a exaltar abiertamente la imagen y el poderío del régimen. Es *en este preciso sentido* que creo que no se puede hablar de cine de régimen. Por otra parte, la observación de Wolf acerca de una manifestación e irrupción del imaginario de la época en muchas de las películas de entonces, incluso más allá de “la voluntad de los hacedores”, (p. 42) es muy pertinente pero insuficiente para justificar la existencia de un cine de régimen, ya que es algo propio del cine trabajar con los imaginarios sociales.

³³ Para esto ver Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. (1947) Paidós, Barcelona, 1995.



universitario y militante peronista. En contraposición, iniciados los '90 hasta la fecha, el cine documental presenta una tasa en aumento de sus producciones, con una marcada renovación temática, a través de abordajes inéditos sobre la militancia de los '70 como los de *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) o *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y, en casos más recientes, con apuestas formales que complejizan el estatuto de la imagen fílmica apropiándose de dispositivos tecnológicos diversos y que, al conjugar ese mestizaje icónico con narrativas del yo, desafían los resortes tradicionales del género en busca de otros modos de significar y producir nuevos sentidos sobre el pasado genocida. En esa dirección promediando la década de los '90, se produce un giro en un escenario cinematográfico en el que empiezan a aparecer los hijos de los desaparecidos con sus propias demandas y preguntas -en parte éstas también responsables de la renovación temática mencionada- en filmes como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqués, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007) y muchos más.

En el caso de las ficciones fílmicas que abordan el pasado dictatorial y sus consecuencias la ecuación cuantitativa entre los '80 y los '90 es -se podría decir- inversamente proporcional a la del cine documental: frente al auge de relatos de la inmediata posdictadura, el Nuevo Cine Argentino de los '90 rompe con las *demandas política e identitaria* y las *narraciones alegóricas*³⁴ con las que, en los años previos, el cine se había hecho cargo del pasado. Las primeras revisiones fílmicas surgidas en la transición democrática proponían un reconocimiento de lo acontecido en la dictadura en clave de denuncia. Para ello resultó altamente funcional el recurso a un tipo de personaje-referente cuyo punto de vista moral sirvió como instancia privilegiada desde donde significar y juzgar los hechos narrados.³⁵ Su mirada ética, asimismo, favoreció una asimilación de esos hechos a *la verdad*. La emblemización de *la verdad* sobre lo ocurrido, en muchos casos, se tradujo a nivel visual en una estética del exceso centrada en la violencia que, junto a la orientación de los procesos de identificación hacia la figura de la "víctima inocente", trabajaron en pos de una búsqueda efectista de lo emotivo. Películas como *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) han sido consideradas en perspectiva de la inmediata postdictadura como una etapa que, asumiéndose como *el presente democrático*, necesitaba marcar su diferencia irreductible con el pasado "autoritario".

³⁴ Aguilar Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006, pp. 23-4.

³⁵ Aguilar, ob. cit., p. 26.



En este primer momento se realiza *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) sobre una profesora de historia argentina que, hacia el final del período dictatorial, toma conciencia de lo acontecido en esos años nefastos. La película fue vista en los cines del país por más de un millón y medio de espectadores, con una repercusión amplificada a nivel internacional por haber recibido un premio Oscar de la Academia hollywoodense. Siendo uno de los filmes más representativos de esta etapa, la película de Puenzo opera cierto corrimiento dentro de las fórmulas ficcionales del momento. Al narrar el proceso de transición interna de la protagonista, que debe asumir que lo que había pasado y estaba pasando en el país no sucedía afuera y a otros sino “puertas adentro” en su propia casa, *La historia oficial* se posiciona en ese momento histórico de reconocimiento público de los crímenes de los represores, bajo el signo de la alegoría: la toma de conciencia del personaje sería la que debe realizar la sociedad argentina. Lo que esa mujer antes no sabía y luego sabe es que su hija de cinco años, traída por su marido apenas nacida, es hija de padres desaparecidos. Sin embargo, que la loable anagnórisis se produzca no cambia el hecho de que lo que el filme está mostrando es la vida de una familia de apropiadores, obligando así al espectador a entrar, bajo el amparo consolatorio de su identificación con la protagonista “inocente”, a ese mundo familiar que cobija encubrimientos, secretos, negaciones, dudas, culpas, alianzas con el poder, contradicciones, etc. Más allá de la construcción del personaje de la protagonista como “víctima del ocultamiento de su marido” y, en este sentido “inocente”, el relato propone una identificación con la mujer de un apropiador lo cual, lo sepa o no, la hace cómplice. Considerada desde esta perspectiva la operación resulta en cierto sentido perturbadora, en la medida en que desde una mirada inocente (ahora en el sentido de Daney recuperado arriba), tal vez más allá de lo que se proponía, *La historia oficial* está adentrándose en una *zona gris*, al ubicarnos del lado de “los malos” a través de la conciencia de quien se está reconociendo como tal.³⁶

