

Equipo multimedia de apoyo a la formación inicial y continua de docentes

Pasado argentino reciente



MINISTERIO de
EDUCACIÓN
CIENCIA y TECNOLOGÍA
PRESIDENCIA de la NACIÓN

DIRECCIÓN NACIONAL de
**Gestión Curricular y
Formación Docente**

**Equipo multimedia de apoyo a la formación inicial
y continua de docentes**

Pasado argentino reciente

Cecilia Flaschland

**con la colaboración de Pablo Luzuriaga, Violeta Rosenberg,
Julia Rosenberg y Javier Trímboli**

MINISTRO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA
Lic. Daniel Filmus

SECRETARIO DE EDUCACIÓN
Lic. Juan Carlos Tedesco

SUBSECRETARIA DE EQUIDAD Y CALIDAD
Lic. Alejandra Birgin

DIRECTORA NACIONAL DE GESTIÓN CURRICULAR Y FORMACIÓN DOCENTE
Lic. Laura Pitman

COORDINADORA DEL ÁREA DE DESARROLLO PROFESIONAL DOCENTE
Lic. Silvia Storino

DIRECCIÓN NACIONAL DE GESTIÓN CURRICULAR Y FORMACIÓN DOCENTE

ÁREA DE DESARROLLO PROFESIONAL DOCENTE

PROYECTO “EQUIPO MULTIMEDIA DE APOYO A LA ENSEÑANZA”

COORDINACIÓN GENERAL

Silvia Storino

Esteban Mizrahi

COORDINACIÓN EJECUTIVA

Martín D'Ascenzo

SUPERVISIÓN

Patricia Bavaresco

Corina Guardiola

Mercedes Potenze

Claudia Rodríguez

Adriana Santos

Teresa Socolovsky

Verónica Travi

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Viviana Ackerman

Raquel Franco

Karina Maddonni

Adriana Martínez

Sergio Luciani

Liliana Santoro

Nora Raimondo

Agradecemos especialmente a Raquel Gurevich, Beatriz Masine, Javier Trimboli. Expresamos asimismo nuestro agradecimiento por la lectura crítica de los módulos a los siguientes profesores de nivel medio: Matilde Carlos, Sergio Carnevale, Horacio Fernández, Marcela Franco, Emilce Geoghegan, Rubén Guibaudi, Julián Insúa, Gertrudis Muchiute, Claudia Paternóster, Andrea Paul, Mónica Pianohoqui, Gustavo Ruggiero, Alfredo Sayus, Adriana Valle.

Estimados colegas:

Una de las preocupaciones compartidas por los profesores de escuela secundaria es la de generar en sus aulas mejores condiciones para la comprensión y apropiación de los saberes que la institución esta convocada a transmitir.

Los alumnos que habitan nuestras escuelas transitan una época en la cual la producción audiovisual ocupa un lugar protagónico: los jóvenes y también los adultos formamos parte de un mundo que se comunica, divierte, informa y conmueve por medio de las imágenes. Desde esta perspectiva, nos hemos planteado la tarea de encontrar nuevos lenguajes y formatos que tornen posible un mayor acercamiento entre docentes, alumnos y contenidos de enseñanza.

En esta oportunidad, buscamos poner a disposición de los Institutos de Formación Docente un conjunto de materiales que faciliten la comprensión de problemáticas específicas del mundo contemporáneo relativas al mundo del trabajo, las culturas y los vínculos juveniles. Los mismos potencian el uso de la imagen como recurso para la reflexión sobre temáticas clave que atraviesan nuestra época.

Creemos que introducir nuevas narrativas en la escuela puede ser una excelente ocasión para abrir debates acerca de los múltiples cambios históricos, sociales, políticos, económicos y de la vida cotidiana que se abordan como objeto de conocimiento en la escuela.

La Ley de Educación Nacional dispone la obligatoriedad de la Escuela Secundaria. El desafío que se nos plantea como sociedad es garantizar la inclusión de los adolescentes y jóvenes en la escuela desde una justa distribución de los bienes culturales de los que disponemos. En este sentido, esperamos que los materiales que aquí presentamos enriquezcan la tarea de enseñar y aprender en la escuela media.

Cordialmente,

Lic. Daniel Filmus



Equipo multimedia de apoyo a la formación inicial y continua de docentes

La cultura audiovisual es mirada muchas veces con recelo por la escuela, cuya cotidianidad transcurre entre escrituras y lecturas. Sin embargo, los avances producidos en el pensamiento pedagógico y en cada uno de los campos didácticos sugieren que es posible favorecer los procesos de aprendizaje en los alumnos introduciendo nuevos lenguajes en el ámbito escolar.

Dado que el cine y otros medios de expresión visual han alcanzado un lugar destacado en la cultura, pueden servir como vía propicia para acceder a las problemáticas cuyas múltiples transformaciones afectan la vida cotidiana en las sociedades actuales y que se abordan como objeto de conocimiento en la escuela.

Nos referimos a los medios audiovisuales como recursos para la enseñanza de contenidos pero a la vez reserva espacio para realizar una alfabetización audiovisual en acto, en tanto el encuentro que supone genera oportunidades de interacción entre los jóvenes y la imagen, en un ambiente claramente marcado por la intencionalidad pedagógica.

El equipo multimedia de apoyo a la formación inicial y continua de docentes que aquí presentamos, esta conformado por cuatro ciclos temáticos. Cada uno de ellos se compone de cuatro films y un cuadernillo para el docente que profundiza los temas abordados en las películas, a saber:

El cuidado del otro

Pasado argentino reciente

Los jóvenes y el mundo del trabajo

Pensar las culturas juveniles

Este material esta acompañado por un CD interactivo con información adicional.

Esperamos que este material acompañe el trabajo de los docentes y colabore potenciando los procesos de enseñanza.

Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente



Introducción 11

Capítulo 1. *Operación Masacre*.

El enigma de la *justicia* (por Pablo Luzuriaga) 15

- I. Un rodaje entre el Cordobazo y la primavera camporista.
- II. Los antecedentes de *Oparación Masacre*.
- III. Veinte años de experiencia argentina entre las tapas de un libro.
- IV. Operación rodaje.
- V. Arte y política en los 60 y 70
- Actividades.
- Bibliografía

Capítulo 2. *Garage Olimpo*. Puertas adentro (por Violeta Rosenberg)..... 45

- I. *Garage Olimpo* como fragmento
- II. Pensar el pasado
- III. El terrorismo de Estado
- IV. Centros clandestinos de detención
- V. La escena final: los vuelos de la muerte
- Actividades
- Glosario
- Bibliografía

Capítulo 3. *El visitante*. Los fantasmas de Malvinas. (por Cecilia Flachslan) 85

- I. Las dificultades para pensar Malvinas
- II. Malvinas en el imaginario nacional
- III. El lugar de los jóvenes
- Actividades
- Bibliografía

Capítulo 4. *Los rubios*. El parricidio rubio (por Julia Rosenberg y Javier Trímboli) 115

- I. Dificultades entre el pasado y el presente
- II. Construcción de una memoria colectiva
- III. De incomodidades en *Los rubios*
- IV. *Retomar el presente*
- V. En el aquí y ahora
- Actividades
- Bilbliografía

Introducción

“Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”, escribía Walter Benjamin hacia 1940 en una Europa a punto de estallar y volverse ruinas. Si existe una cita entre el pasado y el presente, entre lo que una vez fue y lo que hoy estamos siendo, es posible que haya historia y que haya memoria. Pero sólo se trata de una posibilidad pequeña, débil, porque, nos dice Benjamin, “nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica”. No está en la naturaleza de las cosas que el pasado —sus luchas, sus deseos, sus muertos, incluso sus situaciones más pequeñas y cotidianas— reviva lozano en la conciencia de quienes hoy estamos vivos. Todo lo contrario. Probablemente, si retorna, y si lo hace de la mano del mercado o de la tradición, vuelva fosilizado, con dudosa vitalidad.

Pero puede ser de otra manera, porque efectivamente la cita secreta existe. A armar esa cita, a construirla, a permitir que tenga lugar aun cuando treinta años parezcan demasiado tiempo, aun cuando las miserias del presente amenacen con cegarnos, están dirigidos estos cuadernillos que forman parte del proyecto “A treinta años del golpe” de la Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente del Ministerio de Educación de la Nación.

La complejidad del movimiento es evidente. Es una cita secreta, no hay garantía ni de fecha, ni de lugar, ni siquiera de los asis-

tentes. Su misma condición secreta, sin embargo, es lo que la dota de un peculiar valor; nos advierte que lo que puede surgir de ella no responderá a los patrones habituales, acostumbrados.

Los treinta años del golpe se nos presentan como una oportunidad para reflexionar sobre lo que ocurrió, pero también sobre aquello que nos pasa y nos atraviesa en el día a día, interpelándonos acerca de qué futuro como sociedad queremos.

Intervenir desde esta temática es un asunto complejo, ya que el debate sobre qué fue lo que pasó y cómo puede abordarse aún continúa abierto. Proponer iniciativas para trabajar, a propósito de los treinta años del golpe, nos enfrenta con el desafío de pensar una propuesta que tenga en cuenta las distintas experiencias educativas de los docentes y de los alumnos de todo el país, considerando la heterogeneidad no sólo de estas realidades sino también cómo atravesó el golpe de Estado cada una de las provincias, entendiendo que es de suma importancia rescatar las experiencias locales, de modo que sea posible imprimir su propio sentido.

Pensar en una iniciativa desde el Estado, treinta años después del terrorismo de Estado, tiene de por sí una fuerte carga simbólica. El Estado, como interlocutor para referirse a nuestro pasado reciente, se posiciona desde un lugar de enunciación que implica una toma de posición en la cons-



trucción de la memoria colectiva desde una iniciativa pública. Hacerlo desde el Ministerio de Educación conlleva, además, la idea de que es necesaria la transmisión de aquello que pasó a las futuras generaciones.

Cuál es el sentido de pensar a propósito de los treinta años, para qué y por qué hacer algo desde el Ministerio de Educación, desde el lugar de la enseñanza, de la transmisión a las nuevas generaciones, por qué “enseñar lo in-enseñable”, el horror, la tragedia, lo cruento, para qué construir memoria, para qué recordar. Dice Jacques Hassoun: “Una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad que le permite abandonar [el pasado] para [mejor] reencontrarlo. El museo como escena pedagógica nos invita a reencontrarnos con ese pasado, a decidir qué ver; en otras palabras, a hacernos cargo de la responsabilidad que tenemos como parte de la sociedad en que vivimos. En este sentido, nos deja una intranquilidad que probablemente sea su enseñanza más valiosa, si es que nos animamos a aprenderla”.

“Un país que carece de cine documental es como una familia que carece de álbum de fotografías”, solía decir el cineasta chileno Patricio Guzmán. Para reconstruir ese álbum que es familiar y que es político elegimos películas que aportan sus imágenes y sus historias: *Garage olimpo* (Marco Becáis, 2002), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1973), *El visitante* (Javier

Olivera, 1999) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).

Fueron analizadas a la luz de los cuatro ejes que organizan el proyecto a treinta años, que fueron elegidos con el propósito de sustraer a la fecha del 24 de marzo de la mera efemérides. Ellos son:

Movilización popular y formas de la participación política.

Formas de la represión. Terrorismo de Estado.

Guerra de Malvinas: sentidos en pugna.

La transmisión de la experiencia argentina reciente.

Las lecturas que ensayamos sobre las películas y las actividades que proponemos para trabajar en los espacios de formación aspiran a brindar herramientas para contribuir al conocimiento de la historia reciente en nuestro país; deben tomarse como punto de partida para el debate y la reflexión sobre el pasado, pero también sobre el presente con desafío al futuro. Se intenta favorecer el debate acerca de la sociedad, la democracia, la igualdad, la justicia y los derechos humanos. Así como pensar el lugar de la memoria colectiva, para construirla colectivamente, revisando cuáles fueron las condiciones que permitieron que algo así sucediera, pero también para pensar en qué condiciones vivimos hoy, cuáles son las cosas que nos suceden como sociedad y, por qué no, para abrir la posibilidad de reflexionar acerca de la sociedad que queremos.



El abanico de propuestas que desplegaríamos, más que un dispositivo cargado de verdad o verdades a transmitir, podría considerarse la oportunidad para que la cita de la que nos habla Benjamin ocurra. No hay una diferencia menor entre su ocurrencia y su ausencia. Una de esas alternativas, es la que se intentó una y otra vez, con resultados a la vista. A partir de Benjamin, ayudar a que la cita ocurra, acudir a ella, puede ser la oportunidad de devolverles la voz a los muertos, al menos por un instante. Y, de paso, conjurar la debilidad de lo que hoy nos une, haciendo posible que algo nos vincule con lo que una vez fue, y que revive entre nosotros.



*La producción de este cuadernillo estuvo a cargo de
Pablo Luzuriaga, Violeta Rosenberg,
Julia Rosenberg y Javier Trímboli.*

*La coordinación estuvo a cargo
de Cecilia Flachsland.*

*Agradecimientos:
a Gabriel D'Iorio y a Lucía Horovitz.*



Operación Masacre

El enigma de la justicia

“...admita que usted moriría
si se le prohibiera escribir...”

RAINER M. RILKE

UN RODAJE ENTRE EL CORDOBAZO Y LA PRIMAVERA CAMPORISTA

Una imagen

Los cascos de los caballos suenan en cada bocacalle, el sonido de las sirenas va y viene con el viento, arde una Citroneta volcada contra el semáforo en una esquina; los escombros surgen de todos lados, el humo no termina de perderse sobre las terrazas; en eso, un grito pelado anuncia que se acercan: la Montada aparece de la nada y se abalanza a todo galope entre los comercios; la columna de trabajadores se aglutina en pocos segundos; una lluvia de cascotes repiquetea en los cascos de los gendarmes; algún caballo corcovea, todos frenan a un tiempo; la columna arroja más y más piedras; las rodillas de los hombres de seguridad quedan atrapadas entre los caballos, que giran en un movimiento brusco para huir después a todo galope; las últimas piedras terminan de caer. Una voz en *off* dice: “Por primera vez hicieron retroceder a los verdugos”.

La película *Operación Masacre* cierra con esta secuencia que, junto a otras imágenes del Cordobazo y demás movilizaciones populares, se completa con el relato en *off* de Julio Troxler, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez de junio de 1956 y el responsable de oficiar de narrador en la versión cinematográfica del libro de Rodolfo Walsh.

Como señalan Mariano Mestman y Fernando Peña¹, las imágenes del Cordobazo recorren buena parte del cine argentino de intervención política de los 70. *Operación Masacre* no queda exenta de este recorrido. Hay una imagen en particular —señalan— que se registra en la mayoría de estos casos: la que muestra a los manifestantes arrojando piedras a la policía montada que se frena en su avance, da media vuelta y se retira a todo galope. Esta secuencia, que vemos al final de la película, sintetizó como una idea-fuerza buena parte de la sensibilidad de aquella época: el instante en el que la represión es superada por la revuelta callejera; el instante en el que se invierte la balanza; el instante en el que la violencia insurgente derrota, al menos momentáneamente, a la violencia represiva.



¹ Mestman, Mariano y Peña, Fernando M., “Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política”, originalmente publicado en: *Revista Film Historia* (on line), Barcelona, volumen XII, núm. 3, 2002. Reproducido en: *Arte y libertad. Dictaduras, represión y resistencia*, La Plata, Colección Breviarios, año 1, núm. 1, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, setiembre de 2005, pp. 21-40.



Una época

Rodolfo Walsh publica *Operación Masacre* (de aquí en más *OM*) en 1957. En el libro investiga un crimen cometido y ocultado por el Estado, los fusilamientos ocurridos en José León Suárez en junio de 1956. Jorge Cedrón filma la película entre 1971 y 1972. Durante ese lapso, el filme se proyectará clandestinamente en el marco de la campaña que llevará a Héctor Cámpora a la presidencia luego de dieciocho años de proscripción del peronismo. Las imágenes del final nos invitan a preguntarnos por los quince años que separan la escritura del libro de su filmación.

Fueron quince años de historia argentina que marcaron a fuego la experiencia del escritor y el cineasta. Tal como indican los

créditos del filme, Walsh y Cedrón participaron de la escritura del guión. Entonces es posible que la pregunta por la incorporación de las imágenes de la insurgencia popular sea una pregunta por la trayectoria tanto de uno como de otro. ¿Desde dónde llega Cedrón a este filme? ¿Cuál es el recorrido que realiza Walsh desde aquella primera publicación del 57? El primero es un hombre plagado de contradicciones, un cineasta atípico vinculado a las distintas experiencias estéticas de los años 60 y 70. El segundo es un escritor emblemático que llevó hasta las últimas consecuencias el cruce entre el arte y la política.

Lo que proponemos es pensar *OM* como una obra que va más allá de las tapas del libro. Para abarcarla en su totalidad tendremos que ir desde aquellas primeras notas publicadas en revistas de la época hasta su cierre definitivo con la producción del filme. Se trata de una obra marcada por el mismo estigma inconcluso de la historia que cuenta, que pretendió completarse a lo largo de los años y fue reescrita al calor de los acontecimientos. Walsh le introdujo modificaciones que hoy nos permiten leer los cambios de una época. No es arriesgado decir que *OM*, visto desde esta perspectiva ampliada, es un libro que contiene cifrado un período de la experiencia argentina reciente caracterizado por las movilizaciones populares y las más amplias y variadas formas de la participación política. Un libro cuyos cambios nos hablan de las transformaciones de una generación.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Jorge Cedrón. **Guión:** Rodolfo Walsh y Jorge Cedrón. **Fotografía:** Julio Duplaquet. **Música:** Juan Carlos "Tata" Cedrón. **Escenografía:** Esmeralda Almonacid. **Montaje:** Miguel Pérez. **Asistente de dirección:** Guillermo Szelske. **Sonido:** Abelardo Kuschnir. **Asistente de producción:** Armando Imas. **Producción:** Jorge Cedrón. Con Julio Troxler, Walter Vidarte, Carlos Carella, Hugo Álvarez, José María Gutiérrez, Víctor Laplace, Norma Aleandro, Zulema Katz, Ana María Picchio, Sara Bonet, Raúl Parini, Fernando Iglesias, Luis Barrón, Juan Carlos Gené, Carlos Antón, Hubert Copello, Guillermo Sosa, Jorge de la Riestra, Martín Coria, Enrique Escope, Luis Martínez Rusconi, Rodolfo Brindisi, Pachi Armas, Leonardo Liederman, Manuel Blumberg, Pepe Sterrantino, José Arriola. **Estreno:** 27 de septiembre de 1973. 35 mm, color, 100'.



El Cordobazo

El Cordobazo es uno de los acontecimientos políticos más importantes de los años 60 y 70, a partir de él es posible registrar tanto la condensación de las tensiones políticas gestadas desde el golpe de Estado de 1955 –en el que fue derrocado el segundo gobierno de Perón– como el antecedente de las convulsionadas formas de la política previas a la última dictadura militar.

A diferencia de otros golpes militares, el que impuso a Juan Carlos Onganía en la presidencia no se presentaba como un proyecto transitorio sino como uno a largo plazo. El gobierno de facto, que se autodenominaba “Revolución Argentina”, estaba empujado por lo que Oscar Terán² llama el “bloqueo tradicionalista”. Logró unificar a una oposición amplia y variada, constituida por sectores políticos, culturales, sindicales y universitarios. Ésta empezó a conformarse a partir del asesinato del estudiante Santiago Pampillón en septiembre de 1966, ocurrido a pocos meses del golpe, y de la intervención universitaria. Obreros y estudiantes integraban un frente de unidad opositor a la dictadura. Con el endurecimiento de las políticas de Onganía – la reducción del presupuesto universitario, la privatización de los comedores–, estalló la reacción de miles de estudiantes en las principales ciudades del país. A fines de mayo de 1969 la ciudad de

Córdoba, bajo la consigna “Obreros y estudiantes, unidos y adelante”, enfrentó a las fuerzas represivas y tomó el control de la ciudad. El impacto de las movilizaciones populares en torno de este acontecimiento significó el ocaso del gobierno de Onganía y también trajo como consecuencia la radicalización de buena parte de las organizaciones políticas que buscaban terminar con la censura, los gobiernos de facto y la proscripción del peronismo. Es el caso de los grupos que conformaban el naciente cine de intervención política o “cine militante”.

En mayor o en menor medida, el Cordobazo actualizaba el supuesto que se había instalado desde la revolución cubana y que Vietnam y otros conflictos habían reconfirmado: que la “liberación nacional” y la lucha revolucionaria eran posibles, esta vez, en el contexto argentino. La solidaridad de buena parte del pueblo cordobés con sus estudiantes y obreros lo ratificaba.

De ahí que, en el final de la película *OM*, el montaje muestre las imágenes de las revueltas populares enlazadas con las firmas de las principales organizaciones armadas peronistas del momento: FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros. La lucha armada se recortaba como una opción válida y legítima frente a tantos años de política impuesta por las armas.



² Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993.



Los antecedentes de *Operación Masacre*

El enigma: “Hay un fusilado que vive”

En el prólogo de *OM*, Rodolfo Walsh cuenta que la primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos la escuchó en un café de La Plata, una noche asfixiante de verano, por boca de un amigo. Hoy sabemos que ese amigo era Enrique Dillon y que pronunció la frase “Hay un fusilado que vive” un 18 de diciembre de 1956, a seis meses de los fusilamientos. Convertido Walsh en una figura emblemática de la militancia de los 70, se hace difícil pensarlo como el hombre que era antes de aquel día. La construcción de su figura como intelectual comprometido repele el tiempo en que dedicaba sus horas a escribir cuentos policiales, trabajar de corrector y traductor, y hacer la guerra dentro de los límites del tablero de ajedrez.

Sin embargo, así era. En el prólogo de *OM* Walsh nos habla de aquel momento y de cómo era él seis meses antes, el día en que los generales Valle y Tanco se habían propuesto hacer una revolución contra “la Libertadora”, pidiendo el regreso de Perón. En su recuerdo se retrata sorprendido ante los indicios de la sublevación. Desde el



mismo bar donde jugaba al ajedrez escuchó los primeros tiros. Salió en tropel, junto con otros parroquianos, para ver qué “festejo” era ése. Pero a medida que se fue acercando a la plaza San Martín —notando que

cada vez eran menos los que lo acompañaban— cayó en la cuenta de que nadie estaba festejando. En el prólogo nos enteramos de que el acontecimiento en sí, el levantamiento frustrado del peronismo, no fue lo que lo llevó a realizar la investigación sobre los fusilamientos clandestinos. Lo que le impactó fueron los enfrentamientos, el haber pasado por entre medio de las balas para volver a su casa y descubrir que allí la situación era aún peor que en el café y en la plaza, porque había soldados en la terraza, en la cocina y hasta en los dormitorios. Sin embargo, admite que todo eso no le impidió volver al ajedrez, a los cuentos policiales, a la literatura fantástica y a la novela “seria” que planeaba.



EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 1955

El 16 de junio de 1955 la Armada bombardeó la Casa de Gobierno y la Plaza de Mayo. El 16 de septiembre, con un nuevo estallido militar en Córdoba, Perón presentó su renuncia. El presidente derrocado partió al exilio. Los militantes y simpatizantes peronistas fueron perseguidos por todo el país. Se instauró un gobierno militar encabezado por los generales Eduardo Lonardi y Pedro Eugenio Aramburu, y el almirante Isaac Rojas. El peronismo fue proscrito y muchos de sus militantes terminaron presos o en el exilio. Incluso estaba prohibido mencionar el nombre de Juan Domingo Perón. Los diarios lo llamaban “el tirano prófugo”. La represión, lejos de terminar con el peronismo, provocó su cohesión, y motivó acciones de resistencia y hasta un intento de sublevación. La política económica abandonó su impronta estatal y puso el acento en la libre empresa. Sus pilares fueron la desnacionalización de la industria, la privatización de los bancos y el desmantelamiento de las economías regionales.

EL INTENTO DE SUBLEVACIÓN DE 1956

Un año después del golpe, la dictadura encabezada por Aramburu, comenzó a mostrar fisuras. La política económica generó reacciones en sectores civiles y militares. Los viejos militantes peronistas convocaron a los jóvenes a resistir al régimen. En las fábricas, por lo bajo, se murmuraba el nombre del líder proscrito. En el Ejército, un grupo de oficiales y suboficiales leales a Perón se negó a aceptar el nuevo orden. De la conjunción de civiles y militares surgió el intento insurreccional dirigido por el general Juan José Valle. Aunque Perón no apoyó explícitamente el intento de sublevación, éste tuvo a su favor el descontento popular, la acción de civiles peronistas, la participación activa de los cuadros de suboficiales y la adhesión de los militares que habían sido desplazados con el gobierno de facto. En La Plata, donde ocurrió el único combate, murieron tres civiles revolucionarios.



HAY UN FUSILADO QUE VIVE

“– Hay un fusilado que vive.

“No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

“Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.

“Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de ‘las suaves, tranquilas estaciones’. Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré un cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán a obsesivamente: Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron.”

Rodolfo Walsh, Operación Masacre, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 19.



Lo que puso en jaque su vida y, de algún modo, determinó su futuro fue la frase que escuchó en boca de Dillon: “Hay un fusilado que vive”. ¿Por qué es con esta frase que se lanza a una investigación de tal envergadura? ¿Por qué lo termina comprometiendo con la causa de la resistencia peronista? ¿Cómo llega desde esa noche calurosa de diciembre de 1956, cuando la escucha por primera vez sentado frente a un vaso de cerveza, hasta aquel 25 de marzo de 1977, cuando, luego de distribuir la *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, muere enfrentándose a los tiros con sus captores?

La enigmática frase impulsa como un motor la escritura y el pensamiento de Walsh. Tomados de ella podemos recorrer el conjunto de su obra y registrar los cambios en su subjetividad, cambios que nos hablan del propio Walsh y que a través de él nos pintan una época.





El primer testigo al que entrevista Walsh es Juan Carlos Livraga, de quien dice: “Me cuenta su historia increíble; la creo en el acto”. El fusilado que vive y la creencia en lo increíble lo impulsan a realizar la investigación. No lo hace porque está comprometido con la causa del peronismo —es más, en aquellos años se define como antiperonista—, sino porque siente como un reto develar los secretos escondidos en la historia de los fusilamientos clandestinos. Sospecha que detrás de los discursos oficiales se esconde otra verdad. Desconfía de la versión que justifica los fusilamientos argumentando que a causa del levantamiento de Valle y Tanco se había dictado la ley marcial para acabar con todos los que habían continuado con la insurrección. No cree en la “legalidad” de los pelotones de fusilamiento. Walsh está seguro de que el hecho no sucedió así, de que unos cuantos fueron arrestados sin estar comprometidos con el levantamiento, de que otros sí lo estaban, pero —y esto era lo más importante— de que todos ellos habían sido arrestados previamente a que la ley fuera dictada.

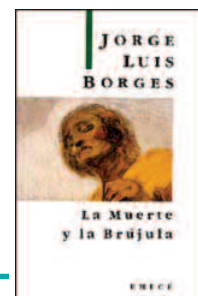


Las razones literarias

Rodolfo Walsh se encuentra con esos enigmas y esas certezas. Su afán por la verdad no obedece a razones políticas sino que está emparentado con sus vocaciones

de entonces, la literatura y el periodismo. Las herramientas con las que enfrenta la investigación provienen de esas labores. En 1956 hacía algunos trabajos periodísticos y era un escritor medianamente consagrado de cuentos policiales.

En 1953, a los 26 años, publicó su primer libro, *Variaciones en rojo*, un volumen de tres cuentos con el que ganó el Premio Municipal de Literatura. En el prólogo que los antecede, presenta a un personaje que funciona como su *alter ego*, Daniel Hernández, un aficionado a la resolución de crímenes que, casi por casualidad, ter-



EL POLICIAL, DE BORGES A RODOLFO WALSH

“Como señala Eduardo Romano luego de cotejar los primeros cuentos de Walsh publicados en revistas a principios de la década del cincuenta y los tres relatos que formaron parte del primer libro, es notoria, en estos últimos, la influencia de Borges, sobre todo de ‘La muerte y la brújula’, tanto el cuento, al que Walsh considera ‘el ideal del género’, como el libro homónimo que se publicó en 1951 como una recopilación de cuentos de Borges pertenecientes a sus libros anteriores. Fue esta recopilación la que, especula Romano, ‘impresionó hondamente’ a Walsh y lo marcó de inmediato, no sólo en su elección genérica y léxica —Walsh utiliza algunos adjetivos y adverbios típicamente borgeanos—, sino también en la composición de la ‘doble figura comisario/investigador amateur’. En ‘La muerte y la brújula’, la pareja de Treviranus —práctico, profesional, rutinario— y Lönnrot —teórico, desinteresado, imaginativo— que se repite, con variantes ‘de las que sólo pueden disfrutar enteramente los que conozcan y recuerden en detalle el texto modelo’, anota Romano, en la pareja walsiana del comisario Jiménez y de Daniel Hernández, el famoso corrector de pruebas de la editorial Corsario.”

Prieto, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 338.



mina colaborando en distintos casos con otro de los personajes, un comisario llamado Jiménez.

En los tres cuentos en los que interviene Daniel Hernández, lo que lo impulsa a la acción y la investigación es el reto por resolver enigmas tan contradictorios como el del “muerto” que habla en *OM*. En los tres casos hay aparentes suicidios pero no son más que coartadas para ocultar distintos crímenes. En el primero, “Las pruebas de imprenta”, la clave está en las correcciones realizadas sobre las galeras de imprenta; en el segundo, “Variaciones en rojo”, hay un asesino que cierra la puerta sin tocarla, y, por último, en “Asesinato a distancia” se produce un crimen sin la presencia del criminal. En todos estos cuentos lo que compromete a Daniel Hernández con la investigación policial no es la empatía con las víctimas sino la resolución de un desafío lógico.

Como planteó David Viñas³, en el personaje de Daniel Hernández se concentra el pasado conservador de un mecanismo que después de *OM* se vuelve particularmente disruptivo. Mientras el investigador de los cuentos policiales colabora con el Estado y la policía para resolver los crímenes, el investigador de *OM* impugna la versión oficial acerca de los sucesos. La práctica investigati-

va cambia de función al pasar de los cuentos de ficción a la investigación periodística. Ya no se trata de dismantelar coartadas de criminales particulares sino, por el contrario, de develar el secreto que esconde un crimen de Estado. Los asesinatos que se producen en los cuentos de *Variaciones en rojo* rompen la ley, el orden institucional, y Daniel Hernández, como en todo policial clásico, aparece para develar al criminal y restaurar el orden. Ya veremos cómo Rodolfo Walsh, el narrador de *OM*, descubre que entre el orden institucional de la “revolución libertadora” y el crimen hay un vínculo directo y que por lo tanto el orden ya no puede ser reestablecido.

En el pasaje de la ficción al periodismo se mantiene una misma práctica investigativa, un modo de tratar la verdad y de cuestionar lo aparente, pero, como en todo pasaje –y ya nos preguntaremos en el apartado siguiente qué es lo que sucede en el caso del filme–, hay cosas que se mantienen y otras que cambian. Si Daniel Hernández se apoyaba en su oficio de corrector, Walsh en *OM* va a recurrir a esas mismas facultades (él, al igual que su álter ego, había oficiado de corrector de galeras), pero también se apoyará en su oficio de periodista, caracterizado por la capacidad de escuchar a las fuentes más diversas.

³ David Viñas, “Walsh, el ajedrez y la guerra”, en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Sudamericana, 1996..



Veinte años de experiencia Argentina entre las tapas de un libro

Los paratextos y el concepto de justicia

Decir que *OM* es un espejo de la historia argentina que va desde 1956 a 1973 implica creer que un texto es capaz de reflejar de forma inmaculada cierta porción de la realidad o bien pensar a Walsh como un hombre con la facultad extraordinaria de borrar la opacidad del lenguaje y plasmar en su escritura un punto de vista objetivo. Sin ubicarnos en ninguna de estas dos suposiciones, podemos igualmente pensar que, durante los veinte años en que *OM* fue sucesivamente reeditados, los profundos cambios que vivió el país quedaron registrados en las decisiones editoriales que tomó Walsh. La reescritura de los capítulos, la politización del prólogo y el agregado de apéndices nos hablan de un libro en construcción.

La experiencia argentina de esos años, un mundo al que indudablemente no podemos acceder de forma directa, marcó la vida de Walsh, y éste, a su vez, dejó huellas de esa experiencia en su escritura. Lo que podemos hacer hoy, a la distancia, es detenernos en los retazos de aquellas marcas. Leer los textos para preguntarnos acerca de nuestro pasado y nuestro propio presente.

En la obra de Walsh es recurrente la interpelación al concepto de justicia. ¿Qué es justo? ¿para quién? ¿En qué momento? El autor no ofrece una única respuesta sino que la va construyendo a la par de los acontecimientos históricos. Walsh, junto con buena parte de aquella generación, se relacionó con la política para “hacer justicia” y

EL PARATEXTO:

Les proponemos aquí una definición amplia de “paratexto” según Maite Alvarado: “Consideramos parte del paratexto tanto la tapa, la contratapa, la solapa y las ilustraciones de un libro, diario o revista, como el diseño gráfico y tipográfico, el formato y el tipo de papel, es decir, el soporte material del texto. También se incluyen en la categoría prólogos, notas, epígrafes, dedicatorias, índices, apéndices, resúmenes y glosarios. Podríamos decir que el paratexto es lo que queda de un libro u otro tipo de publicación sacando el texto principal”.

Maite Alvarado, *El paratexto*, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1994.

se atrevió a interrogar a fondo el sentido de esa práctica milenaria. Los cambios en los modos de concebir qué es “hacer justicia” pueden leerse a través de la trama que establecen los distintos paratextos del libro.

La primera edición

La primera edición de *OM* ya condensa núcleos centrales de la sensibilidad de una época que se abre en 1955 con la llamada “revolución libertadora” y concluye dieciocho años después con el fin de la proscripción del peronismo y el triunfo electoral de Héctor Cámpora en 1973. Esos años transformaron significativamente el curso de la historia argentina. Los golpes de Estado que se sucedieron fueron la condición para la profunda deslegitimación de la democracia en términos institucionales y para la legitimación de la violencia política.



En 1957 uno de los temas centrales de *OM* es darles la voz a quienes no la tenían: Walsh desenmascara un crimen estatal a través de los contrarrelatos que le ofrecen los “fusilados que viven”. En este sentido, podemos decir que el libro, aunque no explícitamente, habla sobre la resistencia peronista y el destino de la clase obrera. Este núcleo presente en el libro es también el que organizó buena parte de la movilización política de la época. Pero, ¿qué es lo que se proponía Walsh en esa primera edición? ¿Cuál es el objetivo que busca con su investigación? En un punto, las razones que lo motivan no se alejaban de las de Daniel Hernández, su álter ego en la ficción. Walsh quería que se hiciera justicia, que los mecanismos institucionales del Estado se ocuparan de los culpables, que el teniente coronel Fernández Suárez fuera enjuiciado y condenado.

Walsh y Jorge Doglia, el abogado que presentó la primera denuncia ante la Justicia, anhelaban que los tribunales ordinarios se expidieran sobre el hecho condenando a los culpables, pero uno y otro presumían —y contra esto va buena parte de las evidencias presentadas en *OM*— que la causa iba a ser atendida por un tribunal militar. En marzo de 1957 se publica la primera edición del libro; dos meses antes, en febrero, los tribunales militares habían tomado la causa y el teniente coronel

Fernández Suárez continuaba en su cargo.

En la introducción de esta primera edición Walsh escribe uno de los argumentos centrales que identifican a aquellos que, si bien venían del antiperonismo, comenzaban a cuestionar el accionar del gobierno de facto. El escritor se esmera en dejar en claro que no pertenece al ideario peronista y que tampoco es ya partidario de una revolución que, como tantos, creyó libertadora. Walsh nos dice: “Los fusilamientos, las torturas y las persecuciones son motivos tan fuertes que en determinado momento pueden convertir el error en verdad. Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que en último término es la base de aquélla. Y ese momento está próximo y llegará fatalmente, si se insiste en la desatinada política de revancha que se ha dirigido sobre todo contra los sectores obreros. La represión del peronismo, tal como ha sido encarada, no hace más que justificarlo a posteriori. Y esto no sólo es lamentable: es idiota”.⁴

Fueron muchos los antiperonistas que, atendiendo a los métodos represivos de la autodenominada “revolución Libertadora”, comenzaron a mirar con otros ojos a los partidarios de Perón. Argumentaban que la voraz represión hacia el peronismo no iba a hacer más que fortalecerlo. En similares

⁴ Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 193.

PROVISORIO EPÍLOGO
(DE LA PRIMERA EDICIÓN, JULIO DE 1957)

En el “Provisorio epílogo” de la edición de 1957, Walsh recalca su original adhesión al antiperonismo: “Puedo, sin remordimiento, repetir que he sido partidario del estallido de setiembre de 1955. No sólo por apremiantes motivos de afecto familiar –que los había–, sino porque abrigué la certeza de que acababa de derrocarse un sistema que burlaba las libertades civiles, que negaba el derecho de expresión, que fomentaba la obsecuencia por un lado y el desborde por el otro. Y no tengo corta memoria: lo que entonces pensé, equivocado o no, sigo pensándolo”.

Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 125.

peronismo. Aquí tenemos al hombre que habla de una generación, de una época y de una experiencia colectiva.

carriles argüían quienes intentaban encontrar un resquicio entre el campo liberal y la ortodoxia peronista. En este grupo de intelectuales Oscar Terán encuentra los orígenes de la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, la franja denunciacionista. El argumento de estos intelectuales, nucleados alrededor de la revista *Contorno*, era que el peronismo no podía ser pensado más como un período de gobierno fascista, que sus características obligaban a una revisión de las categorías y que por debajo de ese movimiento político “se movía una realidad mucho más compleja”.⁵

En rigor, lo que estaba en juego en ese momento era la identidad de los sectores obreros, de la clase trabajadora. Es llamativo el grado de anticipación de la primera introducción escrita por Walsh, donde está la idea de que la represión no hace más que justificar al peronismo a posteriori. Este texto ayuda a vislumbrar la relación exasperada que tienen en su figura las palabras y los actos. Aquí tenemos al Walsh antiperonista que nos anticipa su futuro paso al

Cuando en el “Provisorio epílogo” relata el regreso a su casa en medio de la balacera, cuando recuerda “los rostros casi infantiles de los soldados” que libraban combate sin saber si eran del bando de los “rebeldes” o de los “leales” entre las calles 54 y 4 de la ciudad de La Plata, formula una encendida crítica de los acontecimientos revolucionarios: “Sólo un débil mental puede no desear la paz”.⁶

En esta primera edición su interés es denunciar para que los culpables sean juzgados. La Justicia es el método para restaurar el orden perdido, la alternativa al destino que justificaría al peronismo a posteriori. Sin embargo, en el cuarto paratexto, el “Obligado apéndice”, podemos encontrar una suerte de anticipación del futuro corrimiento del significado que tendrá el ideal de “hacer justicia”. Allí habla de “Marcelo”, un hombre que había estado en lo de Torres la noche fatídica pero que, sin embargo, no había presenciado el allanamiento porque había salido de la casa de Florida diez minutos antes. De él nos

⁵ “Peronismo... ¿y lo otro?”, en *Contorno*, Nº 7-8, julio 1956. Citado en Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993, p. 45

⁶ Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 218.



cuenta que, al momento de la publicación del libro, se encontraba preso por haber “tomado el camino estéril del terror”. Con el objetivo de vengar los fusilamientos “Marcelo” había optado por el camino de las bombas, el de “hacer justicia por mano propia”: “El terrorismo [dice Walsh al cerrar el comentario acerca de “Marcelo”] en abstracto es por cierto criminal, irresponsable y cobarde. Pero, entre un desesperado como ‘Marcelo’, corroído por su fantasma y su pasión de venganza; y un frío, gratuito, consciente y metódico torturador y fusilador, no me pregunten con quién me quedo”.⁷

Si bien es crítico con respecto a la salida que propone el terrorismo, impulsa a los lectores a pensarla en términos relativos. No es igual la violencia indiscriminada ejercida por el Estado que aquella en la que pueden caer quienes no tienen acceso a la Justicia porque los juzgados no están hechos a su medida.

Las siguientes ediciones

OM volvió a editarse en 1964, en 1969 y en 1972. En cada una de estas ediciones Walsh introdujo cambios atravesados por las transformaciones de su mirada política. Entre la primera edición y la siguiente, Walsh había pasado por la experiencia cubana. A mediados de 1959 se había ins-

talado en Cuba para participar de la agencia de noticias Prensa Latina. De ese período es la conocida anécdota que cuenta cómo descubre los planes de invasión a la isla por parte del ejército norteamericano ejerciendo sus dotes de criptógrafo. Su habitual impulso a enfrentar retos lógicos y develar verdades escondidas lo pone frente a un mensaje cifrado de la CIA que logra decodificar.

Entre 1958 y 1959 realiza su segunda investigación periodística, el *Caso Satanowsky*, vinculada al asesinato de Marcos Satanowsky, el abogado de Ricardo Peralta Ramos, accionista del periódico *La Razón*. En 1964 publica su primera obra teatral, *La batalla*, y al año siguiente se estrena *La granada*. Los dos textos ponen en escena la arbitrariedad del poder militar.

A la edición de *OM* de 1964 le agrega un epílogo. A siete años de la primera publicación repasa en ese texto los logros y las derrotas de su investigación, haciendo especial hincapié en aquellas cosas que no había logrado: no consiguió que el Estado reconociese su error, ni que a los familiares de las víctimas se les respetaran sus derechos, ni que los sobrevivientes recibieran siquiera una pensión. Tampoco que Fernández Suárez fuera juzgado.

De esta enumeración de derrotas surge su desencanto con la política en términos institucionales: “Se comprenderá, de todas

⁷ *Ibíd*em, p. 209.

maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es”.⁸

Aquí enuncia uno de los dilemas que recorrerá su obra durante la década del 70. Porque si bien Walsh manifiesta interés en la escritura —señala, por ejemplo, su desvelo por el perfeccionamiento literario cuando dice que luego de releer su libro se da cuenta de que hay frases enteras que podría escribir nuevamente y mejor— se pregunta, al cerrar el epílogo, si volvería a escribir *OM*. Aparece el interrogante acerca de la eficacia de la escritura, el dilema entre la acción y la palabra, tematizado por Lenin —autor que Walsh pudo haber leído en esa época— en la frase final de *El Estado y la revolución*: “Es más agradable y más provechoso vivir la ‘experiencia de la revolución’ que escribir acerca de ella”.⁹

Es llamativa la cercanía que hay entre las palabras del revolucionario ruso y aquellas otras que Walsh escribe en sus papeles personales el 6 de abril de 1969. Lo que realimenta el interrogante acerca de la eficacia de la escritura es, nada más y nada menos, que el Cordobazo, el acontecimiento político y social que transformó la política nacional. En sus papeles menciona la novela que tiene

MÁS QUE ESCRIBIRLOS HAY QUE PRODUCIRLOS

En la compilación de los papeles personales de Walsh, realizada por Daniel Link, podemos encontrar la siguiente caracterización de las consecuencias del Cordobazo.

6/6/69.

Las banderas

Nuevas generalidades

Los hechos producidos en Córdoba y Rosario proveen a la novela de un nuevo centro de verdad. Ya no es preciso remontarse al año 19, sino a lo que ha pasado en estos días, a la gente que uno conoce. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe es cualquiera.

Los hechos de estos días son los que importan, pero más que escribirlos, hay que producirlos.

Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link (comp.), Seix Barral, Buenos Aires, 1996, pp. 114 y 115.

como deuda impaga, pero recalca que, más que escribir la novela sobre los acontecimientos que transforman la realidad, hay que ser parte de esa transformación. Empieza a dudar de aquello que anunciaba en el prólogo de la primera edición de *OM*: “Escribí este libro para que actuara”. Ya no está tan seguro de que la escritura pueda ser un arma.

La contradicción entre el hombre de acción y el hombre de letras lo acompañará hasta el final de sus días. Su hija, Patricia Walsh, cuenta que, cuando su padre estaba escribiendo la famosa carta abierta a la junta militar, decidió, pese a la oposición de muchos de sus compañeros de militancia, agregar en el título del texto la aclaración “de un escritor”. En esa carta, un texto político de denuncia, su último texto, retoma su identidad de escritor.

En la edición de *OM* de 1969 agrega una modificación al epílogo, titulado “Retrato de la oligarquía dominante”. Los

⁸ *Ibídem*, p. 222.

⁹ V. L. Lenin, *El Estado y la Revolución*, Ediciones Nueva Democracia, Montevideo, 1998, p. 150.

fusilamientos dejan de ser un error del Estado, ya no se trata de una excepción no reconocida sino de una regla. El conflicto de 1956 no se da entre distintos partidos, sino se da entre dos clases. En este fragmento no convoca a la Justicia para que restablezca el orden ni se pregunta acerca de si conviene escribir sobre estos hechos o no, sino que advierte sobre la tendencia al asesinato que los sectores dominantes tienen contra quienes intentan disputarles el poder. Los destinatarios del libro no son aquellos que quieren que la Justicia burguesa reponga el orden, sino los que se proponen luchar contra la clase dominante.

El último paratexto: un filme, un arma

Hasta aquí recorrimos las distintas ediciones, desde la primera de 1957, que llevaba por título *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*, hasta la del 1969, donde el conflicto saltó de la escena judicial al seno de la sociedad. En este trayecto pudi-



EPÍLOGO A LA EDICIÓN DEL 72 FRAGMENTO:

“Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio. La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesto a castigarse a sí misma.”

Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, pp. 173 y 174.

mos, a su vez, conocer cómo se transformó la consideración que Walsh tenía acerca de lo que significa “hacer justicia”. La proscripción del peronismo, la persecución de sus seguidores y el fusilamiento de sus militantes van moldeando en Walsh la idea de que, más allá de los juicios de las instituciones, existen los juicios de la historia.

En la edición de 1972 realiza otra serie de cambios: introduce un nuevo epílogo, agrega el capítulo “Aramburu y el juicio histórico” e incorpora la secuencia final del filme, cuyo guión había sido discutido con Jorge Cedrón y Julio Troxler.

En el epílogo, como ya había hecho en anteriores oportunidades, realiza un balance del caso. Deja en claro, una vez más, que su interés original era que algún gobierno desautorizara los fusilamientos, pero, siguiendo en la línea de “Retrato de la oligarquía dominante”, insiste en que el Estado, sobre el que alguna vez tuvo ilusiones, en realidad no representa los intereses de la mayoría sino de los sectores dominantes. Ya aquí nos encontramos frente al Walsh que, desde 1970, integraba las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP).

Pero la preocupación central del epílogo de 1972 va a ser reconfigurar el alcance de *OM*. En términos críticos, Walsh entiende que en la primera edición no se había interesado por el conjunto de los sublevados que habían pasado por los pelotones de fusilamiento ilegales. En su investigación se



había ocupado únicamente de los fusilados y sobrevivientes que habían sido capturados en la casa de Florida y no del conjunto de los rebeldes asesinados. A través de la inclusión de una cita de la Constitución Nacional que señala la abolición de la pena de muerte intenta aunar a todas las víctimas.

De esta manera se sella la transformación de *OM*. A partir de aquí no solamente es un documento que habla acerca de la resistencia peronista, sino que forma parte de ella. Las organizaciones armadas peronistas también se postulaban como herederas de esta tradición. Este sentido queda claro en la incorporación del capítulo “Aramburu y el juicio histórico”, donde se analiza el asesinato de quien habrá sido el máximo responsable de los fusilamientos clandestinos por parte del comando montonero “Juan José Valle” ocurridos el 29 de mayo de 1970. Como podemos ver en el análisis de Walsh, el secuestro y “ajusticiamiento” de Aramburu produjeron una divisoria de aguas en la opinión de la sociedad: algunos lo lloraron y otros lo festejaron.

Por último, tenemos el filme. Su secuencia final es introducida en esta edición, porque “completa” el libro y “le da su sentido último”. La película no es simplemente una transposición de la literatura al cine más o menos fiel al original: se trata de una parte más de la obra comenzada en aquel verano de 1956. Y no una parte cualquiera, sino la parte final.

Como plantea Roberto Ferro, podemos pensar que la estructura de la investigación

que va de los artículos al libro asume la organización retórica de la *oratio* judicial: el narrador construye la atmósfera de un juicio donde él asume la voz del fiscal y los lectores, el lugar del jurado al que se intenta convencer. A los lectores se los interpela, primero conmoviéndolos, luego relatando los hechos y, por último, estableciendo las pruebas. Como vimos hasta aquí, en las subsiguientes ediciones los cambios que se introducen a raíz del descreimiento en las instituciones vienen a horadar de forma gradual, pero constante, la figura del narrador-fiscal. En el filme directamente está borrado. Ya no aparece en ningún momento la voz de Walsh: es el propio Julio Troxler quien narra los hechos, es la propia víctima convocando a las demás víctimas. En la elaboración del guión, que conjuntamente escribieron Walsh y Cedrón, están como antecedentes todos los cambios operados sobre *OM* a lo largo de los quince años que separan el libro del filme. Ellos son, en parte, sus condiciones de producción





Operación rodaje

Los Cedrón: una familia de artistas

Jorge Cedrón no es un director de cine que se preste a ser clasificado con facilidad; algo siempre se escapa. Quienes trabajaron y vivieron con él coinciden en decir que era “atípico”. Lo caracterizan como un hombre talentoso, preocupado por contar historias, y lo definen como un excelente narrador cinematográfico. En su trayectoria está la impronta de las principales contradicciones de su tiempo.

Los Cedrón constituían una familia mítica de Buenos Aires, una familia de artistas. Alberto, el hermano mayor, era pintor; Juan Carlos, “el Tata”, se dedicó a la música, fue fundador del Cuarteto Cedrón; Osvaldo, el hermano mellizo de Jorge, era arquitecto, y Roberto “Billy”. La hermana más joven se llamaba Rosa.

Todos ellos eran hijos de Alberto Antonio Cedrón —de profesión mecánico, inventor y ceramista, quien alguna vez fue secretario general de la sección 16 del Partido Socialista— y de María Bottegoni, una mujer de estirpe peronista. Cuenta Alberto, el hijo mayor, que en su casa vivían en una permanente dicotomía; cuando sus padres se peleaban, María le gritaba a su marido: “¡Viva Perón!” y salía corriendo. Se trataba de una familia de trabajadores, con escasos ingresos, pero con una muy buena formación. La infancia de los Cedrón estuvo repartida entre el barrio de Núñez, en la ciudad de Buenos Aires, donde ocupaban una tradicional casa cho-

rizo, y la ciudad de Mar del Plata. Allí fue donde Jorge se vinculó estrechamente con el campo y los caballos.

Ya siendo más grandes los hijos, volvieron a vivir a la Capital Federal. Jorge y sus padres se trasladaron al kilómetro 26, a una localidad cercana a Don Torcuato, en la zona norte del conurbano bonaerense, el territorio de los personajes de *OM*, un lugar que ya había sido frecuentado por Jorge cuando en su infancia acompañaba a su tío José a reparar sifones por la zona de Boulogne y Florida.

Viviendo en la casa del kilómetro 26 Jorge conoció a su primera mujer, Susana Firpo, con quien tendría a su hijo mayor, Julián. De aquellos años es su primer corto, *La vereda de enfrente*. Según cuenta Cedrón en una entrevista, la influencia más grande que tuvo para abocarse al cine fueron las películas de Torre Nilsson, las únicas que tenían un lenguaje acorde a lo que él escuchaba en la calle.

A principios de los 60, los Cedrón se vincularon al ambiente artístico porteño; “el Tata” y Alberto vivían en un conventillo de La Boca por donde pasaba buena parte de la intelectualidad de izquierda. En ese conventillo, “el Tata” Cedrón debe haber compuesto la música para el disco *Madrugada* junto a Juan Gelman. Por allí pasaron Francisco Urondo, Tito Cossa, Miguel Briante —con quien Jorge Cedrón compartió muchos de sus guiones el, el músico uruguayo Alfredo Zitarrosa y el cineasta brasileiro Glauber Rocha. Según cuenta Susana Firpo, uno de los cuartos de



ese conventillo lo alquilaba el escritor Ricardo Piglia. Y quien, por supuesto, también dijo presente fue Rodolfo Walsh. Por esos años “el Tata” Cedrón armó un boliche en un sótano del centro de la ciudad, en la calle Talcahuano, cerca de la avenida Corrientes. Se llamaba Gotán y, según parece, albergó a músicos como Piazzola y Rovira. También tocaba allí el propio Cedrón, y por las noches, ya bien tarde, solía presentarse Troilo con los suyos. Hacia 1966, después del golpe de Onganía, lo cerraron. La policía hacía razias todas las noches.

En ese entonces Jorge Cedrón se relacionó con los artistas del Instituto Di Tella. Si bien estaba empujado por su mismo impulso modernizador, tuvo con ellos un vínculo más bien marginal debido a que sus proyectos estéticos no tenían tal grado de indagación experimental. Jorge Cedrón no era un cineasta preocupado por innovar técnica o formalmente. Su preocupación pasaba por contar buenas historias. Así y todo tuvo un papel en *The Players vs. Ángeles Caídos*, de Alberto Fischerman, un filme característico de la vanguardia experimental. Su segunda mujer, Marta Montero, también frecuentaba el instituto. De la relación con ella nació, años más tarde, Lucía Cedrón, quien con el tiempo seguiría los pasos de su padre y se convertiría en una destacada cineasta. En esos años también ocurre buena parte de las contradicciones de nuestra historia que definen los trabajos cinematográficos de Cedrón.

Hacia Operación Masacre, por los senderos del Libertador

Marta Montero se acababa de recibir de arquitecta, trabajaba cerca del Instituto Di Tella y, en una fiesta, a fines de agosto de 1968, conoció a Jorge Cedrón. Él ya tenía dos cortos en su haber, y por ese entonces contaba con el guión de un largometraje, pero no con el dinero para producirlo. El padre de Marta Montero, Saturnino Montero Ruiz, era en aquel momento presidente del Banco Ciudad. A través de él, Cedrón consiguió filmar una serie de publicidades para el banco y con eso reunió el dinero para producir *El habilitado*, su primer largometraje.

En Saturnino encontró el camino para la producción de sus siguientes filmes y también las contradicciones que los caracterizan. Saturnino Montero Ruiz era un hombre vinculado al gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse. En determinado momento, el director del Instituto de Historia Militar, el general Sánchez de Bustamante, se propuso reactualizar la figura de San Martín, y a Saturnino se le ocurrió filmar una película patrocinada por el banco. El padre de Marta Montero designó a Jorge Cedrón como director; del guión se ocuparía el general Sánchez de Bustamante —él es quien figura en los créditos—, aunque, según cuentan, los verdaderos autores fueron Miguel Briante y Juan Gelman. Se trataba de un filme centrado en la vida de San Martín como miembro del ejército español.

La intención de Sánchez de Bustamante era rastrear “una suerte de alumbramiento de la hispanidad” en la figura de San Martín, pero Cedrón invirtió esta idea y realizó un filme que presenta la vida del Libertador en España a contraluz de los acontecimientos americanos. Como plantea Fernando Peña, muchos consideran que este documental es el mejor filme de Jorge Cedrón. Las exigencias de la historia lo obligaron a encontrar un sistema narrativo para explorar con procedimientos formales poco convencionales. *Por los senderos del Libertador* (Argentina, 1971) implicó, a su vez, un crecimiento profesional para el equipo de Cedrón, ya que al tener que montar filmaciones en distintos escenarios europeos se contactó con buena parte de la industria cinematográfica internacional.

La paradoja de este proyecto salta a la vista cuando comparamos las fechas en que han sido filmados *Por los senderos del Libertador*, un filme en principio oficialista, y *OM*, rodado en la clandestinidad. Según cuenta Marta Montero, el dinero que Cedrón sacaba por la película de San Martín durante el día, lo usaba por las noches para *OM*. La anécdota cuenta que Cedrón llevaba siempre encima la foto que se había sacado junto a Lanusse en la presentación del filme sanmartiniano, por si la policía se hacía presente durante las filmaciones clandestinas de *OM*.

La estrategia de usar el dinero del régimen de Lanusse para realizar su propia

MARTA MONTERO: LAS ARMAS DE OPERACIÓN MASACRE

Marta Montero cuenta de dónde consiguieron los uniformes y las armas para la filmación de Operación Masacre: “Después de *Por los senderos...* Jorge y Sánchez de Bustamante habían quedado en muy buenos términos. Tan contento estaba con la película que le encargó otra, algo sobre la conquista del desierto, basado en no me acuerdo qué libro. En función de eso fue que Jorge le dijo: ‘Bueno, deme unas armas, las filmamos y con esas pruebas podemos buscar algún dinero para la producción’. No sé qué cuento le habrá hecho, pero la cosa es que Sánchez de Bustamante le prestó uniformes y armas para las pruebas de esa película que nunca se escribió ni se hizo”.

Fernando Martín Peña, *El cine quema: Jorge Cedrón*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003, p. 76.

obra, y en particular para filmar una película contra el mismo régimen, se cerraría en agosto de 1972, después de la masacre de Trelew, un hecho que para muchos inaugura el terrorismo de Estado en la Argentina.

Si bien el dinero que tenía para hacer *OM* no era mucho, la película salió adelante porque el grupo de actores y técnicos la había tomado como una apuesta política. Conformaron una cooperativa y definieron cómo distribuir las pérdidas en caso de que las hubiera. En principio, nadie cobraría nada.

Hugo Álvarez, el actor que interpreta a Garibotti, cuenta que tenían medidas concretas de seguridad. Habían hecho un pozo en el que, si aparecía la policía, podían esconder las armas. También tenían horarios muy estrictos y, en general, filmaban por las noches. El carro de asalto que se ve en las escenas del allanamiento era, en realidad, un camión de hielo que pintaban por la noche y luego lavaban por la mañana.

El filme intenta apegarse fielmente a la versión de los hechos narrada en el libro, pero presenta algunos cambios centrales. Uno de ellos, ya mencionado, es la inclusión de Julio Troxler como narrador. Otra de las novedades es la caracterización de dos personajes que en la versión impresa, por falta de datos, estaban poco desarrollados,

Garibotti y Carranza (interpretado por Carlos Carella). Ambos tienen en el filme una gravitación que no existía en el libro.

Hay una escena en particular que representa este cambio, aquella en la que Carranza entra a la casa de Florida y Garibotti le está contando a Torres algunas historias de la resistencia peronista. La cámara se detiene en ese diálogo y parece mantenerse en suspenso en las carcajadas, como si Cedrón en esas risas quisiera mostrar aspectos de la cultura popular que quedaban fuera de la investigación de Walsh, como si en esas pausas sobre las características de los personajes el filme delimitara a un espectador bien distinto del lector del libro; como si esta película, destinada a ser reproducida en las fábricas y en las villas; tuviera la intención de generar cierta empatía con el público de los sectores populares.

No es posible saber a ciencia cierta cuántas personas vieron la película antes de su estreno oficial. Lo que se sabe es que

tuvo más éxito en las proyecciones clandestinas que en las salas del mercado cinematográfico.

Después de esta filmación Cedrón no volvió a realizar una película hasta 1978, cuando en el exilio llevó adelante el proyecto *Resistir*, una película basada en una entrevista a Mario Firmenich y con libreto de Juan Gelman. En 1979 filmará *Gotán*, un cruce melancólico entre el tango y la historia política argentina.

Al año siguiente, Cedrón fue encontrado acuchillado en el baño de una comisaría de París. Su muerte en el exilio está plagada de interrogantes. Si bien la policía dijo que se trató de un suicidio, la muerte se produjo al mismo tiempo que del secuestro de su suegro, Saturnino Montero Ruiz, por parte de los grupos de tareas que operaban en el exterior. Además, el cuchillo estaba en la mano derecha de Cedrón y él era zurdo. Es posible que su muerte se trate de un caso más que exija una investigación con la impronta de Rodolfo Walsh.

Arte y Política en los '60 y '70

La noche de las cámaras despiertas

En “La noche de las cámaras despiertas” Beatriz Sarlo¹⁰ relata una anécdota que alguna vez le había contado Alberto Fischerman y que ella se ocupó de investigar. Parece que en la ciudad de Buenos Aires un grupo de cineastas, entre los que se encontraba Jorge Cedrón, durante el transcurso de una noche y una mañana produjeron, filmaron y compaginaron entre seis y ocho cortos en 16 mm y que al día siguiente los llevaron a Santa Fe para proyectarlos en un acto político que terminó en una enorme batalla campal, producto —dice Sarlo—, de un malentendido gigantesco.

Alberto Fischerman y otros tantos cineastas que trabajaban en compañías de cine publicitario conformaban un grupo informal de discusión y producción afín a la experiencia del Instituto Di Tella. Compartían el entusiasmo por la experimentación vanguardista y admiraban a los directores Casavettes y Godard. En noviembre de 1970, Fischerman y Filippelli —otro integrante de ese grupo— recibieron la visita de los integrantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral para comprometerlos a participar en un gran acto público en contra de la censura y la amenaza de cierre que pesaba sobre el instituto. Así surgió el Primer Encuentro Nacional de Cine, que aspiraba a funcionar como una suerte de asamblea-congreso.

La convocatoria estaba marcada por la urgencia; el encuentro ocurriría sólo tres días después de ideado. El grupo porteño resolvió que el mejor modo de participar era a través de las imágenes y no de la palabra, así que decidió llevar una serie de películas, pero debían ser realizadas en apenas un día y medio. Fischerman aspiraba a realizar una suerte de manifiesto vanguardista en soporte fílmico. Los integrantes del grupo suspendieron sus trabajos en las compañías publicitarias y comenzaron a delinear el proyecto, que se concretaría en una jornada nocturna de filmación. A los ya nombrados se sumaron, entre otros, Dodi Scheuer, Julio Ludueña, Alberto Yaccellini y Miguel Bejo. Consiguieron los estudios de Rental Film, filmaron cortos de nueve o diez minutos durante toda una noche, los compaginaron al otro día y posteriormente viajaron a Santa Fe.

Los cortos, en términos generales, experimentaban con el lenguaje cinematográfico y chocaban con las estéticas más tradicionales del cine político y el documental. El filme que se le atribuye a Cedrón, *La hora de los trastornos*, alude en clave irónica a *La hora de los hornos*, de Octavio Getino y Pino Solanas. Era una narración cómica de la historia argentina contada por medio de dibujos realizados por Alberto Cedrón. En el cierre aparecía un San Martín al estilo *Billiken* que de la nada trataba de salvar a todo el mundo. Finalmente este filme no fue pre-

¹⁰ Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

sentado en el encuentro, pero la anécdota cuenta que el carácter también vanguardista de los otros cortos fue tan mal interpretado por los asistentes que los cineastas porteños se fueron por poco echados a las trompadas.

La información sobre la participación de Cedrón está basada en relatos orales así y todo nos sirve para pensar el lugar atípico de su producción. Por otro lado, “la noche de las cámaras despiertas” también puede ser pensada como un acontecimiento más entre los que muestran el desfase entre las propuestas estéticas de vanguardia y la vanguardia política.

El encuentro de las vanguardias

A fines de los 50, en Buenos Aires, Rosario y otras ciudades surgieron distintos focos que nucleaban a artistas de vanguardia. Se trataba de creadores que habían abandonado los soportes y los materiales tradicionales para explorar en la construcción de objetos, acciones y ambientes. Estas investigaciones estaban, en su mayoría, ajenas al mercado del arte; eran más bien realizaciones que buscaban socavar las ideas tradicionales y académicas.

Hacia 1966, el golpe de Onganía proscribió al conjunto de los partidos políticos y creó las condiciones para una búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema de partidos. La política cultural del régimen militar tuvo una orientación autoritaria y clerical y provocó diversos hechos de censu-

ra: el cierre de publicaciones, la clausura de salas teatrales y de locales como Gotán, las sanciones a radioemisoras y la promulgación de normas y leyes restrictivas de la libertad de expresión. También se intervino de forma brutal la Universidad de Buenos Aires y se hostigó a los espacios “modernos”, como el Instituto Di Tella, acusados de quebrantar la moral y las buenas costumbres.

Esta coyuntura precipitó las condiciones para validar como legítima la opción por la lucha armada en amplias franjas sociales. Además, posibilitó el encuentro de sectores sociales diversos en una instancia común de enfrentamiento al gobierno militar. Como ya hemos visto, es indiscutible el peso simbólico del Cordobazo, pero ya un año antes el clima de rebelión impulsó una serie de experiencias de articulación entre sectores del movimiento obrero combativo y núcleos intelectuales y artísticos.

Uno de éstos tuvo a Rodolfo Walsh como figura central: la CGT de los Argentinos, una de las dos fracciones en que quedó dividido el movimiento obrero, cuyo programa tenía un tono frontal de oposición al régimen militar. Es en torno de esta postura que se lleva adelante uno de los procesos de transformación más radicales del ambiente de artistas experimentales. Muchos de los que venían de experiencias estéticas de vanguardia dejan atrás esas formas para acercarse a la intervención política concreta. Es el caso de “Tucumán arde”, una muestra colectiva realizada en estrecha vin-

culación con la CGT de los Argentinos. La puesta se focaliza en uno de los puntos centrales del “Mensaje del 1º de mayo” (el manifiesto que guiaba a la CGT de los Argentinos), el que denuncia la situación crítica del norte del país a causa del cierre de muchos ingenios azucareros.

Si el malentendido de “la noche de las cámaras despiertas” muestra la dificultad del encuentro entre vanguardia artística y política, “Tucumán arde”, por el contrario, deja entrever un cruce productivo. Así y todo, ambos hechos, efímeros y excepcionales, nos acercan a un “clima de época” cargado de contradicciones.

Operación Masacre se filma en medio de esas tensiones. Cedrón, como vimos, no estaba ajeno a los interrogantes que le planteaba el cruce entre arte y política. Walsh también estaba atravesado por esos dilemas: su producción ficcional durante los 60

—cuentos como “Nota al pie” o “Esa mujer”— demuestra que la experimentación formal dialoga con la reflexión política. En muchas entrevistas de la época cuestiona el estatuto de la narrativa y se ubica en pos de una forma de intervención que sacuda al espectador y lo impulse a la acción.

Finalmente, Walsh suspende su escritura ficcional y se desempeña como director del periódico de la CGT de los Argentinos: quiere escribir para los trabajadores y no sólo acerca de ellos. En Cedrón se opera un cambio similar; su paso fugaz por “la noche de las cámaras despiertas” deja lugar a la filmación de *Operación Masacre*. Ambos, como parte de aquella generación, creyeron que la consagración individual debía ceder frente a la posibilidad de la revolución. El arte en tensión con la política era el modo radical de indagar en el enigma de la justicia.



Actividades

1. La compaginación de imágenes del Cordobazo

Miguel Pérez fue el compaginador de *Operación masacre*, el responsable de montar las imágenes de la película. Nació en Buenos Aires en 1943 y estudió realización en el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La

Plata. Trabajó en más de cuatrocientos cortometrajes publicitarios y cuarenta largometrajes; es uno de los compaginadores más importantes del país. Además de participar en *Por los senderos del Libertador* y *Operación Masacre*, realizó *La república perdida* (1983) y *La república perdida II* (1985).

Testimonio de Miguel Pérez, entrevistado por Fernando Martín Peña

“Yo era otro gil de clase media que venía con un barniz de izquierda y que descubría el peronismo y me sentía revolucionario por haber hecho ese descubrimiento. Por supuesto que a los trabajadores les importaba tres carajos de nosotros[...] A pesar de todo yo siento que personajes como Jorge [Cedrón], y yo mismo en ese punto, teníamos absoluta convicción y sinceridad respecto de nuestros ideales. Creo que *La hora de los hornos* [se refiere a la película de Fernando Pino Solanas que, igual que OM, también fue rodada y exhibida en la clandestinidad] fue fantástica en ese sentido, le abrió el mate a la mayoría. Tuvo una repercusión increíble e inventó un sistema paralelo y clandestino de distribución en barrios, villas, sindicatos y casas particulares, que resultó original y efectivo[...] La película también tuvo una consecuencia muy graciosa, lo que yo llamaba los Hornitos, todos los hijos menores de *La hora de los hornos*. Pero después, si vos eras un tipo progre en esa época, tenías que tener tu Hornito. La receta para hacer un Hornito era: imágenes de pobres, letreros, fotos fijas y, sobre todo, el material del Cordobazo, que todo el mundo obtenía y me lo traía como si fuera la gran novedad. Yo creo que monté el Cordobazo por lo menos quince veces. Era siempre el mismo material. Lo gracioso es que cuando hice *La república perdida* (1984) me moría de desesperación porque no lo encontraba, en ese momento estaba perdido.”

Fernando Martín Peña, *El Cine quema: Jorge cedrón*, Altamira, Buenos Aires, 2003, p. 53.

A la luz de este testimonio les proponemos analizar la secuencia final de *Operación Masacre*. ¿Por qué esa secuencia es tan importante? ¿Qué quisieron mostrar los realizadores de la película con esa secuencia? ¿Cómo se combinan allí las imágenes con el sonido (voz en off), qué efecto se quiere crear? ¿Qué diferencias existen

entre cómo se concebían esas imágenes en el momento de hacer OM y cómo las concibe Pérez en el fragmento reproducido? En el texto central decíamos que esas imágenes contenían una “idea-fuerza” porque mostraban que era posible que el pueblo avanzara sobre las fuerzas represivas. ¿Qué piensa Pérez de aquella idea en el momento de la entrevista, realizada en 2003? ¿Por qué dice: “Yo era otro gil de clase media que venía con un barniz de izquierda y que descubría el peronismo y me sentía revolucionario por haber hecho ese descubrimiento. Por supuesto que a los trabajadores les importaba tres carajos de nosotros...”?

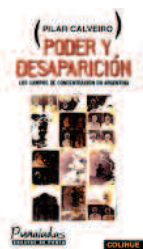
Sería interesante, si se puede conseguir la película *La república perdida* (1984), realizar una comparación entre cómo se incorporaron las imágenes del Cordobazo en una y otra película. ¿Cómo se leen esos mismos acontecimientos en OM y en *La república perdida*? ¿Qué pasó entre 1973 y 1983 para que las mismas imágenes puedan tener un sentido tan diferente?

2. A partir de los textos que siguen pensar actividades que promuevan en sus alumnos:

- a- el análisis crítico del filme,
- b- la contextualización histórico-política y social del filme,
- c- las posibles visiones respecto de un hecho en diferentes momentos históricos,
- d- el análisis del contexto internacional,
- e- la elaboración de distintos formatos textuales que les permitan ir más allá de los hechos y sus consecuencias. (por ejemplo: elaboración de artículos periodísticos, reportajes “imaginarios” a personajes de la época, etcétera).

Parlamento de Julio Troxler en el cierre del filme

“Gabino se asiló en la embajada de Bolivia, posteriormente lo hicimos Benavídez y yo. Los tres escapamos corrien-



do aquella noche. Díaz también se salvó, nunca supimos cómo. Regresé de Bolivia ocho meses después aproximadamente. Al poco tiempo estaba preso y conocí la tortura. Mentalmente regresé muchas veces a este lugar, quería encontrar la respuesta a esta pregunta: ¿qué significaba ser peronista? Tardamos mucho tiempo en comprenderlo a fondo, en darnos cuenta de que el peronismo es el eje de un movimiento de liberación nacional que no puede ser derrotado. Y el odio que ellos nos tenían era el odio de los explotadores por los explotados.

“Muchos más iban a caer víctimas de ese odio en las manifestaciones populares, bajo la tortura, secuestrados y asesinados por la policía y el ejército, o en combate. Pero el pueblo nunca dejó de alzar la bandera de la liberación. La clase trabajadora no dejó nunca de rebelarse contra la injusticia. El peronismo probó todos los métodos para recuperar el poder. Desde el pacto electoral, hasta el golpe militar. El resultado fue siempre el mismo: explotación, entrega, represión. Así fuimos aprendiendo. De los políticos sólo podíamos esperar el engaño. La única revolución definitiva es la que hace el pueblo y dirigen los trabajadores. Los militares pueden sumarse a ella, como individuos, no dirigirla como institución, porque esa institución pertenece al enemigo, y contra ese enemigo sólo es posible oponer otro ejército surgido desde el pueblo. Estas verdades se aprenden con sangre.

“Por primera vez, hicimos retroceder a los verdugos; por primera vez, hicimos temblar al enemigo que empezó a buscar acuerdos imposibles entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta. Las balas también les entraban a ellos, a los torturadores, a los jefes de la represión. Los que habían firmado penas de muerte, sufrían la pena de muerte. Los nombres de nuestros muertos revivían en nuestros combatientes. Lo que nosotros habíamos improvisado en nuestra desesperación (FAP, FAR, Montoneros) otros aprendieron a organizarlo con rigor, a articularlo con las necesidades de la clase trabajadora que en el silencio y el anonimato va forjando su organización, independiente de traidores y

burócratas. La larga guerra del pueblo. El largo camino, la larga marcha hacia la patria socialista...”

Extracto del libro *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro

“En los años setenta proliferaron diversos movimientos armados latinoamericanos, palestinos, asiáticos. Incluso en algunos países centrales, como Alemania, Italia y Estados Unidos, se produjeron movimientos emparentados con esta concepción de la política, que ponía el acento en la acción armada como medio para crear las ‘condiciones revolucionarias’.

“No se trató de un fenómeno marginal, sino que el foquismo y, en términos más generales, el uso de la violencia, pasó a ser casi condición sine qua non de los movimientos radicales de la época. Dentro del espectro de los círculos revolucionarios, casi exclusivamente las izquierdas estalinistas y ortodoxas se sustrajeron a la influencia de la lucha armada.

La guerrilla argentina formó parte de este proceso, sin el cual sería incomprensible. La concepción foquista adoptada por las organizaciones armadas, al suponer que del accionar militar nacería la conciencia necesaria para iniciar una revolución social, las llevó a deslizarse hacia una concepción crecientemente militar. Pero en realidad la idea de considerar la política como una cuestión de fuerza, aunque profundizada por el foquismo, no era una ‘novedad’ aportada por la joven generación de guerrilleros, ya fueran de origen peronista o guevarista, sino que había formado parte de la vida política por lo menos desde 1930.”

Pilar Calveiro, “La vanguardia iluminada”, en *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires, 2004.

Pilar Calveiro fue militante de la organización Montoneros. Durante la dictadura estuvo secuestrada en diferentes centros de detención clandestina. Logró exiliarse en México, donde estudió ciencias políticas y se dedicó a pensar críticamente el modo de hacer política de su generación.

Bibliografía

- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires, 2004.
- LAFFORGUE, Jorge (comp.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Alianza, Buenos Aires, 2000.
- MESTMAN, Mariano y PEÑA, Fernando M.: “Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política”. Originalmente publicado en: *Revista Film Historia (on line)*, Barcelona, Volumen XII, núm. 3, 2002. Reproducido en: *Arte y libertad. Dictaduras, represión y resistencia*, La Plata, Colección Breviarios, año 1, N° 1, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, septiembre 2005, 21-40.
- PEÑA, Fernando Martín, *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Altamira, Buenos Aires, 2003.
- PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Buenos Aires, 2006.
- Revista *Panorama*, N° 327, del 23 al 29 de agosto de 1973.
- Revista *Pensamiento de los Confines*, N° 16, junio de 2005.
- SARLO, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Ariel, Buenos Aires, 1998.
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, , 1993.
- WALSH, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.
- WALSH, Rodolfo, *Variaciones en rojo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005.
- WALSH, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link (ed.), Seix Barral, Buenos Aires, 1996.

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992.
- BASCHETTI, Roberto (comp.), WALSH, Rodolfo, *vivo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.
- FLACHSLAND, Cecilia y Scenna, Miguel Ángel, WALSH, Rodolfo *para principiantes*, Era Naciente, 2004.
- GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Altamira, Buenos Aires, 2002.
- LONGONI, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella al "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires 2000.
- VV.AA., *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- WALSH, Rodolfo, *El caso Satanowsky*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997.
- WALSH, Rodolfo, *Quién mató a Rosendo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984.
- WALSH, Rodolfo, *Los oficios terrestres*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986.
- WALSH, Rodolfo, *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1996.
- WALSH, Rodolfo, *La granada. La batalla. Teatro*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988.
- WALSH, Rodolfo, *Un kilo de oro*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.
- WALSH, Rodolfo, *Un oscuro día de justicia*, Ediciones de la Flor, 2006.
- WALSH, Rodolfo, *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*, Daniel Link (comp.), Planeta, Buenos Aires, 1998.



Garage Olimpo

Puertas adentro

Garage Olimpo como fragmento

“Es evidente que al salir del cine se sale de un estado hipnótico. Y el poder que se está percibiendo, de entre todos los de la hipnosis es el más antiguo: el poder de curación.”

ROLAND BARTHES

Lo obvio y lo obtuso. Salir del cine
Paidós Comunicación, Barcelona 1986.



La democracia trajo consigo los primeros intentos por explicar el pasado. Los modos de abordar la historia, como es lógico para cualquier etapa inicial y mucho más si se trata de comenzar a registrar un período todavía abierto, fueron confusos, inabordables, los primeros venidos a la mano. Entre ellos estuvieron el juicio a las juntas, los testimonios de los sobrevivientes recopilados en *Nunca más* y las formas públicas que adquirieron algunas de esas historias, por ejemplo a través del cine. Las dos películas paradigmáticas de los años 80 fueron *La historia oficial* (Luis Puenzo,

1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Ambas obedecen a su contexto de producción, ya que, como dice Héctor Schmucler, “cada época produce un cine, el cine socialmente posible, en el que se sintetizan múltiples coordenadas y donde puede reconocerse un lenguaje específico, con su historia, sus condicionamientos, sus interrelaciones”.¹¹

Desde la derrota de la guerra de Malvinas en 1982 y durante los primeros



¹¹ Héctor Schmucler, *Memoria de la comunicación*, Biblos, Buenos Aires, 1997, p. 252.



años de gobierno democrático hubo fuertes disputas por el sentido y la interpretación de lo ocurrido en la Argentina. Pasados esos primeros años y la búsqueda inicial de explicaciones quedaban, nuevamente, el silencio por el dolor y la voluntad de seguir recordando para que nada de todo aquello se repitiera. “¿Hasta qué punto los seres humanos son capaces de soportar lo insostenible que han hecho con su propia condición? ¿De qué modo restituir el sentido –si esa posibilidad existe– para la ‘vida dañada’?”¹²

La pregunta por los modos de restituir el sentido a través del arte está atravesada por el dilema que tan bien supieron plantear los pensadores de la Escuela de Frankfurt: “La situación del arte después de los campos de concentración es aporética: su propia existencia puede ser cómplice del sufrimiento humano pero su rechazo –y el de la cultura– puede reconducir a la barbarie”.¹³ El dramaturgo Samuel Beckett también hablaba sobre esa situación paradójica; señalaba que frente a hechos horribles como el Holocausto nazi “nada puede decirse pero es necesario seguir hablando”. De algún modo, más contemporáneamente el interrogante y el dilema fueron incorporados por parte de

la cultura argentina, que arriesgó nuevas formas del recuerdo. Y en esto habrán tenido que ver, posiblemente, los hijos de esa dictadura, ya crecidos y completamente conscientes de estar atravesados por ella, que comenzaron a contar y criticar desde sí tanto las formas iniciales de recuperar el pasado como sus propias vivencias. *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) son películas que podrían ejemplificar esto.

Estas nuevas formas para la memoria se asumen como modos de expandir el pensamiento, de no cerrarlo en el dolor por el horror sino de convertirlo en parte de una búsqueda más amplia que, posiblemente, incluya algún tipo de alivio (por qué no la hipnosis curativa de ese cine del que sale Barthes). Es decir, no ya el intento por explicar la historia completa sino la construcción mediante fragmentos que se saben mediados de antemano: “El discurso histórico no sigue a lo real, sólo lo significa sin dejar de repetir: ‘ha ocurrido’”.¹⁴ *Garage Olimpo*, como historia ficcional, vino a formar parte de ese conjunto de nuevos relatos sobre la dictadura que se suma a ese todo para siempre incompleto e implica que “el discurso histórico es esencialmente elaboración imaginaria”.¹⁵

¹² Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi, Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, capítulo “El arte después de Auschwitz”. Eudeba, Buenos Aires, p. 195.

¹³ Ob. cit., Capítulo “El arte después de Auschwitz” p. 196.

¹⁴ Roland Barthes, *El discurso de la historia*, en Barthes y otros, *Ensayos estructuralistas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971, p. 27.

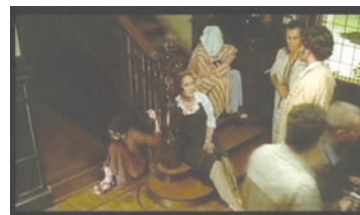
¹⁵ *Ídem*, p. 9.



Garage Olimpo es una película de ficción sobre la última dictadura militar argentina que toma dos casos reales como marco para el desarrollo de la trama: el asesinato del jefe de la Policía Federal, Cesario Cardoso, mediante la explosión de una bomba colocada debajo de su cama por Ana María González, amiga de su hija y militante montonera, y el padecimiento del físico Mario Villani, obligado durante su secuestro a reparar la picana eléctrica que los represores utilizaban para interrogar a los detenidos. Este caso también es recuperado, aunque de forma documental, en la película *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994).

La película comienza con el secuestro de María (Antonella Costa), una alfabetizadora que enseña a leer y escribir en una villa de emergencia. La “levantan” del caserón devenido en pensión donde vive con su madre (Dominique Sanda) y algunos inquilinos que rentan habitaciones. María es trasladada a un centro clandestino de detención (el del título) donde se encuentra con uno de los inquilinos, Félix (Carlos

Echevarría), que va a convertirse en su torturador. Él, que la deseaba previamente e ignoraba la posibilidad de su detención/desaparición, la toma como su protegida, aliviándole los castigos y hasta conviviendo con ella en la misma celda. A partir de allí, la trama avanza a la par de la ambivalencia del vínculo que se construye entre ambos, mientras se van sumando detalles que permiten intuir el registro de la época, lo que convierte a la película en un relato de la intimidad de un fragmento de la historia reciente.



EL DIRECTOR

Marco Bechis nació en Santiago de Chile, en 1957. Creció en San Pablo y Buenos Aires, donde fue detenido ilegalmente por un grupo de tareas del Ejército Argentino, en 1977, cuando tenía 20 años y estudiaba magisterio en el colegio Mariano Acosta.

Fue trasladado al centro clandestino conocido como Club Atlético, donde permaneció diez días secuestrado. Una vez puesto a disposición del Poder Ejecutivo, fue expulsado del país y se radicó en Milán, donde estudió cine —en la escuela Albedo— y vive desde los años 80, intercalando viajes a Nueva York, Los Ángeles, París y Buenos Aires.

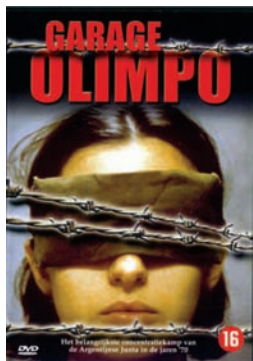


FICHA TÉCNICA

Argentina, coproducción con Italia y Francia, 1999. 98 minutos. Dirección: Marco Bechis. Guión: Lara Fremder y Marco Bechis. Producción: Amadeo Pagani, Enrique Piñeyro y Eric Heumann. Fotografía: Ramiro Aisenson. Montaje: Jacopo Quadri. Música: Jacques Lederlin. Intérpretes: Antonella Costa, Carlos Echevarría, Enrique Piñeyro, Dominique Sanda. Producción ejecutiva: Daniel Burman y Diego Dubcovsky.



Garage Olimpo se estrenó en 1999, en medio de los primeros esbozos de lo que se dio a llamar “nuevo cine argentino”: una nueva sensibilidad a la hora de filmar y contar, surgida de un grupo heterogéneo de directores jóvenes –y apropiada por el público– a los que la prensa local comenzaba a reconocer como un movimiento, que tenía participación, obtenía premios en el circuito de festivales internacionales y venía a revitalizar al cine argentino, sumándole espectadores y acercando presupuestos extranjeros para futuras producciones.



Dentro de esta camada de nuevas realizaciones se ubican películas como *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, y *Silvia Prieto*, el segundo trabajo de Martín Rejtman –su primer largometraje fue *Rapado* (1991)–, ambas estrenadas el mismo año que *Garage Olimpo*. La renovación comenzó a

vislumbrarse con el estreno, a comienzos de 1998, de *Pizza, birra, faso*, ópera prima de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, que cuenta la historia de un grupo de adolescentes marginales y fue vista por más de cien mil espectadores. Todas estas películas venían a decir que ya estaba empezando a hacer falta algo más que un cine sobre la dictadura y que el cine que se planteara retratar el terrorismo de Estado ya podía arriesgarse, en el marco de esa nueva sensibilidad, tanto en términos estéticos como argumentales y políticos. El cine, escribía Walter Benjamin, “no sólo se caracteriza por la manera en cómo el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno”.¹⁶ En este sentido, parecería que Bechis había comprendido 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”,¹⁷ y entonces esperó el momento apropiado.

Con esta conciencia, *Garage Olimpo* puede recoger un afuera del discurso y decirlo, mediante índices que sugieren la lógica de la cotidianidad de una época como aquella: los militares de alto rango con sus casas custodiadas, la necesidad de

UNA PELÍCULA PREMIADA

Garage Olimpo fue una coproducción con Italia y Francia. Fue presentada en varios festivales como Cannes (Francia), en 1999, donde formó parte de la selección oficial de “Un certain regard”. Obtuvo algunos reconocimientos internacionales, entre los que se destacan: Colón de Oro a la Mejor Película y Colón de Plata al Mejor Director en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva (España), en 1999, y el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de la Habana, Cuba, en el mismo año.

¹⁶ Walter Benjamin, *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1987, p. 46.

¹⁷ Serge Daney, *El travelling de Kapo*, publicado en *Trafic*, N°4, Ediciones POL, París, 1992.



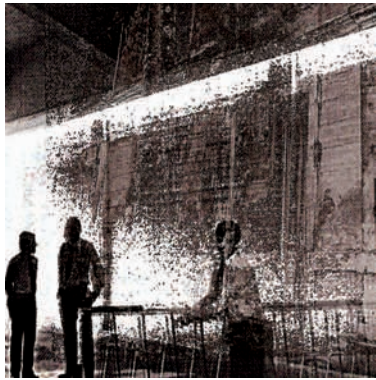
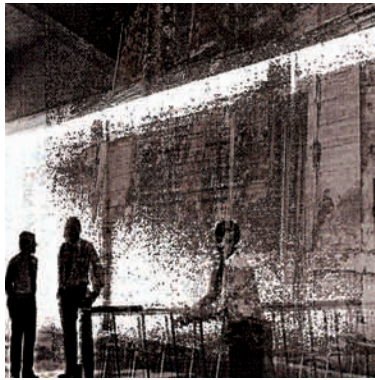
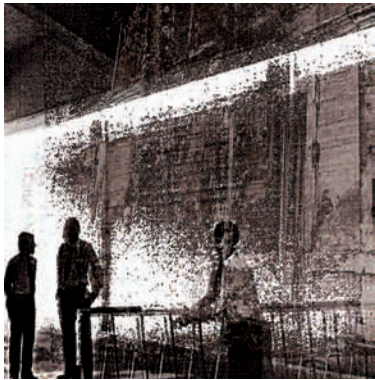
no saber quién es el otro ni dónde vive, la ropa de los “legalizados” —el engaño hasta último momento— que Félix toma y regala, la tortura hasta un segundo antes de la muerte, los datos falsos para aturdir a los que buscan, el interés de la prensa extranjera, los curas castrenses como colaboradores del proceso, los niños nacidos en cautiverio y apropiados, y los robos, que iban desde los grandes negociados hasta los de gallinas.

Estos indicadores funcionan como contexto para una historia pequeña, la de María, secuestrada y desaparecida, una en treinta mil, y a su vez nos permiten sospechar que no siempre es el discurso de la

ciencia el que más ayuda a comprender el horror. En este sentido Roland Barthes apunta: “La narración de los hechos pasados, sometida por lo general en nuestra cultura a la sanción de la ‘ciencia’ histórica, colocada bajo la imperiosa garantía de lo ‘real’ [...] ¿difiere realmente por algún rasgo específico, por una indudable pertinencia, de la narración imaginaria [...]? El hecho nunca tiene sino una existencia lingüística (y entendemos al cine como lenguaje) y sin embargo todo ocurre como si esa existencia fuera sólo la ‘copia’ pura y simple de otra existencia, situada en un campo extra-estructural, lo ‘real’”.¹⁸



¹⁸ Ibídem, p. 25.



Pensar el pasado

*“La verdadera imagen del pasado
transcurre rápidamente.
Al pasado sólo puede retenerse
en cuanto imagen que relampaguea
para nunca más ser vista,
en el instante de su cognoscibilidad.”*

WALTER BENJAMIN
Discursos ininterrumpidos I.
Filosofía del arte y de la historia,
Taurus, Madrid, 1987.

Garage Olimpo trabaja a partir de diferentes y variadas referencias históricas: cómo funcionaban los centros clandestinos de detención, la organización de la estructura represiva, el trato con las víctimas, los métodos de tortura, el destino de los cuerpos de los muertos, el comienzo de la agrupación de los familiares de los desaparecidos, la complicidad de la Iglesia con la dictadura y el estado de la ciudad de Buenos Aires durante esa época, entre otras tantas. *Garage Olimpo* crea una imagen *posible*. No única, sino posible.

Una de las consecuencias que dejó el terrorismo de Estado fue la destrucción de una forma de concebir el pasado. Luego de la revisión de los hechos puntuales, se cerró ese pasado sobre sí mismo. “Con *Garage Olimpo* lo único que aspiré es a abrir un discurso, no a cerrarlo”, afirmaba Bechis en una entrevista.¹⁹ El intento del director fue hacer una película sobre la base de una his-

toria —ficcional—, una de entre tantas otras que podrían haber existido durante el período 1976-1983. Leer la película desde esta óptica abre formas de mirar. La lectura que propondremos a continuación intenta ampliar las visiones y abrir el pasado para provocar miradas que, a su vez, remitan a nuevas formas de ver, porque, tal como afirma Beatriz Sarlo, vincularse con la historia reciente obliga a tener “la convicción de que es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar”.²⁰

Como la vida transcurre en un *aquí y ahora*, sólo parte de esa vida, una vez que es pasado, se abstrae y se vuelve pensamiento. ¿Cuáles son las pautas de esa abstracción? La estructura de la memoria filtra de manera sistemática determinadas cuestiones. Cuando ese mecanismo se vuelve consciente y se actúa sobre él, se transforma en una política de la memoria: *Garage Olimpo*, por ejemplo, elige detenerse en los centros clandestinos de detención, contar una historia sobre ese espacio y dentro de él. ¿Por qué se elige reponer ciertas partes del pasado en lugar de otras? Hay, evidentemente, una determinación en esto: se decide sobre qué se quiere pensar o qué parte del pasado va a recuperarse para convertirlo en pensamiento. La memoria es un dispositivo y su producto, una construc-

¹⁹ Revista *El Amante*, Nº 91, 1999.

²⁰ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 26.

CONSTRUIR EL VEROSÍMIL

Tanto el centro de detención como los personajes que nombra la película surgieron del cruce de varios nombres reales. El título del filme, *Garage Olimpo*, alude a dos centros de tortura: El Olimpo y Automotores Orletti; la ambientación de los interiores fue hecha sobre la base de los recuerdos del director cuando estuvo secuestrado en Club Atlético Tigre (Enrique Piñeyro) tomó el apodo del ex jefe de Inteligencia de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), Jorge Acosta, y su caracterización se basó en la personalidad del ex jefe de la Armada, Emilio Massera.

ción. Un producto ideológico. “La política se funda sobre acuerdos más o menos amplios sobre qué olvidar. De ese qué, deriva la significación de las acciones y los tiempos políticos. La historia de la Argentina de estos últimos [treinta] años se ha sostenido sobre dos intenciones de olvidar, sobre dos silencios: los desaparecidos durante la década del 70 y la guerra de Malvinas. Desaparecidos y derrotas: dos exclusiones, dos olvidos. La desaparición intenta suprimir toda huella, aun la voluntad de suprimir la huella. Se trata de olvidar que en la Argentina un espacio de desaparición fue posible. Un espacio que atañe a toda la sociedad y en el que víctimas y victimarios se propician en una coincidencia trágica. No es la verdad histórica lo que intenta olvidarse, sino la responsabilidad de preguntarse por qué el crimen se hizo posible. No lo que ocurrió, sino cómo ocurrió”.²¹

Con el estreno de *Garage Olimpo* Bechis quería abrir el debate en torno de cómo recordar a las víctimas y por qué fueron/son posibles diferentes formas de terrorismo por parte de los Estados, pero eso, según sus propias palabras, no se dio en la Argentina, sino en otros lugares del mundo (se abre aquí la discusión sobre por

qué la reflexión en torno de estos temas es más probable en el exterior y no se da espontáneamente en la Argentina). Se debe reconocer que el trabajo de la memoria no es una simple restauración de los hechos tal como ocurrieron —si este lugar es, en todo caso, accesible—. Esto implica un problema ineludible porque el producto del trabajo de la memoria sustituye algo que ya está ausente y resulta irrecuperable en su totalidad: el pasado. Definirlo se vuelve un trabajo, entre otras cosas, de imaginación. Ésta es una de las estrategias de Bechis a la hora de filmar *Garage Olimpo*.

Este relato de ficción fue construido sobre la base de referencias históricas que permitieron la creación de un relato verosímil. La verosimilitud es una forma de trabajar sobre los hechos, de volver al pasado, de construirlo. En el trabajo para crear un verosímil es más importante el poder de reflexión que el respeto a la fidelidad de lo acontecido. Si bien no se deja de lado el testimonio, la narración no pretende atarse a los *hechos reales*, porque lo que importa es lo que la representación provoca como posibilidad reflexiva: la posibilidad misma de transmitir experiencia.

²¹ Memoria de la comunicación, ob. cit., p. 52.

El terrorismo de Estado

El golpe de 1976 y sus condiciones de posibilidad

Entre 1930 y 1976 las fuerzas armadas tuvieron un papel decisivo en la escena política argentina. Los gobiernos democráticos fueron interrumpidos sucesivamente por golpes militares y/o presiones del poder político. La cercanía de los militares al poder y la pugna éste, en representación de los diferentes proyectos de gobierno de los sectores dominantes, les otorgaron un lugar privilegiado y cierta autonomía. Las condiciones sociales y políticas les permitieron en 1976 hacerse cargo del poder para desarrollar una propuesta originada en el seno de la misma institución, en coalición con los sectores dominantes del capital financiero y agroganadero.

El 24 de marzo de 1976 se inició, entonces, la dictadura más cruenta de la historia de nuestro país. Fue un proceso que se basó en la eliminación de cualquier tipo de oposición a la ideología de la dictadura. La destrucción de la sociedad se dio principalmente mediante la desaparición de personas por mecanismos institucionales. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional se propuso lograr el control de la Nación. En este sentido, Pilar Calveiro señala que “las fuerzas armadas asumieron el disciplinamiento de la sociedad, para modelarla a su imagen y

OTROS GOLPES

Entre 1930 y 1976 se desarrollan en la Argentina seis golpes de Estado que quiebran la legalidad constitucional. Los golpes de 1930, 1943, 1955 y 1962 instalan gobiernos dictatoriales que irrumpen en el poder político con el propósito de “poner orden”. En 1966 hay un nuevo golpe que se caracteriza por desarrollar nuevas formas de intervención militar. Si bien el objetivo primario es también el de “organizar la Nación”, el proyecto –que se imagina de larga duración– desencadena fuertes consecuencias en la reestructuración del Estado y de la sociedad misma. El golpe de 1976 lleva estas características a sus últimas consecuencias a través de la implantación del poder desaparecedor y los campos de concentración.

semejanza. Ellas mismas como cuerpo disciplinado, de manera tan brutal como para internalizar, hacer carne, aquello que imprimirían sobre la sociedad”.²²

Puede afirmarse que la sociedad argentina durante los años 60 y 70 se caracterizó por estar dividida, signada por importantes desequilibrios económicos y sociales y desacuerdos políticos e ideológicos. Tras la muerte de Juan Domingo Perón, en 1974, los grupos económicos más importantes y amplios sectores de la sociedad se sintieron amenazados por la violencia de las acciones de los grupos guerrilleros y las fracciones combativas del sindicalismo. El clima de violencia también era producto de los enfrentamientos entre los grupos de la derecha peronista y las agrupaciones de tendencia revolucionaria peronista y de izquierda.

²² Pilar Calveiro, *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 2004, p. 11.

PILAR CALVEIRO

Pilar Calveiro nació en Buenos Aires en 1950. Es doctora en Ciencias Políticas y actual profesora de la Universidad Autónoma de Puebla, México. Reside allí desde 1979. Publicó *Poder y desaparición* en 1998, *Redes familiares de sumisión y resistencia*, en 2004, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años 70*, en 2005, y *Familia y Poder*, en el mismo año. Fue secuestrada el 7 de mayo de 1977 por un comando de Aeronáutica y trasladada a la Mansión Seré. Durante un año y medio pasó por distintos centros de detención hasta que finalmente fue llevada a la ESMA.

En este contexto de caos generalizado y de desinstitucionalización de los conflictos sociales, el golpe de 1976 fue recibido por varios sectores de la sociedad como un alivio, una solución, una salida o casi como un desenlace inevitable. Siguiendo a Pilar Calveiro, es posible afirmar que los golpes de Estado “... vienen de la sociedad y van hacia ella; la sociedad no es un genio maligno que los gesta ni tampoco su víctima indefensa. Civiles y militares tejen la trama del poder. Civiles y militares han sostenido en la Argentina un poder autoritario, golpista y desaparecedor de toda disfuncionalidad. Y sin embargo, la trama no es homogénea; reconoce núcleos duros y también fisuras, puntos y líneas de fuga, que permiten explicar la índole del poder”.²³ En este sentido, cabe preguntarse por las condiciones de posibilidad del desarrollo del terrorismo de Estado en nuestro país, teniendo en cuenta para la reflexión no sólo las circunstancias previas al golpe del 76 y el contexto internacional en el que ocurrió, sino también la relación de la sociedad con su larga historia de autoritarismo.

El concepto de terrorismo de Estado

A la dictadura que transcurre en la Argentina desde 1976 hasta 1983 se la denomina desde el presente “terrorismo de Estado”. La existencia de campos de concentración y la desaparición de personas la diferencian de otras dictaduras vividas en el país. Pensar en las condiciones que posibilitaron esas prácticas represivas es una forma de entender cómo fue posible el terrorismo de Estado en tanto acontecimiento que afectó a todos en distintos niveles y de diferentes maneras: el terror diseminado. El filósofo italiano Giorgio Agamben dice que no hay Estado sin “estado de excepción”, sin el puro ejercicio de soberanía sobre cuerpos cuya eliminación se vuelve legítima en nombre de la defensa de la sociedad, del bien común, de su salud, de la integridad, de la paz social, de los intereses de la nación.

La Argentina vivió buena parte de su historia en “estado de excepción”; sin embargo la denominación “terrorismo de Estado” suele ser utilizada sólo para referirse a este último período dictatorial. Con esto, cabe la pregunta sobre el porqué de esta distinción. No se trata de encontrar una respuesta única, sino de pensar el problema y abrir nuevos interrogantes que aporten a la reflexión.

²³ Ibídem, p. 10.

PARA PROFUNDIZAR

Para ampliar las referencias históricas se sugiere la consulta de los siguientes libros: *Documentos de historia argentina* (1955-1976), de Liliana Caraballo, Noemí Charlier y Liliana Garulli (1998); *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh (1957) y *La patria fusilada*, de Francisco Paco Urondo (1973). También puede ayudar la película *Trelew* (2003), dirigida por Mariana Arruti.

Antecedentes

Para abordar el problema es necesario revisar los antecedentes, los hechos que, para algunos autores, son referencias puntuales a la hora de hablar del terrorismo de Estado. Bien lejos en la historia, lo que se denominó Campaña del Desierto no fue otra cosa que el mismo Estado abocado a la tarea de asesinar a miles de indígenas en el sur de la provincia de Buenos Aires, La Pampa y la Patagonia. También pueden enumerarse casos de represión institucional en el siglo XX: la Semana Trágica, la Patagonia Rebelde, los fusilamientos de José León Suárez —relatados por Rodolfo Walsh en su libro *Operación Masacre*— y la masacre de Trelew, entre otros. Para pensar el terrorismo de Estado resulta fundamental tener en cuenta sus primeros esbozos, en tanto son parte *constituyente* de la posibilidad de que prácticas de esta índole lleguen a la estructura de un gobierno.



La intimidad del terrorismo de Estado

“Los monstruos existen pero son demasiado poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos; los que son verdaderamente peligrosos son los hombres comunes.”

LEVI CARLO EN TODOROV
Tzvetan, *Frente al límite*,
Siglo XXI, México, 1993.

Uno de los aciertos de *Garage Olimpo* es la forma en la que representa el centro clandestino como espacio de rutina, de cotidianidad. “Los campos fueron el dispositivo represor del Estado, la máquina succionadora, desaparecedora y asesina que una vez creada cobró vida propia y ya nadie podía controlar. Funcionaba inexorablemente.”²⁴ Esa maquinaria dependía de las acciones particulares de cada uno de los hombres que formaban la estructura, pero la fragmentación de las tareas desvanecía las responsabilidades, por lo tanto esos hombres repetían su actividad —el control, la tortura o la muerte— sin el menor apasionamiento: “Hombres que actuaban sólo como engranajes de la maquinaria asesina; ni más ni menos, apenas engranajes”.²⁵

Los que trabajan en el *Garage Olimpo* están sometidos, como cualquiera, a la burocracia propia de su labor: marcar tarjeta, cumplir horario de trabajo y de des-

²⁴ Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina, ob. cit., p. 139.

²⁵ Ibídem, p. 140.

canso, completar planillas correctamente, respetar las indicaciones del jefe y hasta compartir bromas referidas a su ocupación. Por ejemplo, ante el comentario de un compañero sobre la detenida a la que debe interrogar que no dice ni una palabra, ni un grito, “sólo retiene el aire”, Félix responde: “Hará yoga”. ¿Cómo eran los hombres que hicieron funcionar la maquinaria? Según el relato de los sobrevivientes y otros testimonios, no parecen haber sido más que hombres comunes y corrientes, acaso cínicos y/o acostumbrados. Lo cierto es que los centros de tortura y exterminio no deben comprenderse como un exceso, ni como una “aberración producto de mentes enfermas o de hombres monstruosos”.²⁶

Con el campo de concentración como marco para la cotidianidad la impresión se da más bien por la humanidad compartida en su interior. En este sentido, Antonella Costa, protagonista de la película, escribió para el suplemento “Radar” del diario *Página/12*: “Una cosa que aportó *Garage Olimpo* fue que, [...] sin justificarlos, humanizó el aspecto, la manera de comportarse a nivel cotidiano de los represores; el hecho de [...] verlos transpirados fumando los mismos cigarrillos que aquellos a los que detenían [...] Una chica que estuvo detenida, me dijo: ‘[el que me sacó la venda] tenía la misma camisa que mi

novio, fumaba los mismos cigarrillos que yo, tenía los mismos zapatos que todos los que íbamos a la facultad donde él estaba infiltrado para chupar gente”.²⁷

La relación torturador/torturada (Félix/María)

*“La constancia del horror puede
no destruir materialmente todo,
pero al mismo tiempo nadie
se salva de esa presencia permanente.”*

BEATRIZ SARLO
La historia contra el olvido,
en *Nuestra Memoria*, año IX,
Nº 19, mayo de 2002.

“¿Querés ver una foto de mi novia?”, le dice Félix a María y le muestra una foto de ella misma. Sentados en el sillón de la casa que María compartía con su madre y en la que Félix alquilaba una habitación, ella, importunada, le responde: “No alcanza con tener la foto de alguien en la billetera para decir que es tu novia”. Días después, María es secuestrada y trasladada a un centro clandestino de detención; Félix la vuelve a ver allí, cuando comienza su turno y le avisan que debe interrogar mediante torturas a una joven que se niega a hablar. Ése es el primer encuentro de María y Félix puertas adentro del *Garage Olimpo*. A partir de allí, María se convertirá en la protegida de Félix, y el vínculo entre ambos se irá modificando

²⁶ Ibídem, p.137.

²⁷ Bernhard Schlink, *Amores en fuga*, Anagrama panorama de narrativas, Zurich, 2000. Edición española: abril 2002. p.194-198.

PARA SEGUIR LEYENDO

Los ejes de análisis sugeridos en este apartado (la tortura como práctica cotidiana y las relaciones afectivas entre víctimas y verdugos) pueden abordarse debidamente desde el discurso de la psicología, por lo que se propone la lectura de los trabajos de Eduardo “Tato” Pavlovsky, especialmente las obras *El señor Galíndez* y *Paso de dos*.

hasta que él se mudará con ella a la celda y convivirán como una pareja dentro de los límites del campo de concentración. “Si el campo funciona como una realidad aparte, por fuera de las leyes, del tiempo y del espacio, la fantasía de salvarse de ese sufrimiento [...] genera la invención enloquecedora de obtener protección a cualquier precio”.²⁸

De manera relativamente frecuente, los testimonios se refieren a guardias y oficiales que llegaron a establecer una relación humana con los prisioneros. Algunas mujeres que estuvieron secuestradas dan cuenta del vínculo con sus torturadores, que, sin llegar a plantearse como relaciones de amor o afecto, revelan una cercanía: “Prefería estar con uno de ellos aunque seguramente fuera uno de los que me había torturado”²⁹, contaba Miriam Lewin en el libro *Ese infierno*.

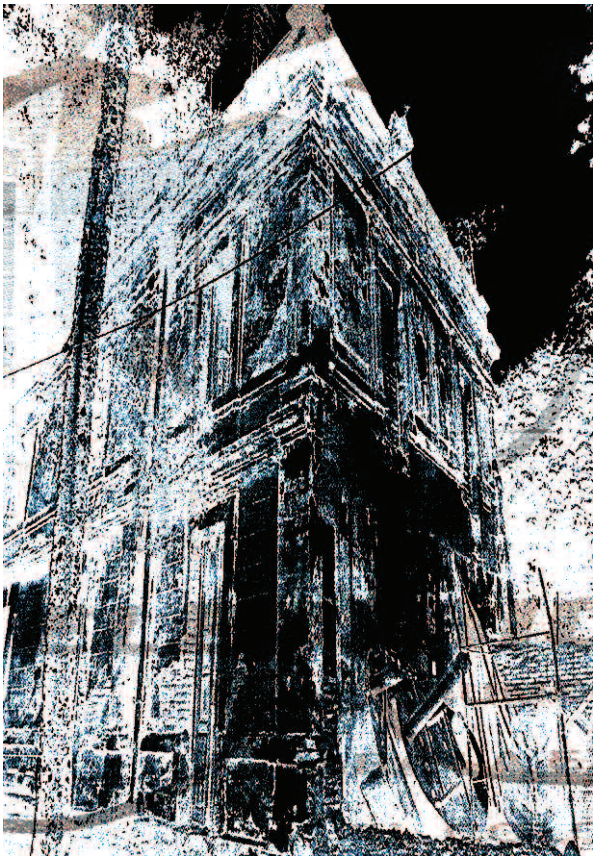
“Aquellas mujeres que entablaron relaciones amorosas con sus verdugos lo

hicieron tal vez, fantasmáticamente, para huir del escenario del horror”³⁰ o quizás soñando con su liberación con vida. En *Garage Olimpo*, esa relación odio-amor va tomando forma a la par del avance del relato y se sostiene con los planos que el director elige para tomar a la pareja: planos medios,* con los rostros ubicados a la misma altura y la cámara casi sobre ellos, para varios de los momentos en que Félix y María están juntos. En contraposición, María en soledad es tomada en varias ocasiones con la cámara ubicada un poco más arriba de su cabeza (ángulo picado*), lo que la vuelve aún más pequeña, sobre todo cuando se encuentra en la celda. Lo confuso del vínculo quizás se vuelve evidente en la escena en que María, ante la partida de Félix, lo abraza, lo besa e inmediatamente le pregunta: “¿Qué tengo que hacer para salir de acá?”.

²⁸ Débora D’Antonio, *Mujeres, complicidad y Estado terrorista*, Centro Cultural de la Cooperación. Cuaderno de Trabajo N° 33, Buenos Aires, p. 50.

²⁹ Miriam Lewin, Manú Actis, Cristina Aldini, Liliana Gardella, *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA, sudamericana*, Buenos Aires, 2001, p. 72.

³⁰ *Mujeres, complicidad y Estado terrorista*, p. 50.



Centros clandestinos de detención

“... *campo y sociedad son parte de una misma trama*”

PILAR CALVEIRO
*Poder y desaparición,
los campos de concentración
en Argentina,*
Colihue, Buenos Aires, 2004.

“Entre 1976 y 1982 funcionaron en Argentina 340 campos de concentración-exterminio, distribuidos en todo el territorio nacional. Se registró su existencia en 11 de las 23 provincias argentinas, que concentraron personas secuestradas en todo el país. [...] Se estima que por ellos pasaron entre 15 y 20 mil personas, de las cuales aproximadamente el 90 por ciento fueron asesinadas.”³¹ Hay algunas discusiones en relación con el número de personas que fueron desaparecidas por el terrorismo de Estado. Si bien la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) registró 8.960 denuncias, hay muchos otros casos conocidos que no fueron blanqueados en aquel momento por miedo u otras razones. Los organismos de derechos humanos estiman que el número de las víctimas asciende a treinta mil entre personas desaparecidas, muertas en enfrentamientos con las fuerzas armadas y fusilamientos, aun cuando los cuerpos hayan sido entregados a los familiares o recuperados posteriormente.

Sin embargo, el golpe de Estado de 1976 no tuvo el mismo significado en

LA CONADEP

La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue creada el 15 de diciembre de 1983 para investigar las violaciones a los derechos humanos ocurridas entre 1976 y 1983. Su investigación, plasmada en el libro *Nunca más*, fue entregada al presidente Raúl Alfonsín el 20 de septiembre de 1984 y dio lugar al juicio a las juntas.

todas las regiones de nuestro país. Si bien el terrorismo de Estado se extendió a lo largo y a lo ancho de nuestro territorio, la represión se ejerció desplegando distintos impactos y se desarrolló con distinta magnitud en los diferentes lugares del país. Los relatos sobre el terrorismo de Estado han sido predominantemente urbanos y han estado ligados a lo que sucedió en las grandes ciudades. Si bien es posible afirmar que el desarrollo de los campos de concentración fue más notable en este tipo de zonas, también la represión actuó en pequeñas ciudades y poblados de todas las regiones del país.

Fue el terror, el diseño represivo con base en los centros clandestinos y la desaparición, lo que llevó a reorganizar los lazos sociales, a recrearlos. Se destruyeron los vínculos de solidaridad y la cohesión de lo colectivo y pasó a estar en juego no ya la calidad de vida de la sociedad, sino su humanidad misma. En una de las primeras escenas de *Garage Olimpo*, María está ense-

³¹ *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, ob. cit., p. 29.

ñando a escribir a personas de pocos recursos. Una mujer que acaba de aprender a firmar le transmite su alegría. Una vez detenida, María, en soledad dentro de su celda, intenta escribir con su dedo sobre la pared, sin poder dejar huellas. Dice Barthes: “El carácter destructivo borra incluso las huellas de la destrucción”.³² La diferencia que hay entre una escena y la otra denota el quiebre de la posibilidad de transmisión: en la villa, María podía comunicarse e interactuar con los otros. En la celda ya no puede más que intentar transmitir un mensaje sin lograrlo, sin poder dejar evidencia de su acción. Así, el terrorismo de Estado es la producción de un nuevo vínculo social, cuya matriz es la de los individuos que a solas se enfrentan entre sí y con el Estado. El personaje de la película encargado de arreglar la picana eléctrica describe en un fragmento del filme lo que ocurre con los cuerpos pensados como engranajes del campo: “Acá lo más importante es no demostrar jamás que tenés miedo. Hay que fingir, fingir todo el tiempo, alegría, llanto, tristeza, fingir con el cuerpo. El problema son los ojos, no se puede fingir con los ojos y ellos lo saben, por eso todo el tiempo te están buscando la mirada para ver si fingís”.

Según Calveiro el dispositivo concentracionario del poder represivo del Estado se convirtió en *el* modo represivo y tuvo en

la desaparición forzada de personas su figura clave. Las consecuencias y significaciones profundas de la desaparición pueden ser abordadas desde distintas perspectivas. Es cierto que, como afirma Héctor Schmucler, se quiso hacer de/con los desaparecidos un olvido total, un olvido del olvido, y por lo tanto una expulsión absoluta de cualquier forma de memoria: la figura de la desaparición, a través de impedirle a un ser humano su propia muerte, su muerte particular, quiso eliminar su existencia, borrar toda huella de que allí había habido un ser humano. El olvido del olvido era la meta de la desaparición, y junto con esa desaparición de las existencias particulares de hombres y mujeres concretos desaparecían también sus ambiciones, deseos y apuestas, sus futuros posibles.

La mayor parte de *Garage Olimpo* transcurre dentro de los agobiantes límites del centro de detención clandestino, que adquiere una intensidad que llega a molestar. “Se filmó todo cámara en mano y con la pobre iluminación ambiente. Las escenas del exterior sí son cine. Es como mostrar que *arriba* estaba la ficción, mientras que la realidad pasaba *abajo*.”³³

Los planos aéreos de Buenos Aires denotan la diferencia entre el adentro y el afuera. El *Garage Olimpo* no estaba aislado de la ciudad de Buenos Aires,

³² *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, ob. cit., p. 160.

³³ Entrevista a Marco Becáis por Jorge Cicuttin para la revista *Veintidós*, Buenos Aires, septiembre de 1999

sino que formaba parte de ella: “La superposición de contrarios de una manera incomprensible, el hecho de estar dentro de una especie de útero cerrado por fuera de las leyes, del tiempo y del espacio, acentúa la sensación de que el campo constituye *una realidad aparte y total*. [...] Sin embargo, el campo está perfectamente instalado en el centro de la sociedad; se nutre de ella y se derrama sobre ella. Quizás es el hecho de permanecer tan apartado, al mismo tiempo que está en medio, lo que más enloquecedor resulta para el prisionero, lo que produce la sensación de irrealidad ...”.³⁴ El trabajo que hace Bechis con los planos (generales*, abiertos y aéreos para tomar la ciudad; cerrados y con la cámara en mano para el centro de tortura) coloca en imágenes esa superposición de contrarios que menciona Calveiro. La ciudad vista desde el aire —una Buenos Aires reconocible— como metáfora de la sociedad que contiene al centro clandestino. “La esquizofrenia social que separa lo que resulta contradictorio para permitir su coexistencia con ‘naturalidad’ es la que se expresa en la propia existencia del campo y en las dinámicas internas de él. [...] Es cierto que formó, efectivamente, una red propia, pero esa red estuvo perfectamente entretejida con el entramado social.”³⁵

DEFINIR LO INDEFINIBLE

Un campo de concentración (o campo de internamiento) es un centro grande de detención o de confinamiento en masa, sin juicio ni garantías judiciales, aplicado a los opositores políticos, grupos étnicos o religiosos específicos, personas de una determinada orientación sexual, prisioneros de guerra o en general cualquier tipo de gente que se considere peligrosa en tiempo de guerra.

Aunque según algunos historiadores ya los hombres del paleolítico tenían campos de concentración, el primer registro moderno del que se tiene noticia son los campos de reconcentración que construyeron los españoles en Cuba en los turbulentos momentos políticos por los que pasaba la colonia hacia el año 1896. Luego vinieron los campos de concentración ingleses durante la guerra de los anglo-bóeres en Sudáfrica.

Durante la Segunda Guerra Mundial se construyeron muchos campos de concentración tanto por los aliados como sobre todo por parte del Eje para encerrar a los prisioneros capturados. Sin embargo, en el caso de la Alemania nazi, se crearon además campos de trabajo forzado y campos de exterminio, que a veces se confunden con los primeros, pero cuyo objetivo era diferente. Los campos de exterminio nazis tenían como fin exterminar a los judíos, que eran asesinados apenas ingresaban en el campo, lo que a partir de 1942 y hasta 1945 dio lugar al Holocausto o *Shoá*, y que produjo la muerte de varios millones de judíos. En algunos casos, como en Birkenau (junto a Auschwitz) o Majdanek, se construyó un campo de concentración, además de uno de exterminio.

(Definición del diccionario Wikipedia, la enciclopedia libre: <http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>)

El Olimpo

El ex centro clandestino de detención y tortura El Olimpo estaba situado en la División de Automotores de la Policía Federal, delimitado por las calles Fernández, R. L. Falcón, avenida Olivera, Lacarra y Rafaela de la Capital Federal, en la localidad de Villa Luro. Comenzó su actividad a partir del 16 de agosto de 1978, fecha en que numerosos prisioneros fueron derivados desde El Banco (otro centro ilegal) hacia El Olimpo. Allí estuvieron detenidas y fueron sometidas a torturas entre 600 y 800 personas, según datos aportados a la Justicia por los sobrevivientes.

“Aunque resulta irrisoria la sola formulación, El Olimpo [...] llevaba este nombre porque, según el personal que lo mane-

³⁴ Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina, ob. cit., p. 86.

³⁵ *Ibidem*, p. 87.

DE CENTRO CLANDESTINO A ESPACIO DE MEMORIA

Actualmente El Olimpo funciona como un espacio de homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado, organizado por la comisión Vecinos por la Memoria Olimpo-Orletti. Se realizan allí diversas actividades, como exposiciones de fotografías y talleres, entre otras. Contacto: vecinosmemoriaolimpoyahoo.com.ar

jaba, era ‘el lugar de los dioses’”.³⁶ El guión de *Garage Olimpo* da cuenta de esta denominación, pero la amplía siguiendo la lógica de funcionamiento del centro: “No te vas a morir cuando vos quieras. Nosotros decidimos cuándo se mueren. Acá somos dioses”, le advierte Texas, uno de los que trabaja allí, a un detenido que intenta suicidarse tragándose una pastilla de cianuro.

Nunca más describe El Olimpo de la siguiente manera: “Portón de acceso de acero, posiblemente rojo. Un tinglado de chapa de unos diez metros de altura cubría

TAPAR EL DOLOR

Marco Bechis, en entrevista con Pablo O. Scholz para *Clarín*, sostiene: “Siento que la gente percibe, sea donde sea, la violencia del Estado contra los ciudadanos de hoy. En un campo de concentración de Chechenia utilizaban una radio a todo volumen para tapar los gritos de la gente maltratada, como en *Garage Olimpo*”.

casi todas las dependencias. Éstas eran nuevas, de unos tres metros de altura, con techo de cemento, donde estaban dos o tres guardias. Se entraba por la guardia. Los traslados se hacían por una puerta de dos hojas, a la izquierda de ésta había una imagen de la Virgen. Un sector de incomunicados con grandes ventanas ojivales, tapadas con mampostería, dejando libre sólo una parte superior. Salita de torturas, letrinas. Del otro lado otra sala de torturas, una celda, un laboratorio fotográfico y dactiloscópico, una oficina de operaciones especiales. Una cocina y un comedor enfrente. Una enfermería para curaciones y otra para internaciones. Sala de archivo y documentación, otra para rayos X. Tres pasillos con celdas, cada línea de celdas tenía un baño con una cortina como puerta, en la tercera línea había un lavadero y duchas. Un cuarto de guardia con ventana hacia la playa de estacionamiento. Una habitación mayor se usaba para reparar los artículos del hogar, eléctricos y electrónicos robados en los allanamientos”.³⁷

Ubicados en espacios físicos que antes habían sido utilizados para otros fines, los centros clandestinos resultaban poco visibles: el *Garage Olimpo* del filme parecía un estacionamiento. La película hace foco en esta *invisibilidad*: las personas pasan indiferentes frente al portón.

³⁶ *Ibíd.*, p. 53.

³⁷ <http://www.nuncamas.org/ccd/e/elolimpoyahoo.com.ar>

Los sonidos

Dentro del centro clandestino el uso que se les asignaba a los sonidos era el de ocultar para que no se escucharan los gritos de los torturados. Ese uso, retomado en *Garage Olimpo*, funciona a la vez como evidencia de los hechos y como recurso cinematográfico: la radio prendida a un alto volumen —el sorteo de la Lotería Nacional, el partido de fútbol entre dos equipos locales, las canciones de moda en la época—

sirve tanto a la representación de la historia como al cuidado que Bechis pone a la hora de contar el horror.

A su vez, el sonido funcionaba como el único contacto de los detenidos con su propio exterior. *Garage Olimpo* da cuenta de esto apenas María ingresa al centro clandestino y le vendan los ojos. La persona que la traslada hasta la sala de torturas le dice: “Éste es el mundo de los sonidos para vos. A partir de ahora no vas a ver más. Nunca más”.



La escena final: los vuelos de la muerte

*"Las zonas socialmente críticas
de las obras de arte son aquellas
que causan dolor,
allí donde su expresión,
históricamente determinada,
hace que salga a la luz
la falsedad de un estado social."*

ALICIA ENTEL, VÍCTOR LENARDUZZI,

DIEGO GERZOVICH,
Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad,
Capítulo: "El arte después de Auschwitz".
Eudeba, Buenos Aires.

Cuando Félix y María se bajan del taxi en la puerta del Garage Olimpo todavía no saben que Tigre (Enrique Piñeyro), el responsable del centro clandestino, fue muerto por una bomba que estalló debajo de su cama. Siguiendo la lógica de una pareja del común y escapando de las normas del campo de concentración, Félix había invitado a María *a salir*, bajo la protección del jefe. Cuando ambos vuelven a atravesar el portón del garaje, la situación ha cambiado y María es subida a la camioneta que traslada a los detenidos hasta los aviones que los hacen desaparecer. La escena final sugiere, casi atestigua, la desaparición de personas ante la imposibilidad de representar los detalles de esas circunstancias de muerte. Un avión de la fuerzas armadas, tomado por planos aéreos, se dibuja sobre un cielo celeste; de fondo se escucha la versión escolar de *Aurora*, la misma que habitualmente se utiliza en las escuelas para izar la bandera, una canción patria que funciona en este caso como metáfora de ese avión y del Estado.

UN VESTIDO Y UN DOLOR

El vestido que usa María (Antonella Costa) en la escena final perteneció a Adriana Silvia Boitano, posiblemente vinculada a la Juventud Universitaria Peronista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, detenida-desaparecida el 24 de abril de 1977. La indumentaria fue prestada a la producción de *Garage Olimpo* por Ángela Boitano, su madre.

La cámara funde a negro luego de una imagen del avión que sobrevuela las aguas con su compuerta posterior abierta, seguida de un plano subjetivo* sobre el río de la Plata. Una leyenda completa la historia: "Entre 1976 y 1982, durante la dictadura militar argentina, miles de ciudadanos fueron arrojados vivos al mar".

La desaparición y la metáfora del Estado

El modelo concentracionario aplicado por las fuerzas armadas tuvo como eje la desaparición de personas sistemática y programada. El gobierno militar concebía la desaparición —al igual que la dictadura— como un proceso: primero, el detenido era privado de su libertad, del contacto con sus allegados (no podían verlo ni sabían dónde estaba). A la par del encierro, le era negado su nombre: "[Al prisionero] se le asignaba un número al que debía responder. Comenzaba el proceso de desaparición de la identidad, cuyo punto final serían las tumbas NN".³⁸

³⁸ María Seoane, Argentina: El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003). Capítulo: "Del matadero a la democracia 91976/1989)" p. 193.

“No, no se podían fusilar. [...] La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos. [...] Todos estuvimos de acuerdo en esto. Y el que no estuvo de acuerdo se fue. ¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el río de la Plata, el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas que no se pueden responder: quién mató, dónde, cómo”.³⁹ Esta confesión del ex general Jorge Rafael Videla evidencia la voluntad de exterminio de las fuerzas armadas: ausentar a los sujetos, despojarlos aun muertos de su existencia. “... Junto con sus pulsiones exterminadoras de los cuerpos, llevaron adelante planes sistemáticos de extirpación de los recuerdos de esos cuerpos, de licuación de una memoria que pudiera restituir a las víctimas al mundo dador de sentido de los vivos.”⁴⁰ Éste era el modo de evitar las preguntas.

Instalada la democracia, aunque negada la posibilidad de recuperar los cuerpos y conocer las circunstancias de muerte de las personas desaparecidas, es posible, al menos, la interrogación sobre las formas

de representación/acercamiento a ese pasado: “¿Cómo representar lo irrerepresentable sin caer en la trampa de [...] la estetización del espanto?”.⁴¹ Algo similar a una respuesta podría ser *Garage Olimpo*. Después de Auschwitz las sociedades se encontraron con la incapacidad de seguir relatando; “inoperancia del arte”, la definía Theodor Adorno, el pensador de la Escuela de Frankfurt. En palabras de Eduardo Grüner, lo que estaba diciendo es que “...después de Auschwitz sólo era imaginable, como arte ‘auténtico’, un arte de lo *imposible*: un arte que no solamente proponga la representación de lo imposible, de lo que es demasiado espantoso para ser articulado simbólicamente más que a través de su *estetización*, sino un arte que renunciara a toda representación, a toda estética, para mantener una suerte de ética de la ausencia, del silencio, de la mudez”.⁴²

En este sentido, *Garage Olimpo* tiene el pudor de sugerir sin mostrar, de apagar, mover la cámara o cerrar una puerta antes del momento de tortura o de muerte. De este modo, la película logra esa ética de la ausencia de la que habla Grüner y, a la vez, potencia su poder de representación.

³⁹ Confesión del ex general Jorge Rafael Videla, publicada en *El dictador*, 1998.

⁴⁰ Oscar Terán, *De utopías, catástrofes y esperanzas, un camino intelectual*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.

⁴¹ Eduardo Grüner, *La invisibilidad estratégica o la rendición política de los vivos*, en *La Escena Contemporánea*, N°3, mayo de 1999, p. 63.

⁴² Ob. cit., p. 62.

En la escena final, Bechis logra hacer de un objeto (el avión) la metáfora del Estado y trastoca el sentido de aquello que se llama canción patria. Así, da cuenta de la complejidad de la época y deja en claro que los militares “no actuaban en nombre propio sino en nombre de la ‘Nación agredida’ y, por lo tanto, desaparecer personas sólo era [para ellos] una función patriótica”.⁴³ Con este final la película amplía su lectura de los hechos, se ubica por sobre las anécdotas y, más allá del abatimiento que pueda generar el horror de los hechos a los que alude, abre la posibilidad de un debate sobre cómo un Estado con estas características fue posible para, a partir de allí, generar nuevas formas de comprensión y apropiación del pasado reciente.

DESAPARICIÓN DE LA MILITANCIA

Una de las características que tuvo la política de los años 60 y 70 fue la alta militancia. En un campo de batalla los intereses sociales se ponían en pugna, pero esto no aparece en *Garage Olimpo*. María es una chica que ayuda en una villa lo cual no denota una militancia política. Ningún partido político aparece en toda la película, ni se los menciona. Y apenas se hace referencia a las fuerzas armadas como institución. Félix, por su parte, tampoco hace mención ideológica alguna, parece no hablar de política. Como tampoco lo hace María. El único momento del filme en el que se refieren a ello se da cuando Diana –la madre de María– le pide ayuda a un hombre con el que ambas tenían algún tipo de relación. Mientras este señor juega al golf, Diana le suplica que la ayude a encontrar a María, a lo que el golfista le responde: “Vos sabías que María estaba metida en política”. Frente a este comentario Diana contesta: “¿Cómo estaba relacionada con la política?”, pero no hay ningún tipo de respuesta a este interrogante. Así la palabra política aparece como un vacío por completar. No se puede llegar a entender qué denota la política en este caso: el significante queda a criterio del espectador.

⁴³ Argentina, el siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003), ob. cit., p. 141.





La recepción Sobre el público

Durante los primeros años posteriores a la dictadura militar, los 80, el acercamiento a los hechos pasados y los modos de pensar el proceso histórico estuvieron ligados a la denuncia y a la voluntad de recordar. Había que dejar constancia legal de los procedimientos del terrorismo de Estado, tomar declaración a los partícipes y las víctimas, para después poder recordar. El deber de la memoria estaba sintetizado en una frase: nunca más. Reflexionando sobre estas formas sociales de vincularse con el pasado, Pilar Calveiro señala que “la repetición puntual de un mismo relato, sin variación a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota. Por una parte, porque toda repetición seca el relato de los oídos que lo escuchan; por otra, porque la memoria es un acto de recreación del pasado desde la realidad del presente y el proyecto de futuro”.⁴⁴

La constancia de la democracia dio lugar a la aparición de nuevos modos para el relato y la transmisión de los hechos vinculados a la última dictadura militar, surgidos desde todas las disciplinas, incluido el cine. Las nuevas propuestas tienen más que ver con la exploración del pasado para la apertura de un debate que mire al futuro. Ya no el desnudo relato de los hechos sino lecturas abiertas a la interpretación que,

conjugadas, forman un corpus para el estudio que permite la discusión y el diálogo. Dentro de este corpus puede ubicarse *Garage Olimpo*.

Todas estas nuevas lecturas de la historia, además de contribuir en forma oblicua a la reconstrucción de los hechos pasados, son las encargadas de informar y hacer tomar parte a las nuevas generaciones, las nacidas durante el período 1976-1983, y también a las más jóvenes. Con respecto al público posible para *Garage Olimpo*, Bechis afirmaba en una entrevista para la revista *Veintidós*: “Es una incógnita cómo el espectador recibirá la película. Con este filme yo apunto más a los jóvenes que a quienes vivieron la época de la dictadura militar. [...] Creo que este tema es como la resaca del mar, va y viene. Pero de lo que estoy seguro es de que no se puede olvidar porque es lo más grave que pasó en Argentina”.⁴⁵ Posiblemente artistas y realizadores no sean conscientes de este nuevo registro con respecto a los modos de acercamiento al pasado. Sin embargo, es gracias a todas las nuevas obras y lecturas que treinta años después nos encontramos con la posibilidad de interrogar los recuerdos, formular nuevas preguntas y nuevas realidades desde y para las nuevas generaciones.

⁴⁴ Pilar Calvario, *Política y/o violencia*, Norma, Buenos Aires, 2005.

⁴⁵ Ob. cit. (entrevista Veintidós)

¿Qué dijo la crítica local?

*“Comprender al mismo tiempo
que los campos de concentración
eran verdad y que la película era justa.”*

SERGE DANÉY

El travelling de Kapo,
publicado en *Trafic*, N° 4,
Ediciones POL, París, 1992.

Aunque la discusión extra-prensa especializada que la película generó al momento de su estreno fue escasa, *Garage Olimpo* fue muy bien recibida por la crítica, más que nada por su corrección en tanto pieza cinematográfica que da cuenta, mediante una ficción atravesada por fragmentos de lo real, de uno de los momentos más traumáticos de la historia nacional. En *El Cronista*

Osvaldo Quiroga escribió: “La cámara que se detiene un instante antes de la tortura, la música que se utilizaba para que no se escuchen los gritos de los prisioneros...”. Aníbal Vinelli apuntó en *Clarín*:

“Cada una de sus escenas remite a

situaciones reales reflejadas por tanta crónica de la tragedia que supimos leer o escuchar”.

Si es la cámara la que siempre elige qué mirar, la decisión sobre dónde ubicarla se vuelve más compleja si se trata de componer las imágenes de la represión estatal basada en la tortura y el horror sistematizado. En un caso así, se tratará de

evitar tanto el disgusto por la omisión –“¿Qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrarse el recuerdo del sufrimiento acumulado?”–⁴⁶ como la humillación por el exceso. En un equilibrio entre estas dos variantes la crítica ubicó a *Garage Olimpo*: “Bechis se preocupa en todo momento por la ética cinematográfica de cada imagen (nunca obscenas, nunca sensacionalistas) y con gran talento construye un crescendo dramático que culmina en uno de los momentos más poderosos que haya dado el cine argentino”, escribió Quintín para *Tres Puntos*. “No hay sensacionalismo, ni golpes bajos, ni gritos destemplados o discursos aleccionadores, sino la descarnada descripción de la minucia del horror”, agregó Luciano Montegudo para *Página 12*. En donde se podría haber explotado el dramatismo de la historia que se cuenta, “no hay concesiones, [...] ni artilugios para conquistar aplausos que [la película] no merezca recibir por sus propios méritos artísticos”, sumó Diego Batlle para *La Nación*.



⁴⁶ Theodor Adorno, *Teoría estética*, Orbis, Madrid, 1983, p. 339.



SIN GOLPES BAJOS

“Pensé mucho en cómo filmarla y decidí no dar ningún golpe bajo, ningún puñetazo. No quise mostrar torturas ni violaciones. Pero sí que el espectador se entere de todo, que lo sospeche, que lo piense pero que no vea directamente, como esos prisioneros que vivían con los ojos vendados”, contó Bechis a la revista *Veintidós*, en el momento del estreno de *Garage Olimpo*.

Dentro de estas críticas tan alentadoras cabe destacar parte de la crítica de Hernán Ferreirós, para *Los Inkorruptibles*, que coloca a la película como parte de la necesidad del cine argentino de seguir investigando argumental y visualmente sobre este tema: “...un final excesivamente cinematográfico en el que el malo encuentra su merecido. Está claro que ni los Tigres, Bergés o Masseras de la realidad encontraron castigo alguno. Y es justamente ese hecho el que hace necesaria no una, sino decenas de películas como ésta”.

La ficcionalización de cualquier hecho real puede o resultar acertada o sobrexplotar personas y situaciones —estetizar el horror— para conseguir la compasión del público. El relevamiento de las críticas parece indicar que, también en este sentido, Bechis consigue el tono adecuado para retratar la época desde la intimidad, ubicando al espectador (especialmente al argentino que definitivamente fue parte o está atravesado por esa historia) en un lugar de contemplador-partícipe. “La vida en el *Garage Olimpo* está contada como si fuera un lugar de trabajo común y corrien-

te, oscuro, triste y burocrático: un lugar por donde todos hemos pasado alguna vez. [...] Que esa estructura cotidiana sea aplicada a un centro de detención, que los compañeros de oficina enamorados sean en realidad torturador y torturada, que lo que esté en juego no sea la calidad de vida de los trabajadores sino su humanidad misma, provoca un doble efecto de familiaridad y espanto que potencia el horror”, escribió Gustavo Noriega para *El Amante*. Agrega Quintín, en su crítica para *Tres Puntos*: “Los carceleros de Bechis no son los viejos monstruos con colmillos con los que se suele identificar a los asesinos en la ficción para que el espectador tenga claro que no se parecen en nada a ellos. Por el contrario, como ocurrió efectivamente, los represores eran en su mayoría jóvenes, concurrían a las cámaras de tortura como quien va a la oficina y su conducta fuera de los campos no se diferenciaba demasiado de la de otros ciudadanos”.

El vínculo de pareja que surge abruptamente entre el torturador y la detenida/desaparecida, “salvo el escenario, parecería el de cualquier pareja del común:





OTROS FILMES DE BECHIS

Además de *Garage Olimpo*, Marco Bechis dirigió y fue coautor del guión de *Alambrado* (inédita, 1990) y *Figli/Hijos* (2001). Filmada en Italia, la última película del director cuenta la historia de Rosa y Javier, dos desconocidos que se comunican por *mail*, viven en la Argentina e Italia respectivamente y sospechan ser hermanos mellizos, nacidos en cautiverio durante la última dictadura militar.

él le trae víveres y algunos mínimos lujos, ella le sirve un mate, ambos comparten comida y catre, siempre con la sensación de peligro e inseguridad [...] Es precisamente en esa cotidianidad donde el largo-



metraje alcanza sus mejores momentos al subrayar el carácter enfermizo de la relación, la ambigüedad de los caracteres, con Félix como relativo benefactor y María soñando con la libertad que no parece estar demasiado lejos”, escribió Vinelli para *Clarín*. “Contrariamente a lo que podría pensarse, *Garage Olimpo* no especula con la relación víctima-victimario (a la manera del *Portero de noche*, de Liliana Cavani) sino que la utiliza para dar cuenta del grado de abyección y de absurdo al que llegó el terrorismo de Estado en la Argentina”, concluyó Monteagudo para *Página/12*.

Actividades

1. A continuación transcribimos dos fragmentos del libro *Amores en fuga*, del alemán Bernhard Schlink. Se trata de un libro de cuentos, algunos de los cuales transcurren en campos de concentración nazis y otros se proponen reflexionar al respecto. Sugerimos, que como estudiantes de institutos de formación docente, imaginen que estos fragmentos van a salir en una revista que lanza la institución donde ustedes trabajan. Imaginen que esa revista está dedicada a la historia reciente y la memoria. Tienen que escribir, reunidos en grupo, diez líneas para introducir el debate. Les brindamos algunas preguntas para guiar la elaboración de ese texto: ¿cómo plantear en la escuela la historia reciente? ¿Cómo introducir temas que son polémicos y obligan a un posicionamiento político de los docentes? ¿Se puede aceptar cualquier discurso vinculado a este tema? ¿Cuál es el límite?

La propuesta es que las diez líneas –una introducción, el llamado “copete”– estén escritas con un lenguaje apropiado para jóvenes de escuelas secundarias. Es decir que, además de debatir acerca de qué poner en el texto, van a tener que preguntarse cuál es la mejor forma de escribir ese contenido.

Fragmento I

“–Hace cincuenta años de aquello. No entiendo por qué no podemos dejar el pasado en paz igual que toda la demás gente deja en paz el suyo.

“–¿No será que ese pasado es diferente? –preguntó Sarah en inglés. Para asombro de Andi, había entendido la conversación en alemán.

“–¿Un pasado diferente? A todo el mundo le parece que su pasado es diferente. Y además, el pasado es una cosa



que se fabrica, tanto si es normal como si es especial.

“—Sí, a mi familia los alemanes le fabricaron un pasado muy especial —replicó Sarah mirando fríamente al tío.

“—Fue terrible, desde luego. ¿Pero eso quiere decir que la gente de Oranienburg o de Dachau tenga que tener por fuerza un presente terrible? ¿Es justo que la gente que nació muchos años después de la guerra, y que nunca le ha hecho daño a nadie, tenga que aguantar que le recuerden y le echen en cara cada dos por tres el pasado singular del lugar donde vive? [...]

“—Tú no serás de la misma opinión que tu tío, ¿no?

“—¿Qué opinión?

“—Que hay que enterrar el pasado, y que ya estaría enterrado si no fuera porque los judíos meten cizaña.

“—¿No decías tú misma el otro día que la guerra acabó hace cincuenta años?

“—O sea que sí.

No, yo no pienso como mi tío. Pero las cosas tampoco son tan simples como tú las pintas.

“—¿Qué es lo que las hace complicadas?

Andi no tenía ganas de discutir con Sarah [...]

“—¿Por qué las cosas son complicadas? Mira, es cierto que es necesario recordar el pasado para que no se repita, y también por respeto a las víctimas y a sus descendientes; pero el Holocausto y la guerra son cosas de hace cincuenta años, y no pueden cargárseles a los nietos las culpas que haya contraído la generación de los padres y los hijos. La gente de Dachau, cuando va al extranjero, se avergüenza de su lugar de origen, y hay chavales que se hacen neonazis porque están hartos de que se remueva el pasado constantemente. No me parece que todo eso sea tan simple. [...]

“—Sé que no tienes mala intención. Pero las cosas no son complicadas. La justicia es algo muy sencillo.”¹

Bernhard Schlink nació el 6 de julio de 1944 en Bielefeld. Actualmente vive entre Bonn y Berlín. Es juez, profesor en la Universidad Humboldt, Berlín, y autor de cuatro

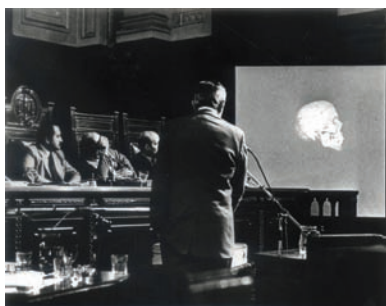
novelas policíacas que tuvieron gran éxito entre el público, por lo que ganó diversos premios. En 1995 publicó *El lector*, una novela autobiográfica. Este libro fue un gran acontecimiento literario tanto en Alemania como en los demás países en los que se editó [se realizaron traducciones a treinta y cinco idiomas]. Su última obra es *Amores en fuga*.

Fragmento II

Cuando estaban en Oranienburg, Andi no se atrevió a decir que le estaba pasando lo que había predicho su tío. Lo que veía no era aterrador. Lo aterrador era lo que tenía en la cabeza, aunque eso ya era suficientemente aterrador. Sarah y Andi cruzaron mudos el campo de concentración. Al cabo de un rato se cogieron de la mano.

“En el campo había también un grupo de escolares, unos treinta niños y niñas de doce años. Se comportaban como lo hacen normalmente los niños de doce años: gritaban, se reían y cuchicheaban tonterías. Estaban más interesados por sus compañeros que por lo que el profesor les enseñaba y les explicaba. Lo que veían sólo les servía para fanfarronear, tomarse el pelo los unos a los otros hacer bromas. Jugaban a guardias y prisioneros, y gemían en las celdas como si los estuvieran torturando o se murieran de sed. El profesor hacía todo lo que podía, y escuchándolo se veía claramente que había preparado a fondo la visita al campo con los niños. Pero todos sus esfuerzos eran en vano.”





2. A continuación reproducimos un extracto de una crítica firmada por el periodista Gustavo Noriega. Se publicó en la revista *El Amante* en ocasión del estreno de *Garage Olimpo*. Se trata de un texto que, además de opinar sobre el filme, tiene un fuerte registro personal. Proponemos leerlo y después pensar qué actividades se podrían realizar con los alumnos para abordar el pasado reciente desde un registro testimonial, en primera persona. Se sugiere tener en cuenta la conceptualización que se realiza en el capítulo sobre la memoria.

“Hay otro elemento en Garage Olimpo que la convierte en una experiencia demoledora. La película comienza con un plano aéreo. Lo primero que se ve desde el aire son las aguas marrones del Río de la Plata. Estarán también en la última imagen y su referencia es inequívoca: una de las formas de hacer desaparecer los cuerpos de las personas secuestradas fue arrojarlos al río desde un avión, cuando aún estaban con vida, apenas anestesiados. Pero Bechis intercala toda la narración con otros planos aéreos de la ciudad de Buenos Aires. Esas imágenes de nuestra ciudad desde lo alto, en una época que se sitúa entre 1976 y 1978, que aparentemente no tienen ninguna justificación argumental, provocan el efecto de abarcarnos a todos, lo cual, ciertamente, no es algo fácil de digerir. Se ve una ciudad reconocible, los autos pequeños que se desplazan por las avenidas, las luces en los edificios, las plazas, el Obelisco. Una ciudad en la que no se ven personas pero que en su movimiento se adivina la normalidad de la vida cotidiana.

“En una de esas casas iluminadas estaba yo. Preocupado por la facultad, fastidiado por la censura en el cine, pendiente del fútbol. La que siento no es una culpa que se resuelva viajando en el tiempo: no hay nada que podría haber hecho en esa época que me permitiría ver Garage Olimpo sin

sentirme igualmente miserable. Porque es la vergüenza profunda de ser argentino, de ser humano, de pertenecer a la especie que es capaz de esa conducta. Estamos contaminados, siempre lo estaremos. Garage Olimpo refrescó esa vergüenza y yo, personalmente, se lo agradezco.”

3. *Garage Olimpo* incluye dentro de su relato ficcional dos casos reales: el del jefe de la Policía Federal, Cesario Cardoso, y el de Mario Villani, cuyo testimonio fue conocido tiempo después. Sugerimos que les propongan a sus alumnos elegir uno de los dos casos y buscar qué dijeron los medios de comunicación sobre ese hecho.

Luego, teniendo en cuenta el contenido del módulo, piensen qué propuesta de trabajo se podría hacer a partir de ese material: sus características –si será grupal o individual– y sobre qué ejes se focalizaría el análisis (las palabras elegidas para nombrar a las personas involucradas en la noticia, las fuentes utilizadas, las fotos que acompañan las notas, etcétera).

4. Proponemos la lectura de un texto de Susan Sontag, publicado en *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*. ¿Qué vinculación puede establecerse entre lo que dice la autora y los ejes que el cuadernillo propone para pensar *Garage Olimpo*?

“... Quizá la gente atribuye demasiado valor a la memoria y no bastante a la reflexión. Creemos que la rememoración es un acto ético profundamente arraigado en el corazón de nuestra naturaleza; después de todo, acor-





darse es todo lo que podemos hacer por los muertos. Sabemos que vamos a morir y llevamos

luto por aquellos que, en el curso normal de la cosas, murieron antes que nosotros, abuelos, padres, profesores, amigos mayores que nosotros. La insensibilidad y la amnesia de hecho parecen correr paralela en la vida de cada individuo. Pero pienso que la historia nos da signos contradictorios en cuanto al valor de la rememoración para las diferentes comunidades. El imperativo que gobierna nuestras relaciones con los que murieron antes que nosotros –en el lapso de una vida humana, de una vida individual–, se llama piedad. En el tiempo mucho más largo de la historia de una colectividad, esa prontitud por querer recordar, por conservar el contacto con los desaparecidos, señala, desde mi punto de vista, un cierto disfuncionamiento. Hay demasiada injusticia en el mundo y demasiados recuerdos de desgracias pasadas. Pensemos en los pueblos que justifican todo lo que hacen por lo que les pasó siglos antes. Hacer la paz es olvidar. Es mas fácil reconciliarse si el lugar que ocuparía una memoria tal hace sitio a la reflexión sobre la vida que llevamos, y si dejamos disolverse las injusticias particulares en una comprensión más general de aquello que

los seres humanos son capaces de hacerse los unos a los otros. [...]

“Y a las ideas sobre aquello sobre lo que la sociedad elige reflexionar, la sociedad da el nombre de ‘memoria’. A la larga, me parece, este tipo de memoria es una ficción. Estrictamente hablando, soy del parecer de que la memoria colectiva, eso, no existe. Toda memoria es individual, no reproducible y muere con cada persona. Lo que se llama memoria colectiva no es recuerdo sino una afirmación: la afirmación de que tal cosa o tal otra es importante; que una historia atañe a algo que aunque parezca imposible tuvo lugar, que ciertas imágenes fijan la historia en nuestros espíritus; que ciertas ideología crean y alimentan un stock de archivos de imágenes; que ciertas imágenes representativas entrañan ideas comunes cuya significación provoca pensamientos y sentimientos previsibles.”

Susan Sontag nació en Nueva York en 1933. Luego de recibirse de licenciada en filosofía y letras en Chicago y estudiar en Oxford y la Soborna, se destacó por su relevancia como intelectual y activista tanto en Estados Unidos como en el mundo. Sus obras han sido traducidas a treinta y dos idiomas.





Glosario

Plano medio: imagen que presenta la figura humana cortada por la cintura, de la mitad del cuerpo para arriba. Tiene un valor expresivo y dramático, pero también narrativo.

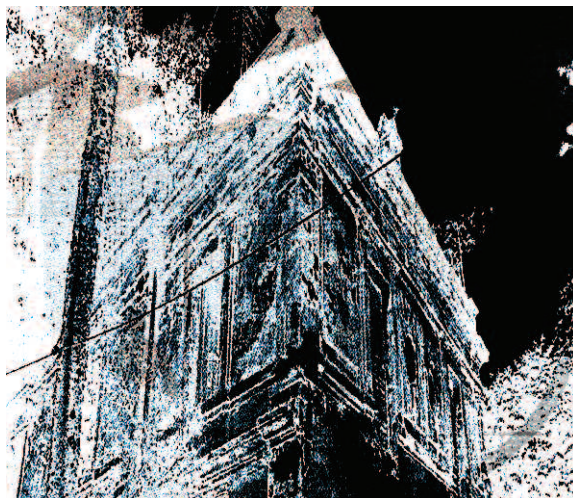
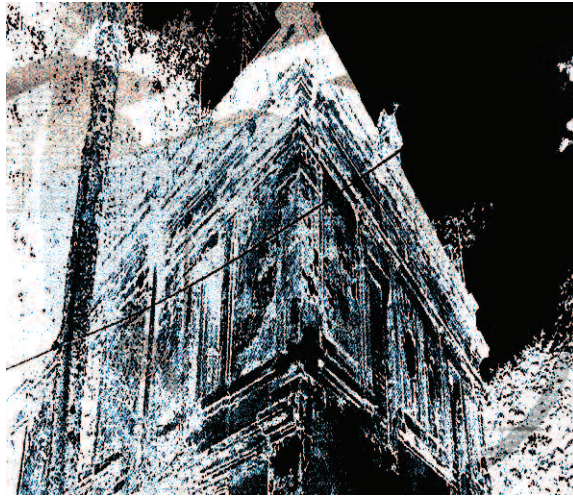
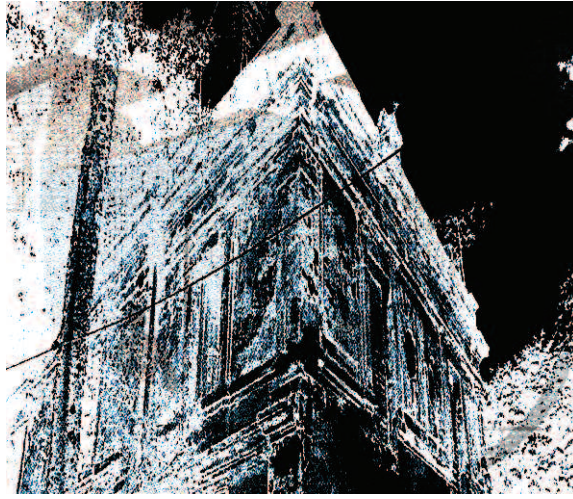
Plano subjetivo: visión que resulta de la cámara situada en los ojos del personaje, lo que genera en el espectador el artificio de encontrarse en su mente y en su subjetividad.

Ángulo picado: imagen proporcionada por la cámara situada por encima del obje-

to o sujeto mostrado, de manera que éste se ve desde arriba.

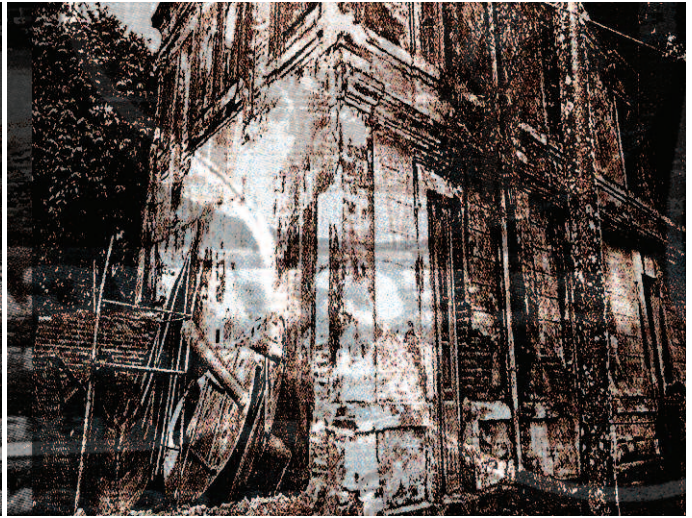
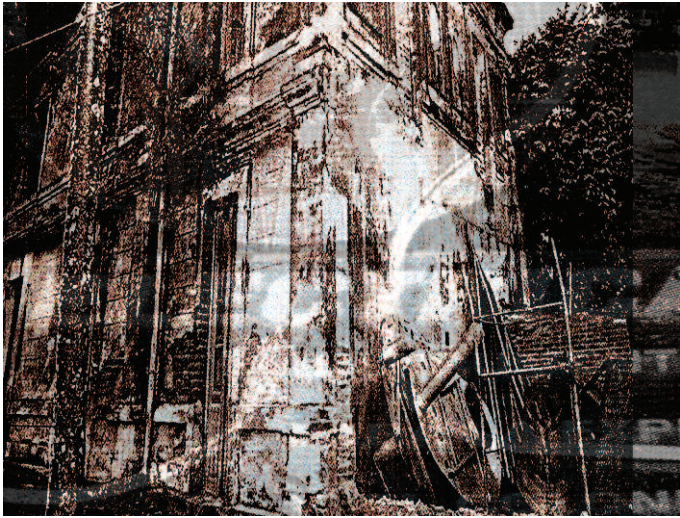
Gran plano general: visión que muestra un gran escenario o una multitud. La persona no está o bien queda diluida en el entorno, lejana, perdida, pequeña, masificada. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre en su medio.





Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Orbis, Madrid, 1983.
- ARENDT, Hannah, *Entre pasado y futuro*, Península, Barcelona, 1996.
- BENJAMÍN, Walter, *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1987.
- BRODSKY, Marcelo, *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2005.
- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 2004.
- Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Norma, Buenos Aires, 2005.
- CARABALLO, Liliana, Noemí Charlier y Liliana Garulli, *Documentos de historia argentina (1955-1976)*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- CONADEP, *Nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 1984.
- DE ÍPOLA, Emilio, *La bamba, acerca del rumor carcelario*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- DUSSEL, Inés, Finoccho, Silvia y Gojman, Silvia, *Haciendo memoria en el país de nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 1997.
- HOBBSAWM Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998.
- LEWIN Mirian, ACTIS Manú, ALDINI Cristina y GARDELLA, Liliana, *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- LORENZ, Federico, *Tomala vos, dámela a mí. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas*, en Jelin, E.y Lorenz, F. (comps.), *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, Siglo XXI, Madrid, 2004.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- SCHLINK, Bernhard, *Amores en fuga*, Anagrama, Buenos Aires, 2002.
- SCHMUHLER, Héctor, *Memoria de la comunicación*, Biblos, Buenos Aires, 1997.
- SEOANE, María Isabel, *Argentina, el siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*, Planeta, Buenos Aires, 2004.
- SEOANE, María y MULEIRO, Vicente, *El dictador. Historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.
- TERÁN, Oscar, *De utopías, catástrofes y esperanzas, un camino intelectual*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.



Artículos

DANEY, Serge, *El travelling de Kapo*, publicado en *Trafic*, N° 4, Ediciones POL, París, 1992.

D'ANTONIO, Débora, *Mujeres, complicidad y Estado terrorista*, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires Cuaderno de Trabajo N° 33, 2003.

GRUNER, Eduardo, *La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos*, en *La Escena Contemporánea*, N° 3, mayo de 1999.

SARLO, Beatriz, *La historia contra el olvido*. En *Nuestra Memoria*, año IX, N° 19, mayo de 2002.

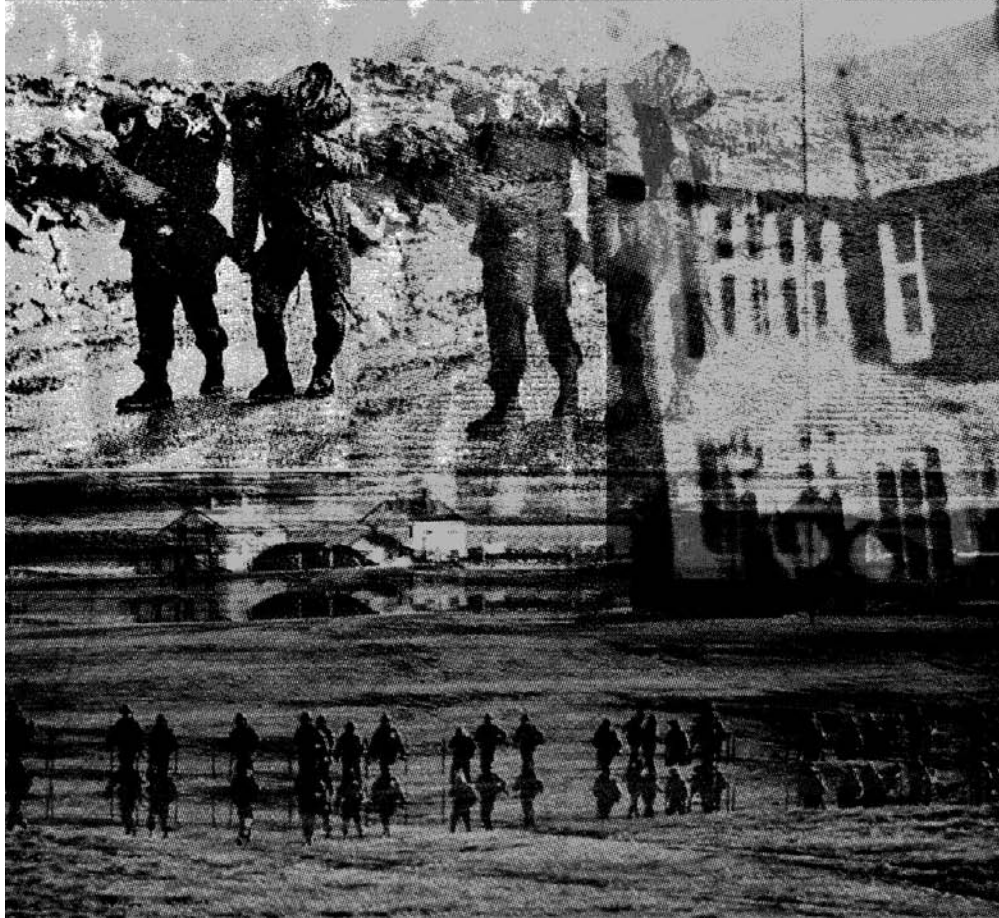




Películas

Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, 1994).
Cazador de utopías (David Blaustein, 1995).
Pizza, birra, faso (Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, 1997).

Mundo grúa (Pablo Trapero, 1999).
Papá Iván (María Inés Roqué, 2000).
Los rubios (Albertina Carri, 2003).



El visitante

Los fantasmas de Malvinas

“La historia de la Argentina en estos veinte años se ha sostenido sobre dos intenciones de olvido, sobre dos silencios: los desaparecidos durante la dictadura de la década de 1970 y la derrota en la guerra de las Malvinas. Desaparecidos y derrota: dos exclusiones, dos olvidos. No es la verdad histórica lo que intenta olvidarse, sino la responsabilidad de preguntarse por qué el crimen se hizo posible. No lo que ocurrió, sino cómo ocurrió.”

HÉCTOR SCHMUCLER
“Formas del olvido”, en *Confinés*,
Nº 1, abril de 1995.

Las dificultades para pensar Malvinas

“Fui elegido para cantarte, por quienes quieren olvido restarte. / Grave, pesado, mas no inconsciente yo te lo mando ex combatiente...”, canta el grupo Almafuerte en la banda de sonido de *El visitante*. El tema, compuesto especialmente para el filme, señala la clave central de la “cuestión Malvinas”: las dificultades que existen para pensarla. Entre 1833 —año en que Gran Bretaña ocupó las islas— y la guerra de 1982, la pérdida del archipiélago adquirió múltiples y contradictorios sentidos en la cultura

argentina, pero siempre ocupó un lugar destacado: quien quisiera pensar la Nación debía pronunciarse sobre aquel territorio irredento. Las islas operaban como el símbolo de la nacionalidad. La derrota en la guerra modificó radicalmente ese emblema. Desde la posguerra en adelante, Malvinas se convirtió en un tema “grave”, “pesado”, y muchas veces, incluso, silenciado, tanto que hasta hay una palabra para mencionar esa omisión: “desmalvinización”.

La película *El visitante*, una mirada sobre Malvinas desde los años 90, puede contribuir a reflexionar sobre esa exclusión y ese olvido. A través del análisis del filme y del diálogo que se establecerá con textos historiográficos, ficcionales y teóricos, se desplegará uno de los ejes centrales de este cuadernillo, el que lleva por nombre *Guerra de Malvinas. Sentidos en pugna*.

Malvinas nos enfrenta con una serie de preguntas perturbadoras: ¿cómo pensar una guerra que se llevó a cabo con el apoyo de la sociedad argentina durante un período de la historia que hoy es repudiado por buena parte de esa sociedad? ¿Cómo leer los matices de un apoyo que se expresó en consignas tan disímiles como “Viva la Marina”, “Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también” y “Las Malvinas son de los trabajadores y no de los torturadores”? ¿Cómo referirse a una guerra que se libró por una causa “nacional y popular” en el contexto del terrorismo de Estado? ¿Cómo entender que del fervor inicial se pasó a la indiferencia y el olvido simulado? ¿Cómo



SÍNTESIS HISTÓRICA

Las Malvinas, y por extensión las Georgias y Sandwich del Sur, pertenecen a la República Argentina. Fueron territorios heredados de España, en la época en que el país aún era una promesa que se llamaba Provincias Unidas. En el calendario escolar aparecen vinculadas a una fecha, el 10 de junio de 1829, cuando Luis Vernet fue nombrado representante del gobierno argentino en Puerto Soledad. Su intento por poblar las islas y ejercer la autoridad nacional duró hasta 1833, cuando fueron ocupadas por los británicos.

Desde ese momento hasta el presente los sucesivos gobiernos presentaron demandas diplomáticas y judiciales para recuperar las islas. En 1965, la resolución 2.065 de las Naciones Unidas estableció que el problema tenía características coloniales y por lo tanto se enmarcaba a otra resolución, la 1.514 de 1960, que comprometía a los países miembros a acabar en todas partes con el colonialismo.

Estos reclamos fueron interrumpidos en 1982 durante los setenta y cuatro días que duró la guerra. El conflicto fue llevado adelante por un gobierno de facto, caracterizado por la violación sistemática de los derechos humanos y el hundimiento económico del país. El 2 de abril, el llamado Proceso de Reorganización Nacional decidió el desembarco en Puerto Stanley. Efectivos terrestres, marítimos y aéreos fueron dispuestos en las islas a la espera de la reacción inglesa. El 1º de mayo comenzaron los combates, que se extendieron hasta el 14 de junio, cuando volvió a izarse la bandera inglesa.



tejer lazos con aquellos que protagonizaron la única guerra masiva que la Argentina libró durante el siglo XX, cuando hasta nos cuesta ponerles un nombre? ¿Son chicos de la guerra, excombatientes, veteranos?

El filósofo Sigfried Kracauer decía que las películas no representan alegóricamente la historia literal sino las obsesiones pro-



fundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional. *El visitante* se mete en el tema Malvinas pero no de un modo literal o alegórico. No es una película sobre la soberanía nacional ni un filme que denuncie a las juntas militares por haber librado una guerra absurda, sino que se atreve con algunas de las obsesiones profundas, turbias e inconscientes del deseo y la paranoia nacional: *El visitante* es una película de fantasmas. Sus protagonistas no están ni vivos ni muertos, actúan como zombis. Pedro, el ex combatiente devenido taxista, está vivo pero se comporta como un “alma en pena”, y Raúl, el soldado que cayó en Malvinas, está muerto pero vuelve de visita para saldar deudas pendientes. Los demás personajes tampoco terminan de corporizarse debido a las dificultades que tienen para establecer lazos entre ellos y comunicarse. Además de los fantasmas con nombre propio, la película sugiere que, después de la derrota del 14 de junio de 1982, la propia cuestión Malvinas se transformó en un espectro debido a las incomodidades que sentimos en el momento de pensarla y nombrarla.

Jacques Derrida, en su libro *Espectros de Marx*, advierte sobre la necesidad de darles cuerpo a los fantasmas si se aspira a convocar a la justicia: “Si me dispongo a hablar



LIBROS ESCRITOS A LA PAR DE LA GUERRA

Durante los años 80 se escribieron algunos textos de fuerte contenido crítico a la guerra de Malvinas, posiciones intelectuales que se mantuvieron alertas frente al exitismo de la época:

- Rozitchner, León, *Las Malvinas: de la "guerra sucia" a la "guerra limpia"*, CEAL, Buenos Aires, 1985.
- Brocato, Carlos A., *El exilio es nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera?*, Sudamericana-Planeta, Buenos Aires, 1986.

También se editaron otros dos libros periodísticos que contaron los entretelones de la guerra desconfiando del discurso militar:

- Cardoso, Oscar Raúl, Ricardo Kirschbaum y Eduardo Van Der Kooy, *Malvinas, la trama secreta*, Planeta, Buenos Aires, 1983.
- Verbitsky, Horacio, *Malvinas. La última batalla de la tercera guerra mundial*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002.



por los fantasmas del pasado. Raúl, su compañero muerto en combate, es el “visitante”, quien se anuncia a través de un objeto que lo

extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la justicia [...] Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido”.⁴⁸

El abecé de la película

La película *El visitante* se filmó durante 1998 y se estrenó en 1999. La historia se centra en la vida de Pedro, un excombatiente que no sólo perdió una de sus manos durante la guerra, sino también a uno de sus grandes amigos. El protagonista, interpretado por Julio Chávez, tiene treinta y seis años, trabaja de taxista y vive acosado

identifica –un cortaplumas– para después aparecer él mismo, vestido de soldado y eternamente joven. Viene a formularle a Pedro un extraño pedido: su cuerpo. ¿Para qué? Para tener una experiencia sexual, debido a que en las islas murió virgen.

El filme, que tuvo una escasa repercusión de público en su momento, es la ópera prima de Javier Olivera, quien antes había ocupado distintos roles en la industria cinematográfica y había dirigido la miniserie televisiva *Laura y Zoe*. Buena parte de su experiencia está vinculada a su filiación: es el hijo de Héctor Olivera, el director de clásicos argentinos como *La Patagonia rebelde* y *No habrá más penas ni olvido*, quien en esta película oficia de productor.

El coguionista de la película sí es un hombre de larga trayectoria. Se trata de



⁴⁸ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, Trotta, España, 1998, p. 12.

FICHA TÉCNICA

Argentina, 1999. Producción: Héctor Olivera. Dirección de producción: Claudio Meilan. Duración: 94 minutos. Dirección: Javier Olivera. Guión: José Pablo Feinmann y Javier Olivera, según el argumento de Axel Nacher y Fernando Schmidt. Intérpretes: Julio Chávez, Valentina Bassi, Mariano Bertolini, Elsa Berenguer, Alejandro Awada, Silvina Bosco, Roly Serrano, Tony Lestingi, Leandro Regúnaga, Luisina Cicerchia. Producción ejecutiva: Marcos Olivera. Fotografía: Víctor González. Cámara: Víctor González. Dirección de arte: Marta Albertinazzi. Música: Axel Krygier. Tema principal: *El visitante*, compuesto por Almafuerte. Montaje: Marcel Cluzet. Sonido: Carlos Niz, Maximiliano Gorriti y Mario Calabrese. Vestuario: Julio Suárez. Maquillaje: Noemí Acevedo.

¿POR QUÉ PENSAR MALVINAS?

“Sobre Malvinas siempre tenemos alguna sentencia inapelable a flor de labio, inspirada en algún relato rector que hemos ido forjando sobre nuestro pasado y nuestra entidad de ‘argentinos’. Lamentablemente, esos relatos suelen excluir vehementemente otras interpretaciones posibles. Más aún, si, como muchos analistas han observado, los argentinos tendemos a pensar nuestro pasado como resultado de sucesivos enfrentamientos entre dos fuerzas, esas interpretaciones suelen representarse como antagónicas, alojando en una clasificación dual aun a quienes tratan de eludirlas. ¿Acaso es posible repensar Malvinas desde otro lugar sin ser tachado de ingenuo, colaboracionista, promilitar, subversivo o antipatria? [...]”

“Mi primera respuesta al interrogante de ¿por qué Malvinas? es, entonces, que vale la pena repensar Malvinas porque aprenderemos mucho de la sociedad argentina y de una categoría que es tan evidente como implícita en la lógica de nuestros comentarios cotidianos, en nuestra historia y en nuestra conducta política, y que, considero, goza aún de muy buena salud: la Nación. Soy consciente de que buscar alternativas sobre qué hemos hecho los argentinos con y de la Nación Argentina, tan habitada de muertos y de almas sin morada, tan pasional y vergonzantemente nuestra, es una tarea arriesgada y, además, poco gratificante. Cuando el dolor se adueña de la historia, el pasado es un trofeo y un arma, una cuestión de vida o muerte, un campo de batalla.”

Gubert, Rosana, *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, pp. 7, 8 y 10.



José Pablo Feinmann, filósofo, ensayista y escritor que ha dedicado buena parte de su producción a pensar la Argentina y revisar su



pasado. Es autor de varias novelas, ensayos y guiones de películas, entre otros *Últimos días de la víctima*, dirigida por Adolfo Aristarain; *En retirada*, a cargo de Juan Carlos Desanzo, y *Play murder for me*, filmado por Héctor Olivera.

Javier Olivera contó en una entrevista que inicialmente quería con este mismo tema realizar una miniserie para televisión y que el tono de ese primer guión era más liviano, con muchos condimentos humorísticos. Ante la posibilidad de llevar la historia al cine, profundizó la investigación sobre Malvinas, realizó algunas entrevistas a excombatientes y se dio cuenta de que no había espacio para la levedad. Así fue como ese guión original, reescrito con Feinmann, se transformó en un drama.

Una historia, la historia

Cuando se estrenó la película, el crítico de espectáculos Ricardo García Oliveri escribió en su reseña: “El principal error que se podría cometer en relación a *El visitante* sería considerarla una película sobre las Malvinas cuando en realidad se trata de un *thriller* negro —muy negro— cuyo tema es la locura y su protagonista, claramente, un psicótico cuyo mal ha sido producido, o disparado, por la guerra”.⁴⁹ Proponemos pensar la película de otro modo, ubicando las biografías indi-

⁴⁹ Ricardo García Oliveri, “Una psicosis nacida en Malvinas”, en *Clarín*, 1999.

¿QUÉ ES LA DESMALVINIZACIÓN?

El concepto de desmalvinización, según consigna el historiador Federico G. Lorenz, se originó en una entrevista que el escritor Osvaldo Soriano le realizó al sociólogo francés Alain Rouquié, quien asesoró al gobierno de Raúl Alfonsín en 1983. Decía en aquel reportaje publicado en la revista *Humor*: “Pese al antimilitarismo táctico de los últimos tiempos, en abril de 1982 otra vez hubo quienes sacralizaron el Ejército. Otra vez con ‘San Martín, el santo de la espada’ y todo eso. Ahora, con este error, esta debacle, esta utilización incalificable de la tropa y el material, puede que desacralicen a las fuerzas armadas. Con una condición –que los militares no aceptarán fácilmente– y que es ésta: quienes no quieren que las fuerzas armadas vuelvan al poder, tienen que dedicarse a ‘desmalvinizar’ la vida argentina. Eso es muy importante: desmalvinizar. Porque para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función y, un día, de rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la ‘guerra sucia’ contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional [...] Malvinizar la política argentina agregará otra bomba de tiempo en la casa Rosada”.



viduales en el drama colectivo, haciendo dialogar la psicosis de Raúl con la psicosis de la Nación. Vamos a decir que el tema aparente de *El visitante* es la vida de Pedro, de Raúl, de Telma, pero el tema profundo es el drama de la Argentina, una nación que, al no poder hacerse cargo de sus fantasmas, tampoco puede reconstruir la justicia.

Para pensar la película desplegaremos dos puntos centrales vinculados al eje ordenador de este cuadernillo, Guerra de Malvinas. Sentidos en pugna:

El lugar de Malvinas en el imaginario nacional y las batallas que existieron por la construcción de su sentido

2) El lugar de los jóvenes en la cultura argentina del siglo XX.





Malvinas en el imaginario nacional

¿Son ruinas o piedras?

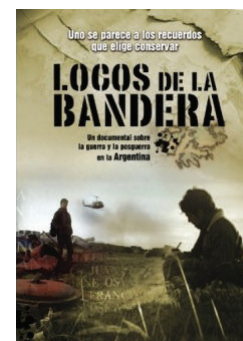
En un cuento Julio Cortázar le hacía decir a un personaje que las Malvinas eran unas “islas de mierda, llenas de pingüinos”. Otro escritor, Carlos Gamerro, autor de la novela *Las islas*, se atreve, en cambio, a afirmar que las Malvinas “son, junto con las manos de Perón, el rodete de Evita, la sonrisa de Gardel y la melena de Maradona, uno de los íconos nacionales”.⁵⁰ Los diferentes modos de pensar aquel territorio adquieren mayor gravedad en un fragmento del documental *Locos de la bandera*, realizado por familiares de los caídos en Malvinas. En una escena el narrador camina por las islas rodeado por un paisaje tan bello como desolado, se agacha, toma una roca del suelo y se pregunta: “¿Es una piedra o es una ruina?”.

Las islas Malvinas son un archipiélago ubicado en el Mar Argentino, en el océano Atlántico, entre los 50° y los 52° de latitud Sur, y entre los 57° y los 61° de longitud Oeste, a más de 700 km de la costa santacruceña y fueguina, sobre la plataforma continental submarina de la República Argentina. Además de las dos islas centrales, Gran Malvina y Soledad, hay cerca de doscientas islas e islotes. El clima es frío y húmedo, con vientos que pueden alcanzar hasta los 150 km por hora. La fauna marina es variada y rica. A principios de los 80

había allí unas 360 ovejas por cada uno de los 1.800 *kelpers* que poblaban las islas. La vegetación es escasa y no hay yacimientos petrolíferos considerables.

Esta descripción geográfica casi nada dice sobre el sentido que las islas tienen para los argentinos. Para entenderlo hay que buscar en otras fuentes, vinculadas a la cultura y a la política. Los investigadores Rosana Gubern y Federico G. Lorenz, en los libros que acompañan nuestro análisis —*¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda* y *Las guerras por Malvinas*, respectivamente—, coinciden en señalar que las islas tienen más de ruinas que de piedras y contribuyen con una vastedad notable de fuentes a entender por qué esto es así.

Gubern se concentra en revelar qué pasó con Malvinas previamente a la guerra. ¿Cómo se construyó el símbolo entre 1833, cuando las islas fueron ocupadas por Gran Bretaña, y el momento de la guerra? ¿Qué discursos acompañaron las demandas por la soberanía que los sucesivos gobiernos argentinos hicieron frente a sus pares ingleses y ante los organismos internacionales? El recorrido que realiza la autora deja en claro que, a diferencia de lo que suele creerse, no fueron solamente la escuela y el nacionalis-

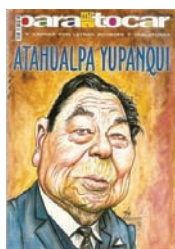


⁵⁰ Carlos Gamerro, “14 de junio, 1982, tras un manto de neblina”, en *Página/12*, 16 de junio de 2002.

LA HERMANITA PERDIDA

“De la mañana a la noche/ de la noche a la mañana/ en grandes olas azules/ y encajes de espumas blancas/ te va llegando el saludo/ permanente de la Patria./ Ay, hermanita perdida/ Hermanita: vuelve a casa.../ Amarillentos papeles/ te pintan con otra laya/ Pero son veinte millones/ que te llamamos: hermana.../ Sobre las aguas australes/ planean gaviotas blancas./ Dura piedra enternecida/ por la sagrada esperanza./ ¡Ay, hermanita perdida!/ Hermanita: vuelve a casa./ Malvinas tierra cautiva/ de un rubio tiempo pirata./ Patagonia te suspira./ Toda la pampa te llama./ Seguirán las mil banderas/ del mar, azules y blancas/ Pero queremos ver una sobre tu piedra clavada./ Para llenarte de criollos./ Para cubrirte la cara./ Hasta que logres el gesto/ tradicional de la patria./ ¡Ay,

hermanita perdida!/ Hermanita: vuelve a casa.”
Atahualpa Yupanqui, 1971.



mo doctrinario de derecha los responsables de convertir a Malvinas en una causa “nacional y popular”. En su construcción sobresalen los nombres de intelectuales liberales como Paul Groussac, del socialista Alfredo Palacios y de los historiadores nacionalistas Rodolfo y Julio Irazusta, entre tantos otros.

También se destacan muchos textos poéticos y literarios. Entre ellos, los versos escritos por Atahualpa Yupanqui titulados *La hermanita perdida*. El cantor, que había sido un hombre del Partido Comunista, los compuso en 1971 durante una estadía en París: “Vino a verme un empresario inglés y me preguntó cuánto cobraba por dar cuatro recitales en Inglaterra. Yo le respondí: ‘Las islas Malvinas’. Han pasado ya tres años y el hombre no ha contestado aún... Puede estar seguro de que yo no cantaré en ese país, mientras no nos devuelvan nuestras islas”.⁵¹

El libro de Lorenz avanza sobre las disputas que existieron con posterioridad a la guerra. “¿Qué guerra terminó en las islas Malvinas el 14 de junio de 1982? ¿Qué gue-

rras comenzaron ese mismo día?”, se pregunta el autor. Para responder, les da la voz a aquellos que vivieron la experiencia de la guerra, los excombatientes, a quienes hace hablar a través de entrevistas y del desmenuzamiento de las revistas y los documentos que produjeron las asociaciones de diferentes regiones del país. También pone en juego una variada cantidad de fuentes que durante los años 80 debatieron en torno del sentido de Malvinas: documentos militares, canciones de rock, películas, novelas, análisis de intelectuales y consignas políticas le permiten interrogarse sobre la posguerra y ese proceso que llevó por nombre “desmalvinización”. “En relación con otros campos de estudio de la historia reciente, las reflexiones sobre la guerra de 1982 siguen ancladas en el contexto de los ochenta, pero ni el discurso radical, ni el victimizador, ni el patriótico son suficientes para entenderla. Si los desaparecidos están recobrando el rostro humano y político que tuvieron, no podemos decir lo mismo de quienes combatieron en las islas por una causa que consideraron legítima, al igual que miles de compatriotas. La guerra y sus protagonistas oscilan entre dos extremos inaccesibles a la discusión: el limbo de las víctimas, o el panteón atemporal de los héroes y mártires de la patria. En la década del 80, las agrupaciones de excombatientes buscaron salir de la tram-

⁵¹ Norberto Galasso, *El canto de la patria profunda*, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1996, p. 157.



LA GUERRA Y LA GLORIA

“La guerra de Malvinas dejó una enorme cantidad de muertos en el territorio helado que se fue a reconquistar. Esos muertos fueron víctimas, pero no del ejército hiperprofesional británico que fácilmente los masacró, sino de una junta militar que los envió a morir como parte de un plan macabro para mantenerse en el poder [...] Hay una dolorosa paradoja que los excombatientes de Malvinas deben sobrellevar: sufrieron y murieron (no por la soberanía y la gloria de la patria, como quisieron hacerlo y como reconfortaría creer que lo hicieron) sino como parte de un proyecto antidemocrático, bélico-político que buscó limpiar con una ‘guerra limpia’ los horrores de la ‘guerra sucia’. Esto no le quita la dignidad a ninguno de los caídos. Al contrario, los queremos más por haber caído como víctimas de la debacle de un régimen tenebroso. Muchos argentinos quieren y abrazan a los argentinos de Malvinas porque –consideran– son los ‘otros desaparecidos’, las ‘otras’ víctimas de la dictadura. Quienes murieron en esa guerra no murieron por la causa justa: murieron como parte del plan de una junta macabra. Esto no quita honor ni jerarquía al padecimiento de los caídos, pero les quita gloria. Cosa que los vuelve más entrañables, más queribles para muchos de nosotros, que no sólo abominamos de la guerra sino muy especialmente de la junta genocida que la impulsó...”

La guerra y la gloria, José Pablo Feinmann, coguionista de la película *El visitante*, *Página/12*, 31 de marzo de 2002.

pa de la ‘causa legítima en manos espurias’ inscribiendo su experiencia de guerra en la lucha por un país mejor, en el encuentro fraternal con otros explotados, marginados y perseguidos. En ese sentido, Malvinas fue, en una situación concreta y que no tuvo que ver con la guerra sino con sus consecuencias, una oportunidad para pensar un proyecto de país. Acaso ése sea su principal potencial simbólico: constituir, por lo que significa y no por su materialidad, un espacio de vinculación.”⁵²

El cenotafio: un polémico lugar de memoria

El visitante se interroga sobre qué ocurre con ese espacio de vinculación descripto por Lorenz. La película está atravesada por el clima de fin de siglo, el individualis-

mo asocial, el repliegue del Estado, la centralidad de la lógica de mercado y, tal como dice el historiador Eric Hobsbawm, la destrucción del pasado, la dificultad para vincular la experiencia contemporánea con la de las generaciones anteriores. Los personajes de la película tienen vínculos débiles con los relatos que construyeron el sentido de la Nación; sus vidas son testimonio del fracaso de esos intentos. El pasado aparece desdibujado, no hay con él una relación orgánica, no es un legado donde encontrar sentidos posibles para las acciones futuras. Tanto es así que la película lo dice de forma literal a través del personaje de Elsa Berenger, la dueña de la pensión y tal vez la más vital del filme. Con la astucia que le dan sus saberes populares se gana la vida tirando las cartas y adivinando el futuro, y,

⁵² Federico G. Lorenz, *Las guerras por Malvinas*, Edhasa, Buenos Aires, 2006, p. 327.



a través de ellos, busca restablecer vínculos entre los personajes: conversa con uno, le ceba un matecito a otro, ofrece consejos, le prende velas al amor, oficia de celestina y para convocar al pasado apela a precarias sesiones espiritistas. El diálogo con los fantasmas, en tanto legado generacional, se reduce a una pantomima tragicómica.

En la película la relación con el pasado también se representa de otros modos. El director elige filmar algunas escenas en el cenotafio de la plaza San Martín, en la ciudad de Buenos Aires. Pedro sueña con ese lugar, más bien tiene una pesadilla en la que concurre al monumento y encuentra su nombre en la enumeración de los caídos. En otra escena va a visitar el cenotafio para constatar que allí está el nombre de su amigo muerto en Malvinas. La imagen de Pedro, con su mano ortopédica colgando, parado frente al cenotafio, es desoladora. ¿Cuánto queda allí del intento de hacer de las islas la metáfora de la Nación? ¿Cuánto sobrevive de los sentidos en pugna que hicieron de Malvinas una causa del fervor popular? Frente al monumento, que fue pensado como un lugar de la memoria, Pedro no encuentra alivio ni reparación, está tan solo como cuando se “atrinchera” en su habitación o como cuando lo visitan los fantasmas. La historia de la construcción del cenotafio permitirá vislumbrar mejor el contraste sugerido en esta escena.

El cenotafio, conocido como Monumento a los Caídos en la Guerra de Malvinas e Islas del Atlántico Sur, se inau-

guró en 1990, durante la primera presidencia de Carlos Saúl Menem, quien mantuvo una política contradictoria en relación con Malvinas: tomó la causa como cuestión central en su discurso de campaña y se acercó a las asociaciones de excombatientes, pero abandonó los reclamos por la soberanía en pos de la rearticulación con Europa, la reapertura de la embajada británica en Buenos Aires y la llegada de inversores ingleses. La “desmalvinización” que el gobierno de Raúl Alfonsín había desplegado para evitar que las fuerzas armadas recobrasen su prestigio, es perpetuada por Carlos Saúl Menem pero bajo la picardía del doble discurso.

El monumento es un muro de mármol rosado opaco de dos metros de alto por veinticinco de largo, donde están exhibidas veinticinco planchas de mármol negro brillante; cada una lleva grabados veintiséis nombres de combatientes caídos en las islas. Estos aparecen sin grado militar ni orden alfabético “para sugerir que —más allá de los orígenes, historias, jerarquía militar o circunstancias de su sacrificio— fueron igualados por la muerte”, explicaban en 1989 los integrantes de la comisión encargada de la construcción. Además de lo descrito, el monumento tiene distintos elementos que completan la simbología patriótica: los escudos de las veintitrés provincias argentinas, la Ciudad de Buenos Aires y la República Argentina; una escarapela y un mástil con la bandera. Está muy bien iluminado y siempre resguardado por la figura de un granadero.



Está ubicado al pie de la barranca de la plaza San Martín, en una zona turística y habitada por sectores de clase media y alta, justo enfrente de la ex plaza Britannia –rebautizada Fuerza Aérea desde 1982– donde se levanta la conocida Torre de los Ingleses. Previamente a la construcción del cenotafio existió un acalorado debate en torno del proyecto. El gobierno quiso resolverlo con rapidez; los bloques partidarios del justicialismo aprobaron la ley que proponía la construcción y se armó una comisión para decidir el formato y la ubicación. Las voces opositoras surgieron ni bien se dio a conocer el emplazamiento. Salieron al cruce los vecinos del lugar, asociaciones de arquitectos y medios de comunicación de variada orientación ideológica. El libro de Rosana Gubern recoge muchas de estas opiniones, que nos permiten seguir indagando en los sentidos en pugna que rodean la cuestión Malvinas.

García Vázquez, el ex presidente de la Sociedad Argentina de Arquitectos, envió una carta al diario *Clarín*, el 21 de mayo de 1990, en la que decía: “Sí, estoy en desacuerdo con su ubicación y con la forma de este cenotafio. Es lógico que una construcción de este tipo se levante en un lugar tranquilo, propicio a la meditación, al respeto y a la rememoración que merece todo homenaje. El lugar de la tranquilidad querida se coloca en uno de los sectores

más conflictivos y contaminados de la ciudad [...] Por otra parte, ¿es válido colocar el monumento a pocos metros de la Torre de los Ingleses, cuando nuestro gobierno ve con alborozo la reanudación de las relaciones con Gran Bretaña? Además, con esta obra se mancilla simbólica y físicamente la figura del Libertador, ya que la plaza que lleva su nombre está protegida por estrictas normas que procuran mantener su concepto de patrimonio histórico y urbano, lo que en el presente caso ha sido tirado por la borda irrespetuosamente”.⁵³

En una entrevista publicada en la revista *Gente* el 17 de mayo de 1990, Quiñones, un excombatiente integrante de la comisión, respondía que no consideraba que el lugar elegido reavivara el odio hacia los ingleses: “Creo en la madurez de los

UNA PLAZA COMO CAMPO DE BATALLA

La plaza donde está la Torre de los Ingleses, ubicada frente al cenotafio de la plaza San Martín, fue también territorio de disputa. En los primeros años de la posguerra, las organizaciones de excombatientes la eligieron para recordar el aniversario del 2 de abril. Allí se manifestaron, acompañados por las juventudes políticas y otras organizaciones sociales. La primera de esas convocatorias, en 1983, estuvo plagada de consignas antiimperialistas y antiproceso que retomaban mucho del lenguaje político de los años 60 y 70. En la segunda, en 1984, de los cánticos se pasó a la acción: se volteó una estatua de Lord Georges Canning –primer ministro británico acusado de perjudicar los intereses argentinos– que estaba ubicada en esa plaza y se la arrojó al río de la Plata.

⁵³ Citado en Rosana Gubern, *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, p. 146.



ciudadanos. Además el monumento no reivindica la guerra: recuerda a los muertos. [...] La nación rinde homenaje a quienes llevan en su cuerpo o en su memoria las huellas del combate. No olvide, además, que la Torre de los Ingleses no fue regalada por el gobierno británico sino por los residentes ingleses en el país”.⁵⁴

La polémica en torno del cenotafio instala algunas preguntas centrales a la hora de trabajar con el pasado reciente: qué recordar y cómo recordar. La memoria es un territorio de conflicto. Dice Elizabeth Jelin: “La memoria contra el olvido o contra el silencio esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales, cada una de ellas incorporando sus propios olvidos. Es en verdad: memoria contra memoria”.⁵⁵

Aquellas voces que se oponían a la construcción del cenotafio y sugerían llevarlo a un lugar tranquilo para que los familiares lloraran a sus muertos en paz, estaban proponiendo otra forma del recuerdo, estaban diciendo que había que sacar a esos muertos del centro de la ciudad. De alguna manera, insinuaban que los muertos eran de sus familiares y no de la Nación. En el mismo sentido puede leerse la negativa a que el cenotafio se emplace en un espacio que lleva el nombre de San Martín. ¿Se podía incluir en la genealogía de la patria

una batalla perdida que para muchos, incluso, era “absurda”? “La localización del Monumento a los Caídos en un ‘territorio nacional’ y bajo el monumento ecuestre del ‘Padre de la patria’ sugería que San Martín prohijaba a los apellidos/nombres de las placas. Este linaje en que los ‘héroes’ o ‘caídos’ de Malvinas descendían, incluso topográficamente, del mismo padre era precisamente el blanco central de los críticos, quienes también podían considerarse hijos suyos.”⁵⁶

Para Gubern la estrategia de Menem al construir el monumento en esa plaza era de una astucia notable: “El monumento a los caídos en Malvinas ponía en evidencia el doble juego de la estrategia presidencial, apelando al parentesco como vía de integración a la Nación y a la Nación como restauración del parentesco [...] Menem trataba de restaurar la Nación como casa de todos los argentinos, emplazando el monumento en un espacio simbólico de la argentinidad [...] Sin aludir a las Fuerzas Armadas ni al Proceso, Menem destacó esta reintegración ubicándose como mediador-conciliador a través de la memoria, término que hasta el momento reivindicaba públicamente la búsqueda de los desaparecidos entre 1976 y 1983. No casualmente aludió, en su discurso inaugural, al título del informe de la

⁵⁴ Ibídem, p. 151.

⁵⁵ Elizabeth Jelin, *Memorias en conflicto*, Puentes, agosto de 2000.

⁵⁶ Rosana Gubern, ob. cit., p. 154.



CONADEP, cuando señaló que el monumento debía ser considerado ‘no sólo como la conmemoración de un acontecimiento remoto y lejano’ sino que debía servir para que ‘nunca más reneguemos de nuestros momentos de gloria’ y para que ‘ningún compatriota sufra de amnesia colectiva, o de olvido casual frente a quienes se jugaron la vida por la patria y para la patria’.⁵⁷

El parentesco que Menem buscó restaurar es puesto en jaque por los personajes de *El visitante*. Pedro parece no tener familia, no hay mención de sus padres ni otros parientes. La familia que arma con Telma es débil y carece de intensidad, es más producto del desamparo que del deseo. “Ésta es una película de soledades más que de amor”, dijo Valentina Bassi en una entrevista sobre el filme. Los únicos vínculos que Pedro sostiene y que parecen tener algo de historia son aquellos que mantiene con sus compañeros de Malvinas, aunque también están atravesados por cierta fragilidad, porque en ningún momento de la película él puede decir “nosotros los excombatientes”. Frente al cenotafio, Pedro está solo, desamparado. No puede cerrar el círculo que Menem intentó trazar ni tampoco quedan en él rastros del compromiso que llevó a las asociaciones de excombatientes a derrumbar la estatua de Canning y a corear consignas antiimperialistas.

DEL GAUCHO RIVERO AL OPERATIVO CÓNDOR

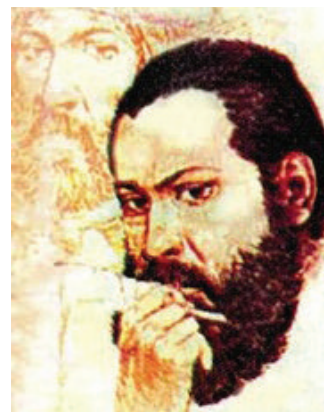
Los historiadores nacionalistas dicen que fue el primer héroe de Malvinas; los historiadores liberales, en cambio, lo pintan con desprecio. Lo cierto es que el gaucho Rivero tiene estatura mítica. Antonio Rivero, entrerriano, fue llevado a Malvinas en 1829 por el gobernador Luis Vernet, el delegado del gobierno argentino que tenía como función establecer una colonia en las islas. Dos años después, en 1833, frente a la ocupación británica, Rivero y un grupo de gauchos quedaron anclados en Malvinas como los únicos pobladores criollos. Ese mismo año decidieron rebelarse.

Algunos atribuyen el motivo de la rebelión a causas meramente económicas: los gauchos se alzaron porque el despensero se negaba a aceptar los vales de la administración Vernet. Para otros, en cambio, los impulsó un espíritu patriótico que les alcanzó para recuperar las islas por un tiempo pero no para vencer a los refuerzos ingleses que arribaron ante la noticia del levantamiento. El fin de la historia es trágico: los gauchos caen uno a uno y Rivero es conducido a Londres como prisionero.

El nombre de Rivero volvió a la escena pública en 1966, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, cuando los diarios informaron que un grupo de jóvenes de entre 18 y 35 años había desviado un avión DC-4 de la línea aérea estatal en vuelo regular a la Patagonia hacia Puerto Stanley.

Los jóvenes que llevaron adelante esta aventura, conocida como Operativo Cóndor, eran simpatizantes del peronismo y se definían como nacionalistas. Lo primero que hicieron cuando aterrizaron en Malvinas, además de plantar siete banderas argentinas, fue bautizar el aeropuerto con el nombre de Antonio Rivero.

Si las Malvinas fueron una de las metáforas que los argentinos construyeron para pensar la vida en común, el personaje de Pedro puede leerse como metáfora de los despojos de ese proyecto colectivo.



⁵⁷ Rosana Gubern, ob. cit., p. 155 y 156.



El lugar de los jóvenes

Ex combatientes: sujeto nacional ausente

En una de las ediciones del Programa Cine y Formación del Ministerio de Educación de la Nación, se proyectó *El visitante* ante un grupo de docentes del norte de la Argentina. No bien terminó, una profesora, visiblemente enojada, dijo: “Lo que le pasa a este muchacho no tiene nada que ver con lo que viven los excombatientes del norte argentino. Éste es un psicótico ciudadano. A nosotros no nos identifica”. Otra de las presentes, una mujer salteña, le contestó: “Lo que acabás de decir demuestra que esta película sí habla de nosotros porque, en realidad, lo que pretende mostrar es que nadie quiere hacerse cargo ni de los que murieron ni de los que volvieron. Todos decimos: ‘Son de otros’. De los porteños, de los milicos, de sus familias. Lo que no podemos decir es: ‘Son nuestros’”.

Las cifras de las muertes vinculadas a Malvinas apuntalan la respuesta de la docente salteña; si en la guerra hubo cerca de 1.100 heridos y 649 muertos (la mitad de ellos en el hundimiento del buque “general Belgrano”), en la posguerra la cifra de suicidios supera los 300 casos.

En el libro *De chicos a veteranos*, Rosana Gubern dice que los excombatientes son “el sujeto nacional ausente”. Define allí que se trata de un sujeto “liminal”, ubicado en el margen, porque no está encuadrado en el



sistema clasificatorio con que opera el sentido común de los argentinos. “Desafiando el sistema de clasificación corriente de los argentinos todas las partes que contribuyeron a forjar la identidad de los ex soldados de Malvinas coincidían en que éstos no eran ni adultos ni niños, ni militares ni civiles, ni de la derecha ni de la izquierda, ni de la dictadura ni de la democracia. Es decir: todos coincidían en atribuirles una condición liminal o marginal, tanto en el desarrollo del ciclo vital como en el ámbito institucional. Sin embargo, esta identidad liminal de reintegración pendiente no se presentaba como resultado de un conflicto internacional sino entre argentinos.”⁵⁸

Esta condición señalada por Gubern se manifiesta claramente a la hora de querer

⁵⁷ Rosana Gubern, ob. cit., p. 155 y 156.

⁵⁸ Rosana Gubern, *De chicos a veteranos*, Ides, Buenos Aires, 2004, p. 227.

LOS PICHICIEGOS

Entre el 11 y el 17 de junio de 1982, Rodolfo Fogwill escribió la novela *Los pichiciegos, visiones de una batalla subterránea*. En ella imagina a un grupo de soldados desertores que, para no pelear contra los ingleses ni caer bajo las órdenes de los militares, organiza una comunidad paralela que vive bajo tierra y se maneja con sus propias reglas, muchas de las cuales son más despiadadas que las de la propia guerra. Aquí reproducimos un fragmento de la novela.

“Y el tipo hablaba. Que éramos como el ejército de San Martín. ‘Heroicos’, repetía. Que la batalla terminaba, que ahora se iba a ganar la guerra por otros medios, porque la guerra tenía otros medios. ‘La diplomacia, la contemporización’, decía, y que nosotros íbamos a volver a los arados y a las fábricas (imaginate vos las ganas de arar y fabricar que traían los negros), y que ahora, luchando, nos habíamos ganado el derecho a elegir, a votar, porque íbamos a votar (imaginate las ganas de ir a votar y de elegir entre alguno de esos hijos de puta que estaban en los ministerios con calefacción mientras abajo los negros se cagaban de frío) y que íbamos a participar de la riqueza del país, porque ahora se iba a compartir o a ‘repartir’, dijo, y que ése era otro derecho que los soldados se ganaron en la guerra, y uno lo oía y pensaba: ‘¿por qué no empezará él repartiendo el paraguas?’, porque la garúa finita atravesaba la tela berreta de los gabanes que habían dado, y no era un chiste venirse sano de la guerra para morir de pulmonía en un cuartel lleno de vagos que nunca vieron chiflar un misil.”

Fogwill, Rodolfo, *Los pichiciegos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

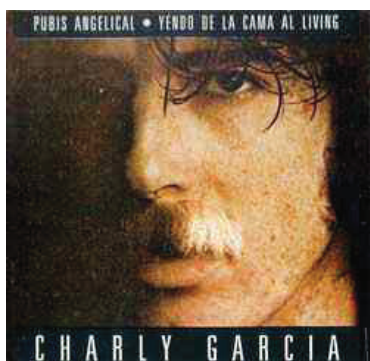


nombrar a quienes fueron a pelear a Malvinas: ¿son excombatientes, veteranos, “chicos de la guerra”, víctimas de la dictadura, pichones de milicos, ciudadanos de uniforme? Los cánticos que surgieron en las manifestaciones a principios de los 80 encuentran formas para nombrarlos: “Galtieri, borracho, mataste a los *muchachos*”, “Milicos muy mal paridos, digan qué han hecho con los desaparecidos, la deuda externa, la corrupción, son la peor mierda que ha tenido la nación. Qué pasó con las Malvinas, esos *chicos* ya no están, no debemos olvidarlos y por eso hay que luchar”.

Gubern extrae de ensayos, artículos y textos académicos tres formas de presentar a los conscriptos que pelearon en Malvinas: como protagonistas no entrenados del hecho bélico, como retrato del patriotismo de los argentinos y como víctimas del auto-

ritarismo del régimen. Estas representaciones no conciben con los testimonios de los propios soldados, quienes narran la experiencia bélica atravesada por dilemas y paradojas.

Daniel Terzano, excombatiente y autor de *5.000 adioses*, ofrece su testimonio en el libro *Partes de guerra* y habla sobre esos dilemas de la experiencia bélica: “Tenía dos sensaciones que pueden parecer contradictorias: por un lado pensaba que si tenía que llegar a algún enfrentamiento, así, solo, la probabilidad de que me mataran era altísima. Lo más probable era que me mataran rápido, pero si podía herir a uno lo iba a herir y si podía matar a cien los iba a matar. Hasta donde pudiera, mucho o poco, iba a tratar de atravesar lo que se me pusiera adelante. Era como asumir la condición de un guerrero, ‘vender cara la derrota’ o algo así, pero muy profundamente. No era por patriotismo ni por defender la bandera, era yo el que me quedaba ahí, como una máquina de vivir todo lo que pudiera. Y había algo de identidad masculina puesta en juego en eso. No en el sentido más banal, el del heroísmo hollywoodense que convierte a un tipo en un ser superior, indestructible, sino una sensación muy profunda: haber visto que como varón podía ser un héroe, simplemente porque no iba a claudicar tan fácil. Y es que la guerra plantea esa paradoja. Hay algo terrible y también algo de grandeza ahí, y son aspectos que ni siquiera pueden deslindarse, se superponen, son la



misma cosa. ¿Cuánto hay de locura en el heroísmo? ¿Cuánto de heroísmo y cuánto de baja hay en la guerra? Quien no ha vivido la guerra es más simplista, la justifica o la demoniza. En cambio, quien ha pasado por esa experiencia sabe que es mucho más compleja, tan compleja que a veces uno no sabe qué decir. Es un lío la guerra. Dios nos libre de las patrias que necesitan guerras, pero para entender la complejidad de las pasiones extremas que puede desatar la guerra hay que vivirla. Siempre recuerdo esa escena de *Patton* en la que el general ve un campo arrasado, con tanques incendiados, con cientos de hombres muertos colgando de camiones y *jeeps*, y dice: ‘Que Dios me perdone, pero amo todo esto’. ¿Cómo explicar algo así?”.⁵⁹

SAY NO MORE

En los 70 Charly García, en una canción que hacía mención de las fuerzas del orden, decía: “Si ustedes son la patria, yo soy extranjero”. En abril de 1982, mientras componía la música de la película *Pubis angelical*, se enteró del desembarco argentino en Malvinas y de un tirón escribió las canciones de *Yendo de la cama al living*. El disco está imbuido del clima Malvinas (*No bombardeen Buenos Aires*, *Superhéroes* y *Vos también estabas verde*). Es la obra de un tipo encerrado en una ciudad en guerra, que no puede moverse –“yendo de la cama al living, sientes el encierro”–, que descrece de los motivos de esa guerra y que sospecha que se acabaron definitivamente los ideales setentistas. Dice en *Canción de 2 por 3*: “Yo no quiero vivir así, repitiendo las agonías del pasado con los hermanos de mi niñez. Es muy duro sobrevivir y aunque el tiempo ya nos ha vuelto desconfiados tenemos algo para decir: no es la misma canción de 2 por 3, las cosas ya no son como las ves”.

Los chicos de la guerra

Uno de los combates iniciales por las formas de nombrar a quienes fueron a Malvinas surgió con la primera película que se hizo sobre la contienda, *Los chicos de la guerra*, dirigida por Bebe Kamin en 1984. Se trató de una película muy exitosa que, junto con *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), dejó una marca muy fuerte en el imaginario colectivo en su doble papel de constructora de sentido y explicación histórica sobre la dictadura.



⁵⁹ Graciela Speranza, Fernando Cittadini, *Partes de guerra*, Norma, Buenos Aires, 1997, p. 203.

OTRAS DOS PELÍCULAS

¿Por qué hay tan pocas películas sobre la única guerra que la Argentina protagonizó durante el siglo XX? Hay quienes dicen que cuando los pueblos no actúan, a los intelectuales les cuesta pensar. Y, podemos agregar, que a los cineastas se les vuelve difícil filmar. Desde la posguerra en adelante, Malvinas se transformó en un tema en el límite de lo pensable. De ahí que los filmes sobre la cuestión sean escasos, cosa que no ocurre con otros temas de la historia argentina reciente, ya que sí hay muchas películas, ficcionales y documentales, sobre los años 60 y 70.

Durante 2005 se estrenaron dos películas sobre Malvinas: *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer) y *Locos de la bandera* (Comisión de Familiares de Caídos en la Guerra de Malvinas, dirigida por Julio Cardoso). La primera está basada en el libro homónimo escrito por Edgardo Esteban, un periodista que fue combatiente en Malvinas.

Locos de la bandera es un documental que busca visibilizar las voces de familiares y sobrevivientes de Malvinas. Tiene el mérito de asumir las aristas más complejas de la cuestión y de mostrar el impacto de la posguerra en las diferentes geografías argentinas.

Los chicos de la guerra se realizó sobre la base del libro del mismo nombre, escrito por Daniel Kon, un periodista que, en ese entonces, tenía 25 años y que, apenas terminada la guerra, entrevistó a ocho soldados clase 62 y publicó sus testimonios. El libro logró evadir la censura y se transformó en un suceso editorial: tuvo siete ediciones entre agosto y diciembre de 1982. Tanto la película como el libro muestran a los soldados como víctimas de la dictadura, los presentan como jóvenes a los que un gobierno dictatorial les robó la inocencia a través del acto demencial de la guerra. En aquel contexto —fin de la dictadura, reapertura de la experiencia democrática— la narración de la guerra de Malvinas tenía como finalidad impugnar más aún el accionar aberrante de la dictadura.

La película de Kamin fue criticada por algunas agrupaciones de excombatientes que no compartían la forma en la que ellos aparecían representados. “El Centro de Ex Soldados proponía una discusión ideológica a partir de la experiencia de la guerra y cuestionaba a sus realizadores por haberla

eludido. Sobre todo, refutaba el apelativo de ‘chicos’ [...] La experiencia bélica es la que ha hecho hombres a los jóvenes conscriptos, hombres que a la vez se consideran señalados para participar —o encabezar— un proceso de construcción que califican de ‘redención’. Sin embargo, el elemento más irritante a ojos de los jóvenes veteranos era la visión que la película transmitía sobre ellos y de sus días en las islas, porque atacaba la base de su identidad como grupo construida a partir de la guerra. Lo que sobre todo reprochaban a la película era la forma peyorativa en la que se describía a los jóvenes, a partir de tratar superficialmente su experiencia de guerra y sus convicciones:

‘Omiten en los personajes principales la amalgama de situaciones o características que pueden identificar a la generalidad de los que combatimos [...] Para cada uno de nosotros la trinchera era la extensión de nuestras personalidades [...] Allí teníamos





las fotos de nuestros seres queridos, así como banderines del club de nuestra preferencia y todo lo que nos vinculara al resto de nuestra sociedad. En cambio para el realizador de esta película la trinchera es como un refugio, sólo un escondite para un soldado temeroso. Para esta visión está ausente el orgullo que sentimos por ir a una guerra en defensa de nuestra soberanía' (Centro de Ex Soldados Combatientes de Malvinas, Documentos de Post Guerra, 1986)."⁶⁰

La incomodidad por el epíteto "chicos" se manifestó ni bien los soldados volvieron de Malvinas: venían de pelear en una guerra pero para la ley eran menores de edad, por ejemplo, para comprar una propiedad. En enero de 1983, una carta de lectores de *Clarín*, planteaba el tema en estos términos: "¿Cómo se los emancipa entonces? Si son mayores para ir a la guerra, ¿podemos considerarlos menores para adquirir un inmueble o para llegarse hasta un banco a poner unos pesitos a plazo fijo? Todos ellos han adquirido la mayoría de edad ante la nación entera. Dejaron de ser chicos. Son hombres".⁶¹

La condición liminar en *El visitante*

El visitante trabaja sobre ese malestar de la indefinición de un modo radical: ¿cómo puede ser que un chico que va a la guerra y

tiene la facultad de matar no haya todavía debutado sexualmente? A partir de este interrogante la película se hace cargo de la condición liminar de los excombatientes. Tiene como virtud el no estereotiparlos ni representarlos de un único modo. ¿Sus personajes son chicos o adultos? ¿Militares o civiles? ¿De derecha o de izquierda?

A Malvinas fueron a pelear los conscriptos de las clases 62 y 63, o sea que a fines de los 90, cuando transcurre la historia de *El visitante*, los personajes ya tienen treinta y seis años. Aun sabiendo que la juventud no depende sólo de la fecha de nacimiento sino también de lo que cada cultura instituya como tal, podemos decir que en nuestra sociedad se considera que una persona de treinta y seis años es adulta. Sin embargo, hay escenas de la película que ponen en duda la adultez de Pedro y también la del personaje interpretado por Alejandro Awada. Por ejemplo, por el modo en que se vinculan con el trabajo. "Éste es un laburo de pendejos", dice el personaje de Awada. El trabajo que hace como cajero de un supermercado y repositor de mercadería no parece ser un empleo digno para un treintañero. Tampoco parece adulta la relación que establece con su empleador, un estereotipado supermercata chino con quien se vincula a través del escamoteo.

⁶⁰ Federico G. Lorenz, *Las guerras por Malvinas*, Edhasa, Buenos Aires, 2006, p. 217.

⁶¹ Rosana Gubern, *De chicos a veteranos*, Ides, Buenos Aires, 2004, p. 48.



Pedro trabaja de taxista. Lo hace con cierto desinterés, no aprovecha las posibilidades que le da ser propietario de un auto ni se muestra interesado en explotarlo para progresar económicamente. Hace lo justo y necesario para sobrevivir en el presente, no hay en su actitud una proyección de futuro.

Además de esta suspensión de la madurez, hay que señalar que el trabajo de taxista instala a Pedro en un mundo de vínculos frágiles, transitorios. El crítico Gonzalo Aguilar destaca la cantidad de taxis y taxistas que aparecen en las películas de los años 90. Para él simbolizan los lugares de precariedad, característicos de las sociedades actuales, en las que las instituciones modernas —Estado, escuela, familia— perdieron solidez. “Los taxis son el emblema de estos contratos transitorios que siempre están a punto de quebrarse, cuando no son traicionados por alguno de los implicados.”⁶²

En este punto debemos recordar que, en los primeros años de la posguerra, los excombatientes subían a los medios de transporte público de las ciudades para conseguir ingresos a través de la venta (bolsas de residuos, calcomanías con el dibujo de las islas, su periódico) y para volverse visibles y construir un sentido positivo acerca de la guerra. Esa presencia estaba atada a una identidad colectiva: el uniforme, las boinas o el carné recordaban que eran “excombatientes” y desde allí interpelaban. Pedro el

taxi nos habla de un corrimiento: si en los años 80 se creyó posible el encuentro con otros hasta en espacios públicos tan fugaces como un tren o un colectivo, en los 90 esa ilusión se ha desvanecido.

Por último, podemos señalar que tampoco hay adultez en el modo en que Pedro se vincula con Telma. La forma en que concretan la salida, los preparativos y el encuentro mismo nada tienen de maduro. Aunque tampoco se trata de una salida entre dos jóvenes, que se podría imaginar marcada por la excitación o el nerviosismo, sino más bien de la actitud mansa de quien ya nada espera.

La condición liminar también aparece en el momento de determinar la ideología de los excombatientes del filme. El contraste más fuerte se da entre Pedro y los conductores del programa de radio “Combatientes”, quienes se posicionan



⁶² Gonzalo Aguilar, *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2006, p. 44.



públicamente desde su identidad malvinera. Hablan de “héroes de la patria”, “soberanía”, “regar el suelo de las islas con sangre”: sostienen un discurso vehemente que les permite armar un relato sobre su propia experiencia de guerra. Uno de ellos, el novio de Olga, hasta presenta algún matiz fanático, sugerido en la escena en la que entrevista a Pedro e insiste, con muy poco tacto, en preguntarle sobre la muerte de Raúl. La inscripción ideológica de estos excombatientes no puede definirse en los términos clásicos de derecha o izquierda. Por un lado, presentan rasgos de un discurso nacionalista acrítico pero, a la vez, por ejemplo, se usa como cortina musical el tema *Sólo le pido a Dios* de León Gieco, una canción emblemática de aquellos años cuyas estrofas dicen que la guerra es “un monstruo grande y pisa fuerte toda la pobre inocencia de la gente”.

El visitante incluye una escena que permite pensar otra de las formas de las subjetividades juveniles de los 90. Si las categorías de izquierda y derecha no alcanzan para

MALVINAS: ¿DE DERECHA O DE IZQUIERDA?

Durante la guerra de Malvinas, la comunidad de exiliados argentinos residentes en México se fracturó. Sus integrantes, provenientes de diferentes organizaciones políticas, se habían puesto de acuerdo para denunciar el accionar terrorista de las juntas militares, pero no pudieron lograr consenso en torno de Malvinas. Para algunos era la posibilidad de avanzar en la lucha antiimperialista y regresar a la política; para otros, en cambio, era sinónimo de apañar a la dictadura.

El militante peronista Jorge Giles, en ese entonces preso político, protagonizó la acción más insólita vinculada a este desacuerdo. Según cuenta el libro de Federico Lorenz, Giles y sus compañeros redactaron una carta dirigida al director del penal. En ella decían que los presos estaban dispuestos a donar sangre y a ir a pelear a la guerra. El director hizo llamar a Giles a su despacho, pidió que le sacaran las esposas, se cuadró frente a él y le dijo: “Me emocionó mucho la carta que me mandaron, y quiero charlar con usted porque el gesto de ustedes es invaluable”. Sin embargo, después agregó: “No me olvido que somos enemigos y por lo tanto no vamos a pedirles nada”.

pensar a los excombatientes, tampoco son suficientes para entender las identidades juveniles de fin de siglo. Los consumos culturales, principalmente los musicales, pueden ofrecer algunas pistas para acercarse a esas identidades. Una noche, Pedro y su amigo van a escuchar un recital de Almafuerte, el grupo de *heavy metal* que compuso la canción que sirve de cierre de la película. El amigo de Pedro se siente atraído por las chicas y se entusiasma por la dureza de la música, tanto que en un momento decide acercarse al escenario y mezclarse con los cuerpos que saltan, bailan, gritan, se chocan y comparten la situación festiva del recital. “Fui elegido para



cantarte por quienes quieren olvido restarte, grave, pesado, mas no inconsciente; yo te lo mando, excombatiente...””, entona con voz gutural Ricardo Iorio, el cantante del grupo. Pedro, en cambio, no logra integrarse a la fiesta y se retira del lugar. Tampoco esta comunidad juvenil –que algunos autores han leído como sustituto de las viejas pertenencias de clase o de espíritu nacional– puede darle amparo, ni siquiera durante el tiempo que dura una canción.

Ni chico ni adulto, ni de derecha ni de izquierda, ni integrado a la comunidad nacional ni contenido entre sus pares: Pedro no logra salir de su condición fantasmal, está vivo pero actúa como un zombi. Sobre el final de la película, cuando parece haber encontrado un lugar propio, en el

campo y con su familia, el pasado vuelve: sobre la mesa ve el cortaplumas de su amigo caído en Malvinas. ¿No hay escapatória posible? ¿No hay lugar a donde huir? ¿No hay otra que ser un visitante?

“La herencia no es nunca algo dado, es siempre una tarea. Permanece ante nosotros de modo tan indiscutible que, antes mismo de aceptarla o renunciar a ella, somos herederos, y herederos dolientes, como todos los herederos”, escribe Jacques Derrida. Todos somos herederos dolientes de Malvinas. Recordar y rediscutir en torno de sus sentidos en pugna es una de las formas de no dejar a Pedro –y a todos los Pedros– a solas con sus fantasmas. Es uno de los modos de reconstruir ese “lugar propio”, el lugar utópico de la justicia.



Actividades

1. El relato histórico recupera procesos totales y en muchas ocasiones instituye héroes. Los testimonios, en cambio, constituyen relatos fragmentarios, con protagonistas individuales que no buscan relatar historias heroicas sino que están marcados por los matices; son intentos de restablecer la memoria. A continuación transcribimos el testimonio del periodista chubutense Nahuel Machesich, quien durante la guerra era apenas un niño. A partir de esa lectura sugerimos que se piensen actividades para trabajar con la producción de ejercicios de memoria. ¿Qué propuesta de escritura haría? ¿Qué preguntas formularía para guiar ese trabajo? ¿Hacia dónde apuntaría la reflexión? Tener en cuenta lo trabajado en el módulo.

Un ejercicio de memoria

“Sonia, una amiga, me propone un desafío: ‘¿Cuál es tu primer recuerdo sobre un hecho de la política nacional?’. No es difícil detectar ese momento, lo tengo sumamente presente. Es un recuerdo sobre la dictadura, mi único recuerdo sobre la dictadura. Es raro porque no recuerdo la asunción de Alfonsín y, poco y nada, la de Menem.

“Es un recuerdo de Malvinas. Yo tenía 4 años recién cumplidos. Rawson, como tantas otras ciudades patagónicas, vivía días de guerra. Cada tanto y a modo de entrenamiento, se hacían sonar las sirenas de los bomberos como señal de toque de queda. Todavía tengo en mis



oídos esa sirena. Yo, me acuerdo, me ponía el casco, agarraba el rifle de juguete y me iba a refugiar –junto a todos mis vecinos– al departamento de la planta baja. La ciudad quedaba a oscuras. ‘Papá, ¿por qué apagan las luces?’ ‘Es para que los aviones ingleses no nos vean’, me contestaba. Me acuerdo de la sonrisa de mis vecinos al mirarme vestido de soldadito. Me acuerdo en un rincón de ese departamento iluminado por un par de velas. A veces, también, me acuerdo debajo de la cama (pero eso no sé si es cierto o si lo inventé con el paso del tiempo). No me acuerdo asustado. En realidad, no puedo recordar qué sensaciones pasaban por mi cabecita de niño. Me acuerdo la pantalla del televisor amarilla en señal de alerta. Me acuerdo en el rincón del departamento mirando y escuchando cómo los adultos hablaban de la guerra. Y me acuerdo desesperado porque hablaban muy fuerte y los ingleses nos podían escuchar. Seguramente, habré pensado: ‘¿De quién nos estamos escondiendo si están todos a los gritos?’.



“Otro recuerdo sobre la guerra es cuando mi mamá hacía bombas de crema y tortas de chocolate para los soldaditos que estaban en una base militar cerca de Trelew. Es más, me acuerdo el día que fuimos con mi papá a llevárselo. Hacía frío y me acuerdo que nos pasaron a buscar en una camioneta. Si hasta creo que me acuerdo de las caras de los soldaditos. Caras de miedo. 4 años tenía, ¿cómo me puedo acordar tan claramente de eso? ¿Cuánto recuerdo y cuánto imagino? ¿Cómo funciona la memoria?”

Nahuel Machesich, Los balbuceos de la memoria (Reflexiones íntimas sobre las formas de contar el genocidio), texto inédito, 2003.

2. En una de las escenas de la película *El visitante*, el protagonista sueña con el cenotafio ubicado en la Plaza San Martín en la ciudad de Buenos Aires. En otra escena, lo va a visitar para buscar allí el nombre de su amigo caído en combate. Tal como se contó en el cuerpo central del cuadernillo, la construcción del cenotafio, inaugurado en 1990, fue motivo de varias polémicas. Las formas públicas de la memoria, que dejan sus marcas en los territorios donde se yerguen, no son inocentes. Los monumentos, las estatuas, los nombres de calles, suelen ser terrenos de disputa sobre esas formas del recuerdo.

En relación con esto y teniendo presente la propuesta del cuadernillo, les sugerimos proponer a sus alumnos:

- Realizar un relevamiento de las marcas de Malvinas que hay en el lugar donde viven (barrios que lleven el nombre Malvinas, calles con los nombres de los caídos, monumentos en plazas, plaquetas, estatuas, museos, etc.). Puede ser un relevamiento fotográfico o una descripción de esos lugares.
- Hacer una pequeña investigación sobre el modo de construcción de esos lugares. En el caso de ser monumentos, ¿qué forma tienen? ¿Qué representación hay en ellos de Malvinas?
- Formular una breve encuesta entre las personas que viven cerca de esos lugares para saber si conocen su sentido.
- Presentar un informe que dé cuenta de los datos relevados y realizar un análisis a partir del marco teórico trabajado en el cuadernillo.

En función de esta propuesta de trabajo, si usted sugiriera realizar las actividades que siguen a sus alumnos, ¿cómo organizaría el trabajo? ¿Qué orientaciones daría? ¿Cómo propondría realizar la presentación de trabajos? ¿Qué aportes brindarían estas actividades a la comprensión del tema Malvinas?

3. La antropóloga Rosana Guber, en su libro *De chicos a veteranos* señala que la identidad de los excombatientes es “liminar”, marginal, porque según explica no está encuadrada en el sistema clasificatorio con que opera el sentido común de los argentinos. Escribe en ese libro: “Desafiando el sistema de clasificación corriente de los argentinos, todas las partes que contribuyeron a forjar la identidad de los ex soldados de Malvinas coincidían en que éstos no eran ni adultos ni niños, ni militares ni civiles, ni de la derecha ni de la izquierda, ni de la dictadura ni de la democracia”. Esta situación “liminar” dejó a los excombatientes fuera de lugar, con serias dificultades para vivir en comunidad y establecer vínculos con otros. Seleccionar escenas de la película que permitan analizar la condición “liminar” de la que habla Rosana Guber.

4. En el rock argentino hay varias canciones que hablan sobre la guerra de Malvinas. Algunas fueron escritas a la par de la guerra o apenas ésta terminada; otras se compusieron con posterioridad, durante los años noventa. Las hay críticas, inocentes, irónicas, pacifistas y nacionalistas. También hay algunas interesadas en darles voz a los excombatientes; entre éstas se destaca *El visitante*, el tema que el grupo Almafuerte compuso para la película que estamos trabajando y que incluyó en su disco *A fondo blanco*, editado en 1999.

Proponemos trabajar sobre las letras de algunas canciones de rock. Sugerimos, en la medida de lo posible, escucharlas y después detenerse en el análisis. Las formas

musicales –los arreglos, lo instrumentos, los timbres– contribuyen a generar el sentido del texto.

El análisis puede estar guiado por algunas preguntas: ¿qué representación de Malvinas aparece en la letra? ¿Se habla de la guerra, del territorio, de los soldados, del apoyo civil a la guerra, de la dictadura? ¿La canción es irónica, crítica, descriptiva?

Para contribuir al análisis les brindamos algunos elementos contextuales de los grupos que compusieron las canciones.

El banquete

*Nos han invitado
a un gran banquete,
habrá postre helado,
nos darán sorbete.*

*Han sacrificado jóvenes terneros
para preparar una cena oficial,
se ha autorizado un montón de dinero
pero prometen un menú magistral.*

*Es un momento amable
bastante particular,
sobre temas generales
nos llaman a conversar.*

*Los cocineros son muy conocidos,
sus nuevas recetas nos van a ofrecer.
El guiso parece algo recocado,
alguien me comenta que es de antes de ayer.*

*Pero ¡cuidado!,
ahora los argentinos andamos muy delicados
de los intestinos...*



Esta canción pertenece al grupo Virus y fue compuesta en el año 1982 por Julio Moura y Roberto Jacoby. Está incluida en el disco *Recrudece*. Este grupo tenía una postura crítica de la dictadura militar y contraria a la guerra de Malvinas, tanto que se había negado a participar en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, un concierto que reunió a destacados músicos populares con la finalidad de “exigir la paz en Malvinas; recaudar víveres y ropas para los combatientes; y agradecer la solidaridad de los países latinoamericanos”.

Julio Moura habló sobre el tema en el libro *Virus, una generación* (Fernando Sánchez y Daniel Riera, 1994, Ed. Sudamericana, Bs. As): “Creo que fue una propuesta a todos los grupos en general, que nosotros sentimos como muy desagradable. No tenía nada que ver con nada, de repente éramos enemigos de los Beatles. Se trató de hacernos creer que era para ayudar a la recuperación de las Malvinas, pero terminó siendo un fraude. Nosotros queríamos que se terminara la guerra, que no tenía sentido más allá de que creyéramos que las islas son argentinas. Mandar a los chicos allá y subirte a un escenario para especular, era horroroso... Lamentablemente, el momento no dio para decir todo esto porque si decías algo te daban un palazo en la cabeza”.



Reina madre

Sonriendo, despidió a su madre, iba al sur del Atlántico. El reino le ordenaba, es que unos salvajes osaron molestar el orden imperial y pagarán.

Tanques, aviones, barcos y municiones. Madre: estate tranquila, el mundo así camina. Son del sur de la tierra. ¿Qué nos podrán hacer?, somos distintos, somos mejores. Pero madre, ¿qué está pasando acá? Son igual a mí y aman este lugar, tan lejos de casa, que ni el nombre recuerdo. ¿Por qué estoy luchando? ¿Por qué estoy matando?

Hoy la Reina pasea en los jardines y el sol besa las rosas, la vida le sonríe, el parlamento cuida que todo siga igual, que nada perturbe su calma.

Luego tendrá una premier de cine de un director famoso, que cuenta los flagelos de la guerra y los hombres y ella se emocionará, y aplaudirá su gran final.

Pero madre, ¿qué está pasando acá? Eran igual a mí y aman este lugar, tan lejos de casa, que ni el nombre recuerdo. ¿Por qué estuve luchando? ¿Por qué estuve matando?

Esta canción pertenece a Raúl Porchetto. Está incluido en el disco *Reina madre*, editado en 1983. El músico sí participó en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana. El historiador Sergio Pujol, en el libro *Rock y dictadura, crónica de una generación (1976-1983)* (Emecé, Buenos Aires, 2006), describe qué pasó en aquel Festival: “Entre los que fueron al festival de la Solidaridad Latinoamericana no hubo expresiones eufóricas ni mucho menos. Desde el césped de Obras pudo notarse la desazón de los músicos y la consternación de los oyentes, aunque algunos vitoreaban al país y a sus músicos favoritos. Era difícil poder pensar en otra cosa que no fuera en esos miles de chicos, de la misma edad del público reunido, que estaban en Malvinas con 15 grados bajo cero, mal calzados y mal alimentados en medio



de una guerra que no habían elegido y representando a un gobierno que nadie había votado. Era imposible asociar el encuentro al sentido festivo que solían tener los recitales. Gieco cantó *Sólo le pido a Dios* y cuando terminó todo se fue corriendo a su casa, como si acabara de hacer algo en contra de su voluntad; no veía la hora de dejar todo eso atrás y empezar la segunda parte de su exploración del país. Spinetta tocó lo suyo, no sin antes aclarar que estaba ahí por la paz, no por la guerra. Lo mismo hizo Miguel Cantilo al entonar *Gente del futuro*. Edelmiro tocó rock and roll con Ricardo Soulé, pensando que al menos los que allí estaban recibirían un poco de aliento. [...] Para el final, Charly García, David Lebón, Raúl Porchetto, León Gieco, Nito Mestre y Tarragó Ros hicieron *Algo de paz*".

El visitante

Olvidar yo sé bien que no podés como la sociedad olvida que fuiste obligado a marchar, en su defensa.

Recordando el mal momento atrincherado en tu habitación; soledad, humo y penumbras despertares de ultratumba. Apocalipsis del sustento interior andar sin encontrarle alivio al tormento desesperante, mórbida aflicción del visitante y su castigo. Fui elegido, para cantarte por quienes quieren olvido restarte, grave pesado más no inconsciente yo te lo mando excombatiente. Grave pesado más no inconsciente yo te lo mando excombatiente. Para vos. Apocalipsis del sustento interior andar sin encontrarle alivio al tormento desesperante, mórbida aflicción del visitante y su castigo. Fui elegido, para cantarte por quienes quieren olvido restarte, grave pesado más no inconsciente yo te lo mando excombatiente. Grave pesado más no inconsciente yo te lo mando excombatiente. Para vos.

Esta canción pertenece al grupo Almafuerte, una banda de *heavy metal* liderada por Ricardo Iorio, bajista, compositor y cantante. Iorio es uno de los personajes centrales de la historia de ese género en la Argentina. Integró las bandas V8 y Hermética. Suele definirse como "nacionalista" porque, según afirma, "un tema muy importante



al cual pocos le prestan atención es que la bandera no es sólo de los policías y militares. No. Es de todos nosotros, de los que compran el pan, de la persona común”. Entrevistado por la revista *El Biombo* en abril de 1997, ante la pregunta “¿Qué entendés por nacionalismo?”, respondió:

- “El nacionalismo es una palabra muy complicada en este país porque son muchos los intereses creados por comunidades extranjeras que nos succionan. Ser nacionalista es tirarse en contra de ellos, es transmitirle a los más jóvenes el amor hacia la tierra donde Dios nos dio nacer”.
5. La vuelta a la naturaleza es una idea utópica que ronda desde siempre a los movimientos juveniles. Los románticos ansiaban volver a ella como un modo de rehuir las

complejidades de la gran ciudad, que encarnaba lo peor de la racionalidad técnica. Los hippies también imaginaron comunidades autogestivas en armonía con la naturaleza.

En el final de la película Pedro y su nueva familia se van a vivir al campo buscando tranquilidad y lo que Telma explica como una infancia mejor para su hija, “llena de olores y experiencias para recordar”. Sin embargo, el final de la película parece sugerir que no hay escapatoria posible, no hay lugar a donde huir. Podríamos decir que, al no encontrar ese lugar, un hogar propio, uno siempre es un visitante.

¿Qué preguntas formularía para analizar esta escena final con los estudiantes?







bibliografía

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, Trotta, España, 1998.

FEINMAN, José Pablo, “La guerra y la gloria”, *Página/12*, suplemento “Radar”, 31 de marzo de 2002.

FOGWILL, Rodolfo, *Los pichiciegos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994.

GUBERN, Rosana, *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, FCE, Buenos Aires, 2001.

KON, Daniel, *Los chicos de la guerra*, Galerna, Buenos Aires, 1984.

LORENZ, Federico G., *Las guerras por Malvinas*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.

PUJOL, Sergio, *Rock y dictadura, crónica de una generación (1976-1983)*, Emecé, Buenos Aires, 2005 (algunos capítulos hablan sobre Malvinas específicamente).

ROZITCHNER, León, *Las Malvinas: de la “guerra sucia” a la “guerra limpia”*, CEAL, Buenos Aires, 1985.

SPERANZA, Graciela y CITTADINI, Fernando, *Partes de guerra*, Norma, Buenos Aires, 1997.



Los rubios

El parricidio rubio

*Hubo muchas anécdotas como ésta.
¿Quién no tiene cosas horribles que contar?
¿Quién no tiene su historia?
Pero nadie supo qué decir,
nadie supo qué hacer
cuando alguien contó la historia.*

FRANCISCO URONDO.

Los rubios es una película hecha por Albertina Carri, una joven realizadora hija de desaparecidos. Sin embargo, este filme no puede enmarcarse dentro de la línea de documentales que se realizaron acerca de la última dictadura militar, ya que lo que intenta esta obra es generar un diálogo desde el presente con el pasado y su herencia. Así, no se la puede considerar como una representación acabada de la vida de los padres desaparecidos de la directora, sino como una búsqueda de las huellas dejadas por ellos. Búsqueda que, a su vez, no lleva a Albertina Carri a desarrollar una exploración de carácter historiográfico, sino una construcción más relacionada con su presente y su propia identidad.

En este camino, la directora elige la interrupción y la mediación como recursos narrativos. La película es una constante sucesión de escenas muy heterogéneas, que

no sigue una narración lineal, sino que mezcla formas de la ficción con otras propias del documental. A diferencia del género clásico del documental, que suele trabajar con una estética esquematizada, rígida, en este filme se experimenta con diversos recursos.

Desde que la película *Los rubios* comienza nos provoca cierta extrañeza. Se presenta Analía Couceyro, la protagonista de la película, que interpreta a Albertina Carri; pero ésta también aparece, dirigiendo, filmando, dando indicaciones. Al mismo tiempo, *Los rubios* se realiza con dos cámaras que se filman entre sí. Y junto a todos estos elementos, también está el resto de los integrantes del equipo de filmación, los cuales también aparecen, discutiendo sobre la película, charlando sobre diversas tomas, trabajando, construyendo el filme. Los testimonios que se recogen y quedan incluidos en la película son variados: vecinos del barrio de la infancia en el que Albertina Carri vivió con sus padres, compañeros de militancia, niños con los que tropezaron a la hora de la filmación. Y, como si fuera poco, todo esto aparece entrecortado por escenas con muñecos Playmobil, pantallas ocupadas





por escritos en movimiento, lecturas de textos teóricos, y más.

De este modo, estos elementos tan heterogéneos construyen una obra que no sintetiza, que no concluye, sino que abre y despierta interrogantes y cuestionamientos. Es una película que genera en el espectador una sensación de incomodidad, de intranquilidad. En gran parte esta sensación obedece a que la forma misma de la película da cuenta de la dificultad instalada en el presente de transmitir la experiencia militante de la generación de los 70. Es posible afirmar que esta película incita, gracias al surgimiento de una nueva voz, a una discusión necesaria que, lejos de alcanzar un punto de resolución en la pantalla, queda abierta.



FICHA TÉCNICA

Intérpretes: Analía Couceyro, Albertina Carri, Santiago Giralt, Jélica Suárez, Marcelo Zanelli. Equipo técnico: Producción ejecutiva: Pablo Wisznia. Fotografía: Catalina Fernández. Cámara: Carmen Torres y Albertina Carri. Música: Gonzalo Córdoba. Montaje: Alejandra Almirón. Sonido: Jélica Suárez. Jefa de producción: Paola Pelzmajer. Asistentes de dirección: Marcelo Zanelli y Santiago Giralt. Producción: Albertina Carri y Barry Ellsworth. Música: Ryuchi Sakamoto y Charly García. Títulos: Nicolás Kasakoff. Tape to film: Emiliano López. Festivales: exhibida en el 5° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, abril de 2003. Sección Oficial Competitiva Largometrajes. Estreno en Buenos Aires: 23 de octubre de 2003.

Dificultades entre el pasado y el presente

Para comenzar a problematizar el escenario sobre el que se presenta esta película, es interesante considerar una cita de uno de los historiadores contemporáneos más importantes, Eric Hobsbawm, extraída de la introducción al libro *Historia del siglo XX*: “La destrucción del pasado o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de siglo crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica alguna con el pasado del tiempo en el que viven”.⁶³ En este autor, por un lado, no puede dejar de señalarse cierta mirada nostálgica. Este historiador inglés vivió casi todo el siglo XX y entiende su propia vida unida indisolublemente a los acontecimientos fundamentales que en ese lapso tuvieron lugar. Por eso cree que existió una época en la que pasado y presente se entrelazaron en una relación, si no enteramente deseable, al menos digna de ser envidiada por este denostado principio del nuevo siglo. Esto le permite a Hobsbawm plantear que la ruptura temporal, el “presente permanente”, es algo propio de fines del siglo XX. Sin embargo, esta

⁶³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998.



idea es más que cuestionable; el pasado y el presente tuvieron una relación crítica desde, por lo menos, las primeras décadas del siglo XX.

Por otro lado, parece sostener este historiador que la ruptura con el pasado es cuestión de la voluntad de los hombres, cuando en verdad se trata de un problema de época, de algo que los excede. No se puede reducir el problema de la ruptura entre el presente y el pasado a la mera decisión individual, ya que a la disolución de esa trama contribuyeron todas las catástrofes del siglo XX: como él mismo lo señala, el siglo pasado vio apilarse derrumbes y acontecimientos abismales que produjeron silencios e inmensos obstáculos a la hora de la transmisión.

Además, no es menor el hecho de que este historiador adjudique la incomunicación del presente con su pasado a los jóvenes, mientras que “para los historiadores de mi edad y formación, el pasado es indestructible...”.⁶⁴ Otro autor europeo, esta vez italiano, Giorgio Agamben, haciendo referencia al mismo conflicto al que se refiere el nostálgico historiador, si bien coincide en cierto catastrofismo al diagnosticar el estado de la cultura actual, lejos está de atribuirles esta responsabilidad a las nuevas generaciones; para Agamben, la ruptura entre pasado y

LA DIRECTORA

Albertina Carri nació en Buenos Aires en 1973. Entre 1991 y 1992 estudió en la Fundación Universidad del Cine, uno de los semilleros del denominado “nuevo cine argentino”. Hizo un meritorio de cámara en el largometraje *Un muro de silencio*, de Lita Stantic, a través del cual se introduce en lo que es el rodaje de una película, conoce el uso de la cámara y empieza a especializarse. Entra en el equipo del Chango Monti y hace varios largos, entre ellos, *De eso no se habla*, *Convivencia*, *Una sombra ya pronto serás*, *De amor y de sombra*, *El censor*. Luego de realizar varios cursos y talleres, colaboró en rodajes de María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Martín Rejtman y Eduardo Calcagno. En 1999 debutó con *No quiero volver a casa*, filme que participó en festivales en Viena, Rotterdam y Londres. En 2001 fue uno de los trece directores de *Historias de Argentina en vivo*, y en 2003 estrenó dos películas controvertidas: un corto de animación que fue censurado y *Los rubios*, documental-ficción de '89. En 2005 estrenó *Géminis*, de la cual fue directora, productora y guionista.

presente y, por lo tanto, la distancia entre generaciones constituyen un problema característico de la modernidad. Y agrega que nunca hubo “un espectáculo más repugnante que una generación de adultos que tras haber destruido hasta la última posibilidad de una experiencia auténtica, le reprocha su miseria a una juventud que ya no es capaz de experiencia”.⁶⁵ Y es que, como sostuvimos antes, difícilmente pueda imaginarse una juventud que caprichosamente decida desprenderse de su pasado. Que no podamos dialogar con nuestro pasado constituye un problema mayor, es síntoma de algo que nos excede.

Sin embargo, con las necesarias salvedades hechas, es justo rescatar lo profundamente cierta que es la idea de que lo que vivimos hoy con nuestro pasado es una relación inorgánica que opera sobre nosotros y da vida a esa grieta que inaugura un tiempo presente desprendido de lo que lo antecedió.

⁶⁴ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998.

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.



LAS PELÍCULAS DE 2003

En octubre de 2003, junto a *Los rubios*, se estrenaban las siguientes películas argentinas: *Murgas y murgueros*; *El polaquito*; *Todos juntos*; *Nicotina*; *Bar "El chino"*; *Código postal*; *Soy tu aventura*; *Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar*; *Ciudad del sol*; *Gerente en dos ciudades*.

Construcción de una memoria colectiva

Esta problemática puede situarse a *Los rubios*, ya que evidencia la relación conflictiva entre el hoy y nuestro pasado. La película nos devuelve constantemente la sensación de ruptura que se estableció entre ambos tiempos. Esta fisura está muy vinculada a lo acontecido durante los años que nos separan de aquel pasado. Más específicamente, con el relato que allí se construyó, con la memoria colectiva que se fue creando acerca de lo que había ocurrido.

Una vez terminada la dictadura militar, se volvió una tarea poco fácil pensar sobre lo que había ocurrido durante esos años. Tanto fue así que se instaló en el imaginario colectivo una profunda distancia con el

pasado reciente. Así, la vuelta a la democracia se estableció bajo un clima generalizado de desconexión y desligamiento acerca de lo que acababa de suceder. Entre los años 1983 y 1985 se construyó un primer relato sobre lo ocurrido, una memoria colectiva dominante que consideró al desaparecido fundamentalmente como a una víctima más o menos indefensa. Así, después del furor político de los 70, de las masacres y de Malvinas, gran parte de la sociedad argentina eligió desentenderse de lo que había ocurrido. Paralizada por las inmensas zonas de dolor que provocaba lo muy reciente, cualquier espacio para el pensamiento, la crítica o el debate fue postergado.

A partir de allí la atención fue puesta en la construcción de un sistema político y jurídico democrático que evitara el regreso de cualquier autoritarismo. Operación que fue acompañada por el imaginario que representaba a la sociedad argentina que vivió durante el último gobierno militar, como inocente, libre de toda culpa, ya que no había tenido conciencia, ni siquiera sospecha, de lo que pasaba a su alrededor.





Para el historiador Tulio Halperín Donghi, una parte de la prensa de aquel entonces, seguramente y buena parte de la sociedad, tomó con respecto a lo sucedido la actitud “de una dama que se encuentra a un ex amante en la calle y si él trata de adularla le dice: ‘Señor, creo que no hemos sido nunca presentados’”.⁶⁶ Es decir, ambos se desentendían de todo lo ocurrido en ese momento y del lugar que ellos mismos habían ocupado.

El relato constituido por estos años tomó la forma de denuncia política frente al Estado represor; si bien por un lado cumplió con el valioso objetivo de exigir justicia por lo ocurrido, al mismo tiempo construyó la figura de un mártir impotente despojado de irreverencia. Parte importante de esta construcción fue *Nunca más*, una obra que, con el fin de indagar acerca de lo que les había sucedido a los desaparecidos,



recopila datos, información terrible sobre torturas, secuestros y asesinatos. Este libro fue una intervención sostenida desde lo institucional que apelaba a la constitución de una memoria colectiva que señalaba de manera muy clara lo que había que dejar atrás, que a partir de allí se trataba de rehacer la historia, a través de un corte con el inmediato pasado, desligándose de toda tradición anterior. Sostuvo, por sobre todas las cosas, un ideal de pacificación de la lucha política. Al mismo tiempo que buscaba cierta información en aquel pasado sobre lo ocurrido, tomaba distancia en otros aspectos: se separó de las reivindicaciones políticas y las metodologías utilizadas por las organizaciones revolucionarias reprimidas por la dictadura.

Los testimonios de los que sobrevivieron a aquella época fueron considerados en su calidad de víctimas, por lo que se les otorgó el derecho a decir *su* verdad, sin que pueda ser cuestionada. La historia que se arma en ese libro evita las zonas de conflictos, las discusiones, e instala una visión conciliadora de lo ocurrido. La obra en ningún momento fue concebida como una crítica histórica abocada a una reflexión sobre lo que ocurrió.

⁶⁶ Entrevista a Tulio Halperín Donghi, por Felipe Pigna, para ElHistoriador.com.ar, publicada el 23 de marzo de 2004.



Las preguntas que allí se plantean son: ¿quiénes exactamente los habían secuestrado? ¿Por qué? ¿Dónde estaban? Había una búsqueda desesperada para encontrar a los culpables de lo sucedido, para juzgarlos. Así, la responsabilidad de lo ocurrido se le atribuyó a la “metodología del terror planificada por los altos mandos”: “esta tecnología del infierno fue llevada a cabo por sádicos pero regimentados ejecutores”.⁶⁷ Así, el mal quedaba totalmente delimitado y señalado.



Y también se ve muy claramente en esta obra la reconstrucción aplicada sobre los otros, sobre los desaparecidos. Antes que nada, hay un tremendo esfuerzo por dejar en claro que muchas, si no la mayoría, de las víctimas de las atrocidades del gobierno militar instaurado en 1976 eran inocentes. Habían caído en manos de unos dementes que generalizaron la culpabilidad de unos pocos, “porque el epíteto de subversivo tenía un alcance tan vasto como imprevisible”.⁶⁸ Víctima de esta represión podía caer cualquiera, “desde gente que propiciaba una revolución social hasta adolescentes sensibles que iban a villas-miseria para ayudar a sus moradores [...] muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, [...] jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes que habían llevado las enseñanzas de Cristo a barriadas miserables. Y amigos de cualquiera de ellos (...) Todos, en su mayoría inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque éstos presentaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse, y pocos llegaban vivos a manos de los represores”.⁶⁹ Como se puede leer, el relato sobre lo ocurrido se basaba principalmente en victimizar a la sociedad en su conjunto.

⁶⁷ CONADEP, *Nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 1997.

⁶⁸ *Ibídem*.

⁶⁹ *Ibídem*.



Pero además de sostener este relato de una fuerza del mal que domina a una sociedad indefensa, en esta obra se expone otro elemento que conforma la memoria colectiva dominante de esos años. Aquellos que decidieron involucrarse en actividades militantes, que participaron del aire revolucionario del momento, que eligieron poner en juego sus vidas por un proyecto común, luego de unos años, bajo la democracia, pasan a ser vaciados de contenido político: se construyó un relato que les anuló su potencialidad revolucionaria. No se los veía como personas que tomaron decisiones radicales, que eligieron ante diferentes alternativas; y en el mismo acto de exculparlos, se las vació, se las empobreció. El desaparecido fue representado como un vacío. Es significativo que en *Nunca más*, investigación sin dudas detallada, no aparezcan referencias a las vidas previas de los detenidos-desaparecidos, a sus pasiones políticas y su fervor militante; que no se tomen estos aspectos como factores destacables y comunes a la gran mayoría de las víctimas.

Otras obras sintomáticas de este tipo de relato fueron las películas *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985) y *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (1986). En ambas se muestra a los jóvenes argentinos como víctimas indefensas de una violencia insensata, de un terror de Estado que aparecía casi como lo hace un rayo en cielo sereno. Toda la sociedad de ese entonces aparece en estos filmes exculpada, porque actuaba sin saber lo que ocurría.

LA DICTADURA FILMADA

La serie de películas que trabajaron sobre la temática de las dictaduras militares argentinas comenzó con *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985) y *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (1986). Después de mediados de la década del 90, diferenciándose de esa primera ola cinematográfica con fuerte perfil documental, aparecieron *Garage Olimpo*, con dirección de Marco Bechis (1999); *Botín de guerra*, de David Blaustein (2000); *Sol de noche*, de Pablo Milstein y Norberto Ludin (2002); *Nietos (identidad y memoria)*, de Benjamín Ávila (2004); y *Los malditos caminos*, de Luis Barone (2002). En los últimos años se realizaron diversos filmes que comparten algunas temáticas, pero intentan hacerlo desde una nueva perspectiva y nuevos cuestionamientos; algunas de ellos son: *En ausencia*, de Lucía Cedrón (2002); *Encontrando a Víctor*, de Natalia Bruschtein (2004); *El tiempo y la sangre*, de Sonia Severino, dirigida por Alejandra Almirón (2003); y *Errepé*, de Gustavo Corvi y G. de Jesús (2004).

Los años que siguieron, entre la hiperinflación y la victoria de Menem, no hicieron más que subrayar este relato y profundizar los agujeros. El discurso instalado convivió de la mejor manera con el menemismo de los 90, pues se vio libre de cualquier tipo de debate: ausencia que habría inhabilitado la posibilidad de cuestionar aquella experiencia. La discusión que nunca se planteó y el hiato histórico que se dio en nuestra sociedad impusieron serias dificultades para dialogar con aquel pasado. Sin embargo, a partir de los años 1996 y 1997 comienza un movimiento distinto en cuanto a la memoria del pasado reciente, que ya no se centraba en la pura inocencia. Con películas como *Cazador de utopías*, de David Blaustein, o el libro *La voluntad*, de



Martín Caparrós y Eduardo Anguita, se da una reivindicación de los militantes caídos y se presenta aquella época con una visión heroica. Se intenta retomar el contenido político del pasado como continuidad, en un presente que era otro. Al igual que el relato surgido de la primavera democrática, que nos llevaba a mantener presente ese recuerdo, para que lo acontecido no ocurriera nunca más. Pero es un recuerdo de tipo fotográfico, enmarcado, quieto, inmovible, que no dice más que lo que a simple vista se muestra. A este relato le correspondió entender los 70 como un paraíso político, utópico, a partir del cual todo fue decadencia. Esto obligó a que los 70 fueran vistos como denuncia de unos y cinismo de otros, y nos deja sin reflexión ni comprensión de esa Argentina.

A esta representación del pasado le sorprendió que a partir de 2001 (tanto en el nivel nacional como en el internacional) el pasado volviera a rondar entre nosotros; que cuestiones que aparentemente estaban esperando ser archivadas, demostraran no estar tan cerradas. Ante la evidente descomposición que implicó todo lo ocurrido en ese año surgieron algunos destellos de nuevos cuestionamientos. Sin duda *Los rubios* es uno de ellos.

Es que mucho había pasado desde la vuelta a la democracia. Tuvieron lugar sucesivas crisis que no hicieron más que profundizar la distancia que nos separa de 1976, haciendo parecer que es mucho más que treinta años lo que se interpone.



Derrumbes que nos hundieron y nos distanciaron, en cada ocasión, de aquella experiencia de los 70. Todo lo ocurrido hasta 2001 estaba acompañado de una fuerza que pretendía convencernos de que nuestro presente no tenía conexión alguna con lo sucedido en aquel pasado razón por la cual tiene sentido preguntarse qué parentesco guarda esta Argentina con la de treinta años atrás.

Es entonces cuando se hace visible que algo se hizo mal a la hora de la transmisión a los más jóvenes de lo que había pasado en la Argentina a mediados de los 70. Que hubo una ausencia, una falta de diálogo histórico. Es por esto que los distintos interrogantes fueron resueltos con abrumadoras imágenes del terror. Al mismo tiempo se hizo evidente que la lectura que se había instalado de estos hombres como víctimas indefensas frente al terrorismo de Estado, generó un vínculo con el pasado que no produce nada, que no dialoga, que lo hace parecer muerto, que impide cualquier tipo de crítica. Esta manera de pensar lo ocurrido permitió la apolitización de nuestro presente.

Ya no es el olvido lo que más perjudica la relación con el pasado, sino una determinada manera de acceder a él. “No es verdad que nuestro tiempo se caracterice simplemente por un olvido de los valores tradicionales y por un cuestionamiento del



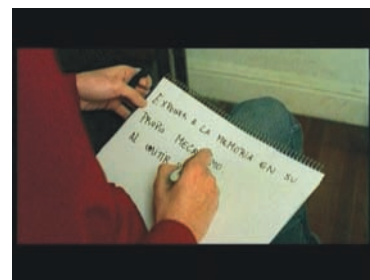
pasado: al contrario, quizás nunca una época ha estado tan obsesionada por su propio pasado y ha sido tan incapaz de hallar una relación vital con él”,⁷⁰ dice Agamben. Por eso sostiene la necesidad de generar una destrucción de esa destrucción del pasado.

Que se entienda: el papel que jugaron estos relatos elaborados fue rico en la medida en que establecieron una vinculación con un presente que los reclamaba. *Nunca más* fue un libro muy importante en su momento. Acababa de suceder una tremenda tragedia y había que hacerlo, había que recopilar esa información y contarla. Pero hoy, en otro tiempo, con otras urgencias, perdió sentido la insistencia sobre la memoria como capacidad de reconstrucción. Hoy ese relato dejó de producir oídos atentos, sentidos vitales, y surge con más fuerza que nunca la necesidad de una renovación. La revisión de esos

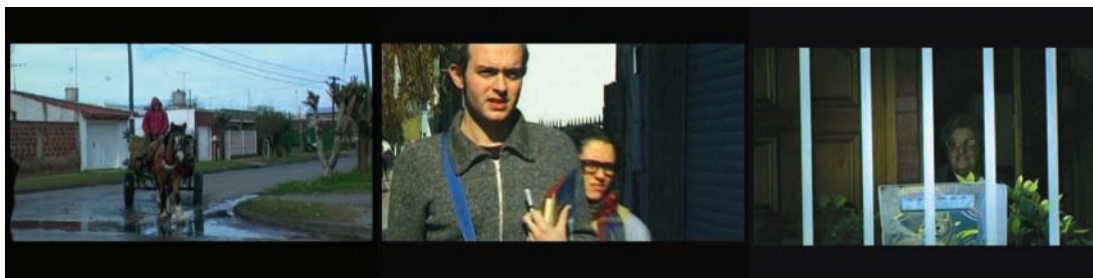
años necesita ahora un debate más arduo que lo testimonial, lo denunciativo o la información sobre su violencia organizada. Así es que parados desde el hoy percibimos que lo que pasó ya no nos pertenece, pero también percibimos el vacío, la ausencia que cae sobre nosotros. Por esto es que estamos atravesados por dos fuerzas: una que nos llama a separarnos del pasado y otra que nos indica que en él hay cosas de no poca valía, cosas que no merecen ninguna muerte. Ante este panorama, ante la necesidad de repensarse en un presente, es que puede situarse a *Los rubios*.

De incomodidades en *Los rubios*

Como ya mencionamos, esta película se posiciona en un lugar diferente con respecto al pasado. Mientras se distancia del recuerdo instalado, apela a ese pasado de otra manera, con otros interrogantes, contrariando un relato que parecía tan hermético y cerrado, tan terminado. Lo da vuelta, se mete por otras zonas, busca diferentes cosas y genera más incertidumbres, malestares e inquietudes que ideas estáticas o sentencias tranquilizadoras. Incluso puede decirse que esta película es un elogio de la incomodidad como incitación al pensamiento.



⁷⁰ Giorgi Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.



Parte de esta incomodidad se vincula con que es una película sintomática de la transmisión trunca, fallida, a la que se hacía referencia antes; de la distancia entre los que vivieron la experiencia de la militancia, de la represión, y los nuevos, separación que la transmisión, lejos de aliviar, profundizó. Pero aún más: esta película, sin hacer ostentación de ello, es un claro reflejo de su presente, que con todos sus males a cuestas necesita sacudir lo que se le adjudica como legado, como su herencia correspondiente.

1. *La incomodidad de un relato vencido*

Así, una de las principales incomodidades que genera esta película es que nos recuerda que lo que escuchamos, vimos y leímos sobre lo que había pasado en la Argentina unos años atrás —con uno o dos demonios, pero siempre una sociedad salvada por su inocencia—, no era más que un relato, una construcción discursiva atenta al pasado, pero sólo en la medida en que podía ayudar a que el presente democrático, con su pueblo y su preámbulo, se reencontraran. Porque la sociedad que se muestra retratada en *Los rubios* ya nada tiene de inocente; todos sabían bien de qué se trataba. De esta manera la culpabilidad por lo sucedido constreñida a algunos sujetos o grupos del pasado queda descartada. Fueron y fuimos todos, parece decirnos.

Sin necesidad de hacerlo explícito, ni de pronunciar sentencias ni sermones, Albertina Carri y su equipo, conversando

con los que habían sido sus vecinos en el barrio de su infancia, ponen en evidencia lo vencidas que están las posturas de aquellos que dicen no haber estado metidos en nada, ya que no quisieron involucrarse ni que los molestasen, o frases como “¿Por qué voy a tener miedo si yo no hice nada?”.

Los vecinos, tan reticentes a decir algo, muestran así otra verdad del proceso político, que no tuvo lugar en el relato instalado, ni en los enjuiciamientos de los militares involucrados. Una verdad que todavía no había sido dicha y que habíamos preferido pasar por alto, mientras se hacía responsable de lo ocurrido a un grupo de las fuerzas armadas.

Y quizás lo más rico de la película sea que capta esto frente a la cámara, no como algo preparado previamente, ni como discurso por imponer. Como algo que convive con nosotros, que no lo advertimos, pero que con sólo sacudir un poco, salta de inmediato. Bastó que salieran con cámara en mano por el barrio de la infancia de Albertina e hicieran un par de preguntas a los que allí vivían acerca de lo que sabían sobre la familia Carri para mostrarlo.

Allí emergen en el filme la imposible reconciliación argentina, sus divisiones, desuniones y diferencias. “Vivo en un país lleno de fisuras”, se le escucha decir a Albertina para reforzar esta idea. De hecho, ella y su equipo le mienten a la primera vecina que interrogan, cuando le dicen que lo que están haciendo es un ejercicio para la facultad y le niegan la exhibi-



ción futura de esas imágenes. Usan la cámara con ira, ensanchando esas fisuras. Usan la cámara como un arma, para hacer hablar y para exponer el resultado a un improbable escarnio público.

Así, *Los rubios*, sin indagar con método y rigor historiográfico o con interés sociológico sobre lo ocurrido en los años 70, impugna de un plumazo la imagen estilizada que de ese período se había producido.

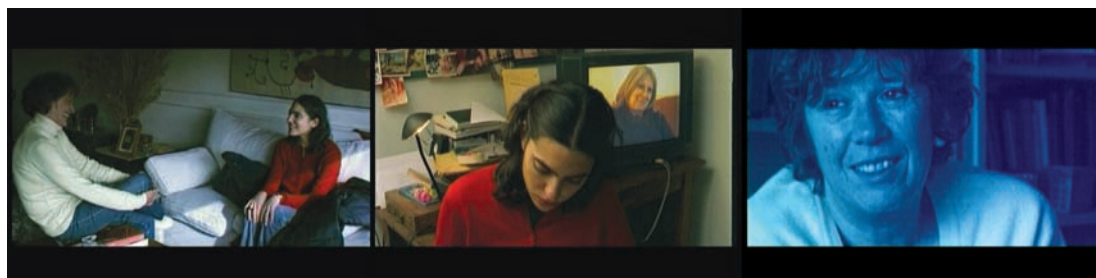
Pero, además, no sólo logra poner en cuestión la inocencia de la sociedad, sino también la de sus padres. En el recuerdo que se elaboró y se sostuvo de esos años, poco se dice de las luchas políticas de Roberto Carri y Ana María Caruso (padres de Albertina), de las determinantes elecciones que hacían. Se les sustrajo la tremenda pasión que los hizo militantes, que los llevó a imaginar una guerra en la que finalmente murieron.

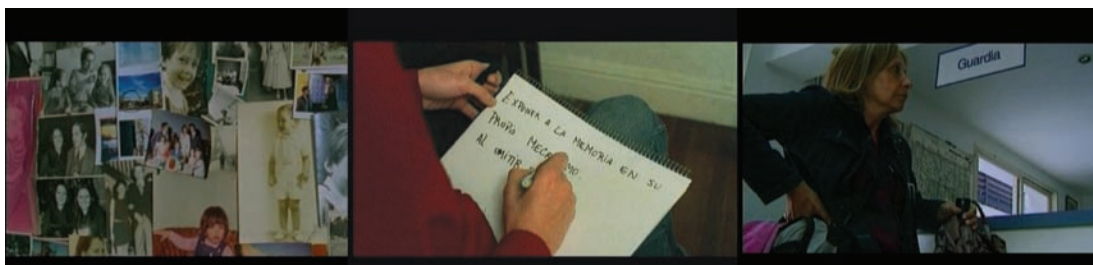
A Albertina Carri no se la ve conforme con esta visión que se impuso, y por eso aparece en la búsqueda de otra cosa. Al preguntar sobre sus padres no puede evitar recoger testimonios de su compromiso político no poco intenso, que a ella no le

interesan, pero que están ahí y hablan de algo diferente. De esta manera, casi sin quererlo, les quita el aura de simples víctimas. No hay inocencia. En *Los rubios*, víctimas y victimarios, buenos y malos, inocentes y culpables, todos estos pares nítidos y tranquilizadores zozobran.

2. La incomodidad de la novedad: nuevos oídos, nuevas voces

Por otro lado, como se podía suponer, la incomodidad surge también de que en la película se pone en evidencia que ese relato elaborado en la primavera democrática ya no tiene el poder de convencer; se trata de un relato que de tan reiterado, dice Pilar Calveiro, se ha quedado seco y ha secado los oídos de quienes deberían hacerlo suyo. Los nuevos, los más jóvenes, puestos a decir algo sobre lo que sucedió con sus padres, no recurren al relato heredado. Tampoco lo niegan, ni siquiera se preocupan por hacer variaciones sobre él, sino que dicen otra cosa. Para esto buscan otras formas de narrar, otros materiales distintos de los que ofrece la tradición de obras que trabajaron sobre temas similares.





Ni el recuerdo familiar que ve a sus padres como dos seres excepcionales, ni el de sus amigos que analizan todo en clave política, conforman a Albertina. Por eso es que pretende crear algo diferente, que dé cuenta de lo único que conserva como propio: recuerdos difuminados por aquellas versiones.

Parte de esta incomodidad con el legado de un discurso mudo se refleja en el uso que se hace de los testimonios directos. En la película se sospecha del valor de la vivencia y posteriores confesiones como únicos sostenes del discurso sobre lo ocurrido. Parece haber sido concebida desde el inicio bajo la convicción de que no hay archivos a la medida ni huellas en el pasado que constituyan prueba. Como se mencionó antes, si los testimonios de los que tuvieron participación en la experiencia vivida en los 70 se habían presentado como incuestionables, como el eje a partir del cual pensar lo ocurrido, en *Los rubios* se los corre de lugar. Todos los ex compañeros de los padres de Albertina aparecen en la película interferidos, mediados, a través de otro televisor que proyecta su imagen: nunca esos testimonios hablan directamente al espectador. Se les corta el relato por la mitad, no hay aclaraciones de quiénes son los que hablan, no tienen un papel central en el filme.

Los únicos a los que no se interrumpe son los que no tuvieron protagonismo militante en aquellos años, como los vecinos o los niños que se encuentran en el barrio de La Matanza, en el que vivieron los Carri algunos años a principios de los 70. Así, en

Los rubios se les otorga voz a los que no serían considerados tradicionalmente como dadores de testimonios; ellos, sí, nos hablan a nosotros. Incluso, al darles lugar, llegan, aunque sin saberlo, a decir una verdad silenciada. De esta manera, el discurso histórico legitimado acerca de lo acontecido aparece nuevamente cuestionado, pero ahora no sólo en su contenido, sino en los elementos que lo componen, en su método.

3. La incomodidad de una memoria discontinua

Otra de las incomodidades que genera este filme es la que nos recuerda que la memoria no se subordina con facilidad a ningún mandato. Que ejercer la memoria es un trabajo arduo y riesgoso que en nada se parece a un ejercicio limpio de todo peligro. Incluso a veces se vuelve imposible terminar de saber qué nos pasó, y otras saberlo lleva a que anhelemos el olvido. Así, eso que se construyó como un deber, el de recordar, el de hacer memoria, *Los rubios* lo transforma en una dificultad, en un problema.

“El recuerdo, ¿cuánto tiene de preservación y cuánto de capricho?”, se pregunta Albertina. Todo en la película parece jugar con los recuerdos: su estética y su forma narrativa parecen reproducir los laberintos de la memoria. ¿Qué viví y qué me contaron? Al narrar anécdotas, como la del intento de secuestro de ella y su hermana, del cual finalmente escapan, dice no acordarse de si son relatos genuinos o recons-

trucciones posteriores, deformadas por lo que le transmitieron. Todo lo que cuenta forma parte de lo que la memoria retiene de un recuerdo, lo cual no le permite decir: “Esto fue así”.

Los que suponen, o suponían, que la memoria es un espejo en el que se imprime todo lo que vivimos sin mayores problemas, creen que todo en ella permanece en tanto es representable. Pero la memoria no tiene orden, le es muy difícil alcanzar uno, por eso la película muestra su composición arbitraria. Ante esta idea, Albertina-Analía escribe en una hoja mientras escucha un testimonio, cual lema a seguir: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”.

Así, en la película se nos informa de varios casos en los que lo más interesante no puede ser captado por la cámara, como seguramente le sucede a la memoria: Albertina nos cuenta que su hermana dice lo más interesante cuando ella no la filma, o que la única sobreviviente que estuvo secuestrada con sus padres se niega a hablar, porque no lo hizo con la tortura, tampoco ante la CONADEP, menos entonces en una película. Se niega a ser representada como un mal recuerdo que no queremos aceptar como nuestro. Un fuera de escena que sin embargo está presente.

El juego llevado al extremo entre documental y ficción está en función de la dificultad o imposibilidad de componer imágenes o relatos unívocos sobre la memoria de sus padres y de su propia vida. Y tam-

bién de la insatisfacción que ofrece ese otro relato serio sobre lo ocurrido, con sus métodos y recursos pretenciosamente objetivos.

Como anunciamos al comienzo, para este juego se utilizan distintos recursos: muñecos Playmobil, que cambian de peluca y sombrero, lecturas de textos teóricos y pantallas que son ocupadas con citas. Además, la actriz Analía Couceyro representa a Albertina Carri, la directora y guionista; pero esta última no está excluida de las imágenes, porque también aparece una y otra vez en la película. También se muestran mutuamente las dos cámaras que se usan para filmar, una de video y otra cinematográfica propiamente; se interrumpen una y otra vez, aportándole discontinuidad a la textura de las imágenes. Esto construye un circuito en el que la memoria es disfraz, máscara, creación y representación.

Pero atendamos un poco más a la presencia de, los muñecos Playmobil. Algunos autores han criticado la utilización del juego en un filme que aborda la temática de nuestro pasado reciente. Todos ellos interpretaron las escenas de juguetes como ejercicios metafóricos insertados como ficción en el documental. Sin embargo, si se sigue lo planteado hasta aquí se puede entender su uso como modo de traducir lo intestimoniable, de jugar con los baches de la memoria, con lo que los testimonios ofrecen. Y hacer, otra vez, un juego con el tiempo. Para





Agamben, en el texto que señalábamos en el comienzo, lo que permiten los juguetes es marcar una distancia temporal entre el tiempo en que se juega y aquel pasado que el juguete representa. Los muñecos Playmobil, los juguetes, destruyen la relación temporal lineal, la desmigajan, y permiten que ese pasado estático se retome. Logran retrotraer elementos de ese pasado que representa el juguete y conseravarlos en un presente que los resignifica. Según esta lógica aparecen en la película no sólo los muñecos Playmobil, sino todos los efectos y elementos utilizados que están en función de la discontinuidad, la ruptura.

Y sigue Agamben un poco más. Para él no es un signo de salud el que una cultura pretenda entender su historia como continuidad, manteniendo sus propios fantasmas indefinidamente, viendo con temor los elementos inestables del presente, sólo como dadores de desorden. Esto lleva a que los nuevos se paralicen, ante dichos fantasmas. Lo que nos dice Agamben es que se vuelve imprescindible permitir que juegue la continuidad histórica con elementos de inestabilidad y discontinuidad que posibiliten el pasaje de elementos del pasado al presente. Es que la historia, señala, “no es, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo”.⁷¹ Para esto, afirma, lo esencial es la transmisión.

4. *La incomodidad de las discontinuidades*

Lo que propone Agamben nos lleva a otro elemento de quiebre: la ruptura que genera con respecto a la visión tradicional del tiempo histórico como lineal, como sucesión de acontecimientos continuos. A esta forma de entender el tiempo le corresponde la búsqueda de objetividad de los hechos en los datos fácticos de la historia. Contra esto, *Los rubios* es una celebración de la discontinuidad. Escenas breves que se interrumpen, sin una línea narrativa clásica, y el uso de diferentes temporalidades generan una permanente interrupción dentro del filme. Este modo a saltos con el que se presenta el tiempo permite a Albertina Carri justificar su idea de que, a pesar de cualquier intento que haga por acercarse a la verdad, va a estar alejándose.

Es que es ese relato lineal, conciso, sólido, que le contaron, el que le hace dudar. La directora tenía apenas cuatro años cuando se llevaron a sus padres, y poco recuerda de aquello. Creció con la sospecha de que lo que fue escuchando, lo que fue leyendo sobre la dictadura, no le alcanzaba, no le cerraba. Hoy sabe que hay algo de irrecuperable en ese pasado, cosas que se olvidaron o que se eligió no contar. Por esto es que opta por hacer evidente en su película esas fisuras, y en esa elección construye una nueva forma de recuperar el pasado, la suya propia.

⁷¹ Giorgio Agamben, ob. cit., p.

5. Grietas mayores del presente

Además de todas estas incomodidades señaladