

Representación simbólica sobre el genocidio. Un análisis a partir de films sobre la última dictadura militar argentina**

Malena Corte*

Introducción

El genocidio no implica solamente el mero aniquilamiento material de un grupo, sino que de modo complementario, tiene lugar un proceso de representación simbólica que se caracteriza por construir una memoria y un discurso sobre lo ocurrido. Dicha simbolización que emerge como consecuencia del exterminio, pero que no surge de los perpetradores sino de la sociedad misma, adquiere tanta importancia como el aniquilamiento material en sí. La propuesta entonces es examinar los modos en que la sociedad argentina posdictadura narró y simbolizó lo sucedido a partir del análisis de films paradigmáticos de la transición democrática de los ochenta y noventa; estos son: “La historia oficial”, “Tangos, el exilio de Gardel”, “La noche de los lápices”, “Un lugar en el mundo”, “Un muro de silencio” y “Garage Olimpo”. Para esta tarea apelaré al concepto de “*realización simbólica*” pues permite describir los mecanismos a través de los cuales la sociedad argentina construyó su memoria sobre el genocidio perpetrado por la última dictadura militar. De modo exploratorio, intentaré determinar en qué consistió esa construcción simbólica sobre lo ocurrido, y en este sentido, será importante identificar cómo es definido y representado lo acontecido y cuál es el lugar otorgado a las víctimas del genocidio.

El genocidio y su representación simbólica

La dictadura militar instaurada en 1976 fue la más sangrienta y horrorosa de toda la historia argentina. Una de sus características principales fue la brutal represión llevada a cabo por los militares que consistió en una extensa campaña de secuestro y tortura en centros clandestinos de detención y en la consiguiente desaparición de miles de personas: miembros de las organizaciones armadas de izquierda, militantes de las más diversas organizaciones sociales

* Estudiante de Sociología de la UBA.

** Vale aclarar que esta ponencia tomó como base el trabajo final de la materia Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas de la Carrera de Sociología (UBA) y, a su vez, una ponencia presentada en Second ISA Forum of Sociology el pasado 2 de agosto: “Repensando la historia reciente de la Argentina: la realización simbólica del genocidio”.

(sindicatos, centros estudiantiles, centros barriales, etc.) y también profesionales que participaban en distintos movimientos sociales.

La dictadura se propuso realizar un proceso de reorganización nacional que no sólo tenía fines políticos y económicos (apuntando a un reordenamiento de la economía y de las estructuras políticas con consecuencias sociales profundas), sino que perseguía una transformación de los modos de constitución de identidades al interior del territorio y una reconstitución de las relaciones sociales.

Para caracterizar y analizar el accionar represivo de la dictadura militar voy a tomar el concepto de “genocidio reorganizador” elaborado por Feierstein (2011). Para el autor, este tipo de práctica social genocida se caracteriza y distingue del resto por ser una aniquilación cuyo objetivo es la transformación de las relaciones sociales hegemónicas al interior de un Estado nación preexistente. De esta manera, las muertes ya no tienen un carácter de fines, sino de medios. El terror opera sobre las víctimas, pero fundamentalmente sobre el conjunto social, buscando eliminar aquellas relaciones que generan fricción o mediaciones al ejercicio del poder, y reemplazarlas por una relación unidireccional con el mismo. De esta manera, el objetivo central es la ruptura de las relaciones de reciprocidad y solidaridad.

Pero, Feierstein (2011) aclara que el aniquilamiento físico no logra automáticamente la transformación de las relaciones sociales, sino que se necesita otro último momento: la “realización simbólica”. Es decir, el genocidio no logra “realizarse” con el exterminio en sí, sino en la esfera de lo simbólico a través del procedimiento de su representación, de determinados modos de narrar la experiencia de aniquilamiento. Esta representación no la puede construir el perpetrador, sino que surge de la misma sociedad. De esta manera, se inicia un proceso de reformulación o resignificación de lo ocurrido, y por lo tanto, de la memoria. La “realización simbólica” logra la clausura de las relaciones sociales aniquiladas estableciendo simultáneamente su inexistencia, su negativización y responsabilización por la masacre.