³⁶ Muchos años más tarde surgirán un par de documentales que exploran la *zona gris* de estas familias desde la mirada de jóvenes apropiados que recuperaron su identidad. Un ejemplo paradigmático se encuentra en *The Disappeared* (Peter Sanders, 2007) sobre el caso de Horacio César Pietragalla Corti, nieto recuperado por Abuelas de Plaza de Mayo, quien se enfrenta al silencio cómplice de sus padres de crianza. La actitud de este matrimonio (cifrada como clave de lectura de la época: “Supportedly by a silent majority, a military dictatorship ruled Argentina from 1976 to 1983”, se lee en un cartel al principio del filme) representa la *complicidad del silencio* de la sociedad. Será Lucrecia Martel en *La mujer sin cabeza* (2008) quien exponga de manera lúcida y ejemplar los mecanismos sutiles del silencio encubridor que activan los resortes sociales de negación del crimen. Lo que la protagonista de este filme no hace es *tomar conciencia* de que pudo haber matado a quien atropelló y abandonó sin siquiera mirar: su conciencia –a la que no se accede– queda en el limbo del “no querer saber”. En este punto preciso se conecta con la protagonista de *La historia oficial*: la decidida toma de conciencia de ésta última tiene lugar después de años de haber hecho a un lado sus sospechas sobre el origen de su hija; la complicidad está –como en el caso del matrimonio que crió a Horacio Pietragalla Corti– en ese tiempo de “haber hecho como que no pasaba nada”, en el silencio como negación. La película de Martel apunta de lleno a la lógica precisa que sustenta ese mecanismo perverso. En palabras de la cineasta:



Retornando al panorama cinematográfico global puede decirse que la diferencia irreductible entre el presente y el pasado, preponderante en muchos ejemplos fílmicos del período de la inmediata posdictadura, comenzó a resquebrajarse hacia los '90 a través de diversos exponentes que, al tematizar cuestiones ligadas a la constitución de las identidades, enfatizaron las continuidades entre el presente democrático y el pasado genocida. Así, tomando distancia de la narrativa predominante en los primeros años de la posdictadura, obras fílmicas como *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Buenos Aires Viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), etc. presentaron una nueva mirada hacia el horror de la catástrofe, haciéndose cargo de una problemática que se sustrajo al interés de los jóvenes cineastas del Nuevo Cine orientado decididamente hacia el presente. Llegando al final del siglo, *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) actualiza una preocupación por las persistencias del pasado bajo un signo original. El filme despliega su ficción dentro de coordenadas espacio-temporales precisas, cifradas en el nombre que le da título en alusión a uno de los centros clandestinos de detención activo durante algún tiempo en los años de la dictadura.³⁷ Sin embargo, a pesar de su apego al referente histórico, esta representación ficcional, con recursos formales que desde lo textual apelan a un encuentro con los espectadores y su saber histórico, instaaura ciertas líneas de reflexión que reclaman ser enlazadas en la trama social del presente.³⁸ Por ejemplo, al remarcar una y otra vez la proximidad física del campo, su vecindad y cotidianeidad, el filme está postulando que el fenómeno concentracionario sólo es posible en una sociedad que ha elegido no ver. Lo que se conoció como “El Olimpo” es una

En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. (...) Para mí el terror de la sociedad que no estuvo militando ni formó parte del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaron de esa situación y que dejaron que pasara. Por eso se habla de “revolver”. Para convivir con esa negación hay que encontrar justificaciones a tal extremo que se terminan modificando los hechos de la vida, uno se olvida de cosas. (...) *La mujer sin cabeza* es una aproximación, totalmente personal, ni completa ni reveladora, a ese funcionamiento perverso que tenemos como sociedad. (Entrevista de Mariana Enriquez, “La Mala memoria”, en: Suplemento Radar, *Página 12*, 17 de agosto de 2008).

³⁷ Si las referencias a escenas de tortura son recurrentes en las primeras ficciones del cine argentino, no ocurre lo mismo con la representación de la experiencia de los campos de concentración. Se pueden mencionar, en rigor, tres casos: *La noche de los lápices* (1986), *Garage Olimpo* (1999) y, más recientemente, *Crónica de una fuga* (2006) sobre tal episodio ocurrido en el centro clandestino de detención conocido como Mansión Seré.

³⁸ He realizado una lectura en este sentido en “Del poder de lo ausente hacia un saber presente: *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999)”. En: *Original – Copia... Original?*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 2005, pp. 433-445 y asimismo en: <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=ee11517a-b9df-42f9-8e73-a312830a6d27>



edificación urbana que “a la vista de todos” dejó de ser parte de la ciudad para convertirse en *campo*. En reiteradas oportunidades la cortina metálica con la puerta del recinto es vista desde el exterior mientras, por delante de ella, la gente camina indiferente. Esos personajes anónimos figuran la ceguera de la sociedad. Pero además, en tanto cualquiera y todos pudimos ser una de esas personas, la figuración tiene el poder de interpelarnos sobre nuestra responsabilidad en cuanto al saber sobre lo que acontecía “del otro lado de la puerta”. En contraposición a esta ceguera, las vistas cenitales de la ciudad que son intercaladas, de forma intermitente, con el avance de la acción producen una perturbación de la mirada en otro sentido. Apoyándose en la omnivigencia de ese punto de vista cenital (el cual siempre alude a un poder), la intrusión reiterada de esa mirada “capaz de verlo todo” encuentra una significación en la idea de un control permanente sobre la ciudad y sus habitantes. Esta dialéctica de lo que se ve y lo que no, comporta una cuestión de responsabilidad del saber: se es responsable por no haber visto y sabido lo que estaba pasando frente a los propios ojos. Por esta cuestión el filme se conecta con lo mencionado sobre los mecanismos de negación en *La historia oficial* y *La mujer sin cabeza* como un modo de significar esas *zonas grises* que, como en los *campos* que ha concebido en su seno, también existen en la sociedad.

Por último, los años más recientes exponen todo un repertorio fílmico de ficciones que tematizan la dictadura y trabajan con sus antecedentes y proyecciones en perspectivas heterogéneas que ponen en juego soluciones estéticas e ideológicas muy diversas. Este vasto panorama abarca producciones que van desde *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001), *Hijos* (Marco Bechis, 2001), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), etc. en el inicio del milenio hasta, promediando la década, *Cautiva* (Gastón Biraben, 2005), *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006), *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008), entre muchas otras. Los estrenos desde hace un año a la fecha suman más de una docena de películas, que incluye propuestas reveladoras como *La mirada invisible* (de Diego Lerman, adaptada de la novela de Marín Kohan *Ciencias morales*) a exhibirse en estos días, los títulos de apertura y cierre del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) del año en curso, *Secuestro y muerte* (Rafael Filippelli) y *Los condenados* (Isaki Lacuesta) respectivamente, una coproducción argentino-italiana *Cómplices del silencio* (Stefano Incerti Stefano, 2010) que transcurre durante el Mundial del '78, sin olvidar la exitosa *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), premiada en Hollywood con un Oscar a la mejor película extranjera.



Imágenes forjadas

Gran parte de las películas aludidas –como *La historia oficial*, los filmes de Aristarian, *Garage Olimpo*, etc.- forma parte de un cine masivo bien construido. La ecuación arte-industria es constitutiva del objeto cinematográfico, ligado a los movimientos de masas desde sus inicios ya que, como Benjamin advierte en su difundido ensayo de 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, el cine está hecho para existir en varios ejemplares, fue *diseñado* para ser reproducido, es *esencialmente* reproducible. Las transformaciones que se producen en la percepción del arte a inicios del siglo XX están ligadas a esta nueva dimensión constitutiva de lo *técnicamente reproducible*. El cine no puede resolver su relación con el mercado en tanto necesita un flujo de dinero para financiar las mediaciones tecnológicas que lo producen, lo cual significa, en gran parte, espectadores dispuestos a pagar el precio de su entrada. Cierta crítica local preocupada por lo que un plano debería ser, volcada hacia la “voluntad de forma” de determinados filmes cuyo paradigma es el cine moderno, se ha desentendido del problema de lo que significa que las películas lleguen o no a ser vistas. Refiriéndose a una lectura en términos muy negativos de *La historia oficial* hecha por Raúl Beceyro para la revista *Punto de vista*, Domin Choi apunta al centro del problema: “La pregunta que debemos hacer es: ¿es legítimo evaluar los films de la *post-dictadura* que tratan de dar cuenta del trauma histórico argentino con los criterios modernistas del cine europeo?”.³⁹ *Noche y niebla* no es el único parámetro; la vara que da la medida justa del valor de la representación del horror en el cine. Si Resnais pudo incluir en su filme imágenes de archivo de los campos y Lanzmann eligió no utilizarlas, la elección no fue factible para los cineastas argentinos de la transición democrática quienes, en cambio, se dedicaron a *forjar ficciones*.

Previamente al rápido recorrido por el prolífico mapa cinematográfico de las últimas décadas trazado en el apartado anterior, se habían abierto una serie de cuestiones sintetizadas en el siguiente interrogante: ¿cuáles serían las imágenes del horror en la Argentina, en donde no hay registros de archivo? Desde hace treinta años el cine nacional, en todas sus vertientes y géneros, no ha dejado de producir imágenes que remiten a ese pasado traumático. No son imágenes con el valor de *verdad documental* como las que podrían tener las portadoras de un registro directo del horror. Son *imágenes forjadas* que, en el caso de algunas de las ficciones de la inmediata posdictadura, tienen el valor de *haber dado la*

³⁹ “La ironía política y una imagen *de menos*. De *La historia oficial* a *Garage Olimpo*”. En: *Pensamiento de los Confines*, N° 23/24, Buenos Aires, abril 2009, p. 126.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. **Escrituras de la Memoria.**

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

primera forma a un tema devastador. Acaso con ese primer intento de dar forma al horror habría que ejercitar la condescendencia de Daney frente a la *inocencia* que merece quien ha sido el primero en llegar.