Según Feierstein (2011), existen varios mecanismos de realización simbólica; en este trabajo utilizaré para el análisis dos de ellos específicamente: la negación de la identidad de las víctimas y la transferencia de la culpa. Por un lado, en relación al primero, el autor señala que en los discursos posgenocidas las víctimas son homogeneizadas en la categoría de la “inocencia”. En este mismo sentido, me parece importante considerar el planteo de Calveiro (2008), quien afirma

que los desaparecidos eran en su inmensa mayoría militantes, de manera que negar esta situación es otra forma de ejercicio de la amnesia, es una manera más de desaparecerlos, pero en un sentido político. Según la autora, la corrección o incorrección de sus concepciones políticas es otra cuestión, pero el fenómeno de los desaparecidos no es el de la masacre de “víctimas inocentes” sino el del asesinato y el intento de desaparición y desintegración total de una forma de resistencia y posición: la lucha armada y las concepciones populistas radicales dentro del peronismo y la izquierda. Calveiro (2008) también advierte que la reivindicación de la “víctima inocente” como si fuera más víctima que la “víctima militante” no es más que una manera de reforzar la noción de que efectivamente no se debe resistir el poder. Sólo si se es “víctima inocente”, es decir, no involucrada, no resistente, se es una “víctima completa”. Siguiendo esta lógica, entonces los demás tendrían un merecimiento del castigo, lo que implica que resistir al poder conlleva y merece una sanción, tanto más dura cuanto mayor sea la resistencia.

De esta manera, como bien señalan estos autores, realizar una clasificación entre “víctimas inocentes” y “víctimas culpables” no sólo es abordar estas cuestiones de manera simplista, sino que esconde un discurso peligroso, según el cual sería más comprensible y quizás justificable la desaparición de personas que sí “habían hecho algo” que la desaparición de personas totalmente desvinculadas de causas políticas, es decir, según esta lógica, “inocentes”.

Por otro lado, para Feierstein (2011) existe otro mecanismo más sutil de “realización simbólica” de las prácticas genocidas y es aquel ligado a la transferencia de los mecanismos de culpabilización. A través de este mecanismo, las víctimas que resistieron y lucharon contra el régimen represivo terminan siendo culpables por los asesinatos de quienes tenían menor participación en las luchas concretas. De esta manera, el genocidio aparece dibujado como una cadena de responsabilidades divergentes entre “víctimas culpables” y “víctimas inocentes”, y los ejecutores efectivos del genocidio aparecen meramente como una “potencia natural”, encargada de materializar el castigo buscado por los “culpables”. Se trata a la fuerza genocida como un ente natural, que actúa en función de las provocaciones de la resistencia.

A su vez, Feierstein (2011) también señala que estos mecanismos de “realización simbólica” se conjugan con la más amplia divulgación de los crímenes, la narración reiterada de las torturas, el detalle exhaustivo del sufrimiento, la profusión de fotografías escalofrantes que

no aportan demasiado a la reconstrucción o comprensión de los hechos. La consecuencia directa de esto es instalar en la sociedad una sensación de terror que conduce a la parálisis.

Las películas como representación simbólica del genocidio

Es precisamente este proceso de representación simbólica sobre lo sucedido lo que intentaremos analizar a partir del análisis de películas sobre la última dictadura militar. La propuesta entonces es examinar los mecanismos de “realización simbólica” que describimos a partir del análisis de films paradigmáticos de la transición democrática de los ochenta y noventa; estos son: “La historia oficial”, “Tangos, el exilio de Gardel” y “La noche de los lápices”, para la década del ochenta y, “Un lugar en el mundo”, “Un muro de silencio” y “Garage Olimpo” para los noventa.

Considero que las películas pueden ser una buena fuente para analizar estos mecanismos ya que pueden ser pensadas, como afirman Guastamacchia y Pérez Álvarez (2010), como producciones culturales que ponen de manifiesto o entran en relación con las representaciones y las ideas que circulaban en el país sobre la violencia, la dictadura y la represión política en el período en cuestión.

Vinculado a esto, las autoras plantean que “el cine con su particular fuerza narrativa y emotiva actúa como un vector cultural que reconstruye y atraviesa el imaginario y se constituye en un componente sustancial de la construcción de la memoria social. Puede ser considerado un recurso artístico con capacidad, incluso, de reelaborar hechos y procesos sociales al intervenir en el modo a través del cual una porción de la sociedad piensa y recuerda trazos de su pasado significativo en un periodo determinado. Por ello, el cine actúa como una poderosa herramienta mediante la cual se expresa y se modifica la memoria social” (Guastamacchia y Pérez Álvarez, 2010:85).

“La historia oficial”

La primera película elegida, “La historia oficial” (1985), de Luis Puenzo, trata sobre una profesora de historia, Alicia, que descubre a lo largo del film que conoce muy poco sobre los acontecimientos de los últimos años de su país. Esta toma de conciencia que tiene la protagonista tiene lugar a raíz de diferentes situaciones: el retorno de una amiga exiliada, el descubrimiento de

los turbios manejos de su esposo y la sospecha de que su hija adoptada puede ser hija de desaparecidos, con la posterior aparición de una Abuela de Plaza de Mayo que busca a su nieta.

Como menciona Getino (2005), esta película ofreció al público la posibilidad de acceder de pronto al “conocimiento” de lo sucedido, y también, a una serena redención, ya que el mismo podía sentirse identificado con la protagonista en su desconocimiento sobre la situación que había atravesado el país durante la dictadura, ambos representándose en la consigna “no se sabía lo que estaba pasando”.

En cuanto al primer mecanismo de realización simbólica analizado, la negación de la identidad de las víctimas, pueden señalarse varios aspectos. Observamos en la película una clara intención del guión por hacernos notar que Ana, la amiga de la protagonista que había sido secuestrada, “no había hecho nada” para merecer su detención y tortura. En el film aparece Ana narrando cómo y dónde la secuestraron, cómo la torturaron, pero en ningún momento se menciona qué era lo que ella hacía, cuál era su actividad o profesión, si tenía algún contacto con la política y/o militancia, por ejemplo, etc. Cuando Alicia queda sorprendida por este relato, le pregunta: “¿Pero por qué te hicieron eso, Anita?” y Ana responde: “No sé”, y cuenta que al principio de su secuestro le preguntaban por Pedro, una antigua pareja suya, que podemos inferir sí tenía alguna relación con la vida política. Luego, Alicia pregunta: “¿Pero qué había hecho Pedro?” y Ana le contesta que: “Ya estaba jugado”. Incluso, Alicia hacia el fin de la conversación dice: “¿Por qué no hiciste la denuncia, si **no habías hecho nada?**”.

Es decir, se observa claramente que no sólo Ana “no había hecho nada”, sino que fue un “error” que la hubieran secuestrado. Pareciera ser que el secuestro de Pedro sí era esperable, y por tanto tendría cierta justificación, él sí “hacía algo”, “él estaba jugado” pero Ana no, ella sólo conocía a Pedro: nada más. De esta manera, aquí se observan el mecanismo que hemos mencionado: aparece la figura de la víctima “inocente”, simplemente sabemos de su historia que “no había hecho nada” que mereciera semejante vejación (argumento peligroso, como vimos, ya que fácilmente puede derivar en justificar el horror para aquellos que “sí hacían cosas”). A través de la historia de Ana tenemos la afirmación de ese discurso posgenocida en el cual prima la negación de la identidad de las víctimas: se desdibuja el trasfondo político, ideológico de las luchas de los que resistían y la idea subyacente es que “le pasaba a cualquiera”. Se borra la identidad de las víctimas, se borra su lucha, su resistencia, sus concepciones políticas. Se los

borra como grupo y se los deja como individuos atomizados que “no habían hecho nada” y que sólo por no haber hecho nada, no merecían semejante tortura. Al borrarlos como grupo, pareciera que lo único que tienen en común es haber sido víctimas del genocidio.

Algo similar ocurre con la historia de los posibles padres biológicos de la hija adoptiva de Alicia. Si bien en el film se le da poco lugar a su historia, lo único que sabemos es que eran dos simples jóvenes que tenían una historia de amor desde la infancia y que se habían casado recientemente. Nuevamente el mismo mecanismo: jóvenes “inocentes” y no tenemos indicios de su vida política, de su militancia, ni de su actividad. Es como si la descripción de “joven” y “recién casados” bastara para identificarlos como “inocentes”. Como afirma Depetris Chauvin (2006), aún refiriéndose a los desaparecidos de la dictadura militar, “La historia oficial” se presenta por completo ajena a la historia y a la política. La película no intenta explorar contradicciones, sino que hace todo lo posible para que la dictadura aparezca como un accidente inexplicable.

Con respecto al segundo mecanismo, la transferencia de la culpa, también se encuentran elementos en el presente film. Observamos, a través del mencionado relato de la amiga que vuelve del exilio, una división entre “víctimas inocentes” y “víctimas culpables”: Ana sería la representante de este grupo de víctimas que “no hicieron nada”, “inocentes”, y Pedro, sería representante de ese grupo de “víctimas culpables”, de militantes políticos que sí resistieron al régimen. Esto, como vimos, no sólo corre el riesgo de incurrir en justificaciones del horror, sino que también logra responsabilizar a este segundo grupo de víctimas por haber desatado la brutal represión, por haber incitado a los militares, una especie de fuerza natural que sólo reacciona ante la provocación de los subversivos. De esta manera, las víctimas que militaban, que luchaban y resistían, como suponemos que fue Pedro, cargan con la responsabilidad no sólo de su propia detención y tortura, sino también con la de sus compañeros “inocentes”.

Por último, en esta película, como en la mayoría de los discursos posgenocidas, aparece el foco en la reiteración de los relatos de la detención, la tortura, el sufrimiento y el dolor. Esto lo vemos en la narración de Ana: allí tenemos una escena completa dedicada al relato de la detención, la tortura, el exilio, el robo de bebés, etc., que si bien no incurre en golpes bajos, tampoco nos sitúa en la historia del personaje, en su vida antes del secuestro: sólo se enfatiza el

horror y quedamos, como espectadores, al igual que Alicia, boquiabiertos ante esta historia, paralizados.

“Tangos, el exilio de Gardel”

“Tangos, el exilio de Gardel” (1985), dirigida por Fernando “Pino” Solanas, narra la historia de un grupo de exiliados argentinos que, escapando de la dictadura militar, van a vivir a París. La trama gira en torno a una serie de relatos sobre estos actores argentinos, quienes tratan de montar una obra musical basada en tangos: la “tanguedia”.

Siguiendo a Guastamacchia y Pérez Álvarez, el exilio en este film “es retratado como una forma de vacío, de ruptura de proyectos esenciales, de ausencia, de fractura de las subjetividades y del entramado intersubjetivo, que involucra la fijación nostálgica en el recuerdo de la patria lejana” (2010:90).

En este film, también podemos observar uno de los mecanismos de realización simbólica que analizamos: la negación de la identidad de las víctimas. Si bien esta película no apunta a reconstruir la vida de las víctimas de la dictadura, sino más bien a mostrarnos el exilio y la nostalgia que lo caracteriza, relatándonos una variedad de historias sobre argentinos exiliados, comenta muy poco sobre las razones de su exilio, sin indagar claramente en la realidad política del país. Es lógico que no se profundicen todas las historias, dada la gran variedad de personajes, pero ni siquiera hay una reconstrucción más acabada en los protagonistas. Nuevamente, se privilegia el ámbito familiar como lugar desde donde narrar las historias, quedando relegadas cuestiones vinculadas a la sociedad argentina y a la política.

Una de las historias principales es la de Mariana y su hija María; ambas exiliadas en París por más de ocho años. A partir del relato de esta historia, el espectador puede inferir que su exilio tiene que ver con la desaparición/muerte de su padre, pero este asunto no se trata con claridad. Incluso a lo largo del film, sólo hay breves referencias al mismo, como por ejemplo cuando María asevera: “*cuando pasó lo de papá*” y en otra oportunidad: “*cuando perdí a papá*”. A su vez, en otra escena, la joven le pregunta a su madre y a un viejo amigo de la familia, por qué su padre no se había exiliado, y le contestan que nunca pensó que le podía pasar algo, y la joven vuelve a cuestionar y les dice: “*pero lo habían amenazado*” y su madre responde: “*como a medio mundo*”, enfatizándose esa idea tan arraigada del discurso posgenocida: “le pasaba a cualquiera”.

En la misma escena, María pregunta por qué lo habían secuestrado a su padre, y el amigo responde con la misma pregunta: “¿Por qué?”, reflejándonos esta situación como algo sin respuesta, sin sentido, como que fue “por nada”. Recién al final de la película aparece una escena muy breve en forma de recuerdo en donde están María y su papá en un auto, y él es secuestrado por unos militares de civil que lo interceptan con un Falcón. Como se observa, sólo aparecen breves menciones al padre de María, sólo sabemos que fue secuestrado por los militares, pero no hay ninguna referencia a su vida, a su historia, a saber a qué se dedicaba, si tenía alguna filiación política, ideológica, partidaria, quedando su identidad completamente mutilada.

En la historia de otro de los protagonistas, Juan 2, incluso hay menos referencias a las causas del exilio. Sabemos que él es compositor y también podemos inferir que su vida en la Argentina era difícil, ya que cierto tipo de música estaba prohibida por el régimen militar, pero no tenemos una visión más completa y la identidad del personaje queda desdibujada.

Otra de las historias que sobresale es la de Gerardo, el escritor y profesor amigo del padre de María. Allí aparecen algunas referencias más en cuanto a las razones de su exilio, ya que sabemos que los militares secuestraron a su hija y su familia, y que por esa situación él y su esposa se vieron forzados a exiliarse, pero nuevamente nada vinculado a la identidad de las víctimas. También sabemos que su mujer planea un viaje a Buenos Aires, que luego concreta, en busca de su nieta desaparecida y en una oportunidad comenta que “las abuelas” la esperan. Sin embargo, nuevamente se privilegia una trama familiar, evitándose cualquier referencia a la vida política.

En síntesis, en este film volvemos a encontrarnos con el mecanismo de negación de la identidad de las víctimas. Se evade toda mención de compromisos políticos a lo hora de caracterizar a los personajes y no hay una descripción completa de su identidad.

“La noche de los lápices”

“La noche de los lápices” (1986), dirigida por Héctor Olivera, reconstruye el trágico episodio de los estudiantes asesinados en la ciudad de La Plata en septiembre de 1976. La película narra la historia desde el comienzo de las protestas estudiantiles por el boleto escolar en 1975 hasta 1980, cuando Pablo Díaz, el protagonista, fue liberado. La narración comprende el retrato de la lucha por el boleto, los secuestros de los jóvenes, su cautiverio y su tortura en un centro clandestino de

detención. Como señala Getino (2005), el film presenta un lenguaje directo y realista que apela más a la sensibilidad del espectador que a su capacidad de análisis para comprender la dimensión real de los sucesos tratados.

En relación al primer mecanismo de realización simbólica, en este film encontramos varias cuestiones a considerar. La película nos presenta la historia del secuestro de un grupo de jóvenes de escuelas secundarias, y deja entrever que el secuestro tiene su origen directo en la lucha por el boleto estudiantil de 1975. Allí, nuevamente observamos la negación de la identidad de las víctimas en el hecho de que se enfatiza la idea de que “sólo eran adolescentes pidiendo un boleto escolar”, dejando de lado su pertenencia a un grupo político más amplio, sus utopías, ideales, y proyectos. Su lucha política, su voluntad revolucionaria queda reducida a casi una cuestión económica como es el boleto. La película no logra captar la complejidad de la realidad política del momento y tampoco la pertenencia política y militancia de los jóvenes secuestrados. De esta manera, la narración de la película describe a los jóvenes como “apolíticos” y, en ese sentido, impide recuperar su verdadera identidad. Al construirse todo el relato de la película alrededor del boleto estudiantil, se vacía de contenido la verdadera lucha y resistencia de estos jóvenes. En definitiva, como advierten Guastamacchia y Pérez Álvarez (2010), se privilegia la presentación de los protagonistas a partir de su condición de adolescentes, desde una perspectiva añorada e inocente, y como estudiantes secundarios comprometidos exclusivamente en la lucha por el boleto estudiantil.

En “La noche de los lápices” el relato del horror y la reiteración de imágenes escalofrantes es más evidente que en “La historia oficial”, ya que no se trata de un relato, sino de numerosas escenas dedicadas a mostrarnos el secuestro, la tortura, el sufrimiento y la humillación que sufrieron las víctimas, pero poco se indaga su historia, su actividad política, su militancia. La película no nos ofrece posibles explicaciones, interpretaciones o reflexiones sobre la dictadura y su accionar represivo; sólo nos llena de escenas tormentosas que dejan al espectador paralizado por el horror.

“Un lugar en el mundo”

“Un lugar en el mundo” (1991), dirigida por Adolfo Aristarain, narra la historia de Mario y Ana, una pareja que estuvo exiliada en España durante los años de la última dictadura militar

argentina. Allí tuvieron un hijo, Ernesto, y luego de ocho años decidieron retornar a la Argentina. Sin embargo, eligen no volver a Buenos Aires, sino que optan por formar una cooperativa rural en el Valle Bermejo, San Luis, que sobrevive gracias a la crianza de ovejas. Allí, se desempeñan, ella como médica y él como maestro, pero el pueblo se revoluciona con la llega de Hans, un geólogo español que busca petróleo bajo las órdenes del concejal.

En este film de la década del noventa, observamos algunos de los mecanismos de realización simbólica que analizamos, pero de todas formas, aparecen cambios con respecto al período anterior. En relación a la identidad de los personajes, se observa que hay referencia a una identidad política concreta: en la escena de la cena en la casa de Ana, con Hans y Nelda (su amiga monja) de invitados, Ana cuenta las razones de su exilio en España y describe brevemente su afiliación política. El extranjero de visita pregunta si estaban con los montoneros, y ella responde: *“peronistas nomás”* y Mario contesta: *“ni siquiera eso, yo”*. Como vemos, esto representa un cambio considerable con la forma de representación de los films de los ochenta que analizamos, ya que aquí aparece una referencia a una pertenencia política muy concreta y precisa, caracterizando la identidad del personaje sin omitir el aspecto político. También se describe la antigua actividad de Mario, quien era profesor en la facultad, en una cátedra de Sociología, y luego fue echado. Sin embargo, es notable que en esta misma escena se introducen otros elementos que terminan reeditando la negación de la identidad de las víctimas: Ana se quiebra al contar el hecho que los obligó a decidirse a exiliarse en España. Un día, volvieron a su casa y estaban los militares y la protagonista cuenta: *“nosotros zafamos, pero a Ernesto lo engancharon; Ernesto era mi hermano... Él no tenía nada que ver con nada, me estaban buscando a mí”*. Es decir, como ya hemos visto en otros films, aquí prima la idea de negar la identidad de la víctima, resumiendo su caracterización en la simple afirmación de que él “no tenía nada que ver”, desligándolo de cualquier compromiso político. Si bien se introduce una complejización de la descripción de los personajes protagonistas al mencionar la militancia social y pertenecía política de Ana y Mario, lo que representa un quiebre con el período anterior, todavía persiste esta idea de que la víctima era “inocente” y desvinculada de la vida política. Esto nos lleva a pensar que el mecanismo de negación de la identidad de las víctimas sigue funcionando en la medida en que el hermano de Ana sólo es caracterizado como “inocente” y totalmente ajeno a la política.

Vinculado a esto, también es posible observar elementos en relación al segundo mecanismo analizado, la transferencia de los mecanismos de culpabilidad. Como se advierte en la escena que acabamos de analizar, aquí hay una cierta idea subyacente de que como el hermano de Ana era una “víctima inocente”, la culpa de que lo secuestraran es de ella. En este sentido, en el film sigue presente esta idea de clasificación de víctimas entre “inocentes” y “culpables” y esta lógica que responsabiliza a los militantes por las muertes de las “víctimas inocentes”. Esto, a su vez, refuerza la idea del error y la justificación: era esperable que se llevaran a Ana, ella sí “hacía algo”, ella militaba, pero el hermano no hacía nada que mereciera ese castigo.

“Un muro de silencio”

“Un muro de silencio” (1993), dirigida por Lita Stantic, relata la historia de una directora de cine inglesa, Kate, quien llega a Buenos Aires para filmar la historia de Silvia, esposa de un desaparecido durante la última dictadura militar. El guión del film es de Bruno, ex profesor y amigo de Silvia años atrás. Pero Silvia, ha rehecho su vida con su hija, María Elisa, y se ha casado con otro hombre, dejando atrás su historia pasada y no tiene intención aparente de volver a recordar todo lo sucedido.

Este film representó un quiebre importante en el modo de representar el pasado en relación a los films de los ochenta, principalmente en lo que hace al papel que se le otorga a la sociedad argentina durante la dictadura. Hay una escena que abre la película en donde la cineasta le pregunta a Bruno si la gente sabía lo que estaba pasando, y él contesta: “*y los que no sabían, sospechaban*”. Para cerrar el film hay una escena en donde aparece el mismo interrogante, pero esta vez es María Elisa quien le pregunta a su madre si la gente sabía, y Silvia responde: “*todos sabían*”. Como se advierte, aquí aparece una notable intención de mostrar que la sociedad argentina sabía lo que sucedía y que en cierta medida tiene su cuota de responsabilidad por lo sucedido, representación muy diferente a la que aparece en “La historia oficial”, donde claramente el mensaje es que la sociedad, como el personaje de Alicia, no se enteraron de nada de lo ocurrido durante la dictadura, sino que fueron abriendo los ojos con el comienzo de la democracia.

En relación a los mecanismos que describimos, específicamente la negación de la identidad de las víctimas, podemos pensar que este mecanismo no está operando de la manera en que lo

hacía en los films de los ochenta. Concretamente, la víctima, Jaime, es caracterizado como un dirigente estudiantil, que en 1974 optó por la lucha armada. Si bien es cierto que no hay una descripción precisa de su pertenencia política, evitándose la mención de agrupaciones o partidos políticos de la época, también es verdad que no hay una negación de la dimensión política como lo había en los films del período anterior, e incluso hay una mención a la lucha armada, evitándose la representación del personaje como alguien simplemente “inocente” o ajeno por completo a las dinámicas políticas de la época. Es decir, observamos que de forma similar a “Un lugar en el mundo”, en este film aparece el mecanismo de negación de la identidad de las víctimas, pero acompañado de una complejización en la caracterización de los personajes, en este caso de la misma víctima que es caracterizada como dirigente estudiantil y participante de la lucha armada.

A su vez, el film, como los demás analizados, sigue privilegiando la dinámica familiar como clave para representar esa época, poniendo el foco en las relaciones amorosas y afectivas, antes que en la indagación del personaje como militante de de una agrupación armada.

“Garage Olimpo”

La película “Garage Olimpo” (1999), de Marco Bechis, relata la historia de una joven, María, que trabaja en la alfabetización de adultos en zonas pobres y es secuestrada durante la última dictadura militar. En el campo de detención clandestino se encuentra con Félix, un inquilino de su madre que está enamorado de ella y que resulta ser uno de los encargados de torturarla.

A partir del análisis de este film, podemos pensar que el mismo sigue atado en cierta medida al discurso posgenocida de los ochenta y que por lo tanto siguen apareciendo en él los mecanismos de realización simbólica que describimos.

En relación al primer mecanismo, la negación de la identidad de las víctimas, nuevamente en este film observamos que la pertenencia política y la identidad de las víctimas se diluyen en el relato del horror. Lo único que sabemos de la protagonista es que previo a su secuestro trabajaba en una villa y podemos inferir que participaba de algún tipo de agrupación, ya que en una escena aparece en un auto con un compañero, y coordinan encontrarse el próximo domingo en una cancha. Él decide bajarse del auto y le manifiesta que prefiere volver sólo, para no enterarse dónde vivía ella, lo que nos habla de los códigos propios de la época que compartían diferentes

agrupaciones. Pero más allá de estas escasas menciones, sigue funcionando la misma lógica: pocas referencias a lo político, la actividad de ayuda en las villas como tópico angelizador*, y no aparecen muchas más caracterizaciones. Una vez más, la identidad de la víctima queda reducida a unas pocas actividades que poco tiene que ver con el espíritu revolucionario y transformador que estaba en las víctimas.

Un elemento que representa un cambio con respecto a las otras dos películas es mostrar a una militante política poniendo una bomba en la casa de un militar: por primera vez aparecen militantes que manipulan armas, de manera que esto ya no queda representando como un acto solamente propio de las Fuerzas Armadas, caracterización que representa un corte con las películas analizadas del período anterior.

Otro cambio en la forma de representar está dado por el hecho de que el film presenta una zona de grises y desafía las fronteras precisas y delimitadas entre un “nosotros” y un “ellos” al exhibir a una militante, María, en una relación íntima con el torturador, Félix (Hancevich y Soler, 2010).

En relación al segundo mecanismo, la transferencia de los mecanismos de culpabilización, considero que en esta película también aparecen elementos que alimentan dicha mecánica y esto lo podemos ver en la recién mencionada escena en la que una joven pone una bomba en la casa del General “Tigre”, jefe del centro clandestino de detención (escena que abre y cierra la película, ya que en el comienzo vemos cómo la joven ingresa a su casa con la excusa de visitar a su hija y coloca la bomba debajo de su cama, y hacia el final de la película, se detona y finalmente él muere). Si bien, como dijimos, podemos pensar que esa escena del comienzo introduce una caracterización más compleja sobre las víctimas comparado con las otras películas, al mostrar a la joven manipulando una bomba, corriéndola de alguna manera de ese perfil de víctima “inocente”, considero que, de todas formas, introduce el mecanismo de transferencia de la culpa. Al aparecer esa escena nuevamente al final de la película, da a entender al espectador que el “traslado” de María (que tenía ciertos privilegios por tener una relación próxima con Félix, y por lo tanto, venía viendo postergando su “traslado”) tiene su causa directa en la muerte del General “Tigre”. Esta conexión que nos muestra el film no deja de ser llamativa: finalmente la muerte de la protagonista no tiene su raíz en la decisión de su torturador ni en la decisión del General a cargo,

* Concepto utilizado por Drucaroff (2002) en el análisis del prólogo del “Nunca más”.

sino que producto de la acción armada de una militante política, muere el “Tigre”, que la amparaba, y al llegar un nuevo jefe al campo de detención en reemplazo del fallecido, decide no respetar a la “protegida” de Félix y ordena su “traslado”.

De esta manera, podríamos pensar que en la secuencia del film en algún punto queda plasmado el mecanismo de transferencia de la culpa: sería responsabilidad de las víctimas “culpables” (representada por la joven que coloca la bomba) la muerte de víctimas “inocentes” como María. Los militantes políticos, involucrados en causas revolucionarias, serían los responsables por provocar al aparato genocida, y por lo tanto, por las muertes de “inocentes”. No están en el foco las decisiones racionales de jerarquías militares, de un aparato genocida, sino que la responsabilidad, en última instancia, aparece asociada a los militantes políticos.

Asimismo, el film perpetúa ese modo de narrar el pasado basado en la descripción del terror, la tortura y el quiebre de la identidad de la víctima dentro del cautiverio, haciendo hincapié una vez más en la reiteración del sufrimiento y la vejación, y no en la historia previa de los protagonistas.

Reflexiones finales

A partir del análisis de los films es posible plantear algunas cuestiones en relación a los ejes abordados. En primer lugar, podemos pensar que más allá de tratarse de films pertenecientes a dos períodos diferentes, la década del ochenta y la década del noventa, han persistido más continuidades que rupturas en cuanto al modo de representar lo sucedido en la última dictadura militar. Más allá de las particularidades de cada film, en todos encontramos de alguna manera la presencia del mecanismo de “realización simbólica” que tiene que ver con la negación de la identidad de las víctimas. Las víctimas son representadas como “inocentes”, relegándose (en algunos casos por completo) la mención de su identidad política. Prácticamente en todos los casos, no existe alusión a la adhesión a identidades políticas definidas o a organizaciones históricas del momento. La clave de los relatos sigue atada a privilegiar la vida cotidiana y cierto escenario familiar y afectivo, presentando a los personajes como hijos, padres, amigos, antes que como militantes políticos. En definitiva, se desdibuja el trasfondo político, ideológico de las luchas de los que resistían y su identidad queda completamente mutilada, relegándose casi por completo la dimensión política. Asimismo, estos films logran instalar la idea según la cual la

“víctima inocente” fue la víctima más representativa del genocidio, es decir, aparece la excepción, la “víctima pasiva”, aquellas personas que no tenían contacto con la política, aquellas que no osaban desafiar la autoridad militar como la víctima por excelencia de la represión.

No obstante estas continuidades, también pueden identificarse algunas rupturas importantes en la manera de representar los acontecimientos en los films de los noventa. Por un lado, en “Un lugar en el mundo” aparece por primera vez la mención a identidades políticas definidas (Ana se describe como peronista), lo que significa la contemplación de la dimensión política del personaje (aunque esto no ocurre en la caracterización de la víctima –su hermano- lo que como vimos, termina provocando el mecanismo de negación de su identidad). Por otro lado, en “Un muro de silencio” aparece por primera vez una representación distinta sobre el papel de la sociedad argentina durante la dictadura, ya que el film plantea que “todos sabían”, produciendo una ruptura con aquellos modos de representar a la sociedad que la caracterizaban como totalmente ajena a la realidad del país. También por primera vez, se menciona a la víctima como vinculada a la lucha armada, aunque esto sólo es una mención y no hay una indagación más profunda. Por último, en “Garage Olimpo” es posible pensar en dos grandes cambios en relación al período anterior. Por un lado, aparece por primera vez, no sólo relatada, sino representada una militante política asociada a la uso de armas, en la ya analizada escena en la que la joven coloca una bomba. Por otro lado, la relación íntima que entablan María y Félix, su torturador, representa un quiebre en el sentido de que por primera vez no aparece una distancia abismal entre ambos mundos, sino que se plantea una zona de grises.

Con el segundo mecanismo analizado, la transferencia de culpabilidad, ocurre algo similar. Si bien no está presente en todos los films, sí tiene una continuidad en los dos períodos abordados, manifestando su permanencia en el discurso posgenocida. En los films donde aparece, este mecanismo termina haciendo una clasificación entre “víctimas inocentes” y “culpables”, adjudicando la responsabilidad por el secuestro y la muerte a estas últimas, de manera que el aparato genocida aparece como una fuerza natural, que actúa producto de las provocaciones de aquellas. Como vimos, realizar una clasificación entre “víctimas inocentes” y “víctimas culpables” esconde un discurso peligroso, según el cual sería más comprensible y quizás justificable la desaparición de personas que sí “habían hecho algo” que la desaparición de personas totalmente desvinculadas de causas políticas.

A su vez, otra dimensión que presenta continuidad tiene que ver con la aparición de escenas y relatos tormentosos. En algunos films (de ambos períodos) sigue apareciendo como recurso la invocación a relatos, imágenes y escenas de sufrimiento y dolor, que buscan provocar el espanto más que la comprensión de los acontecimientos.

En síntesis, es posible afirmar que tanto los films de los ochenta como los de los noventa, siguen teniendo impregnado el discurso posgenocida. En este sentido, podemos pensar que estas películas, a través de los mecanismos analizados, siguen contribuyendo a la “realización simbólica” del genocidio en la medida en que siguen ligadas a la construcción de cierta memoria y representación sobre lo sucedido que principalmente caracteriza a las víctimas como inocentes y apolíticas y todo lo acontecido como algo trágico e inexplicable.

Bibliografía

Calveiro, Pilar 2008 *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (Buenos Aires: Colihue).

Depetris Chauvin, Irene 2006 “Los chicos crecen. La generación de los hijos y el cine de la postdictadura” en Macón, Cecilia (coord.) *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura* (Buenos Aires: Lado Sur).

Drucaroff, Elsa 2002 “Por algo fue. Análisis del “prólogo” al Nunca Más, de Ernesto Sábato” en *Tres Galgos* (Buenos Aires) N° 3.

Feierstein, Daniel 2011 (2007) *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Garage Olimpo (1999, Bechis, Marco).

Getino, Octavio 2005 (1998) *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* (Bs.As: Ciccus).

Guastamacchia, Carla y Pérez Álvarez, Sabrina 2010, “Cine ficcional histórico (1984-1994): la memoria de la herida” en Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (Buenos Aires: Editorial Biblos).

Hancevich, Malka y Soler, Lorena 2010, “Sobre lo (im)posible de recordar” en Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (Buenos Aires: Editorial Biblos).

La historia oficial (1985, Puenzo, Luis).

La noche de los lápices (1986, Olivera, Héctor).

Tangos, el exilio de Gardel (1985, Solanas, Fernando).

Un lugar en el mundo (1991, Aristaráin, Adolfo).

Un muro de silencio (1993, Stantic, Lita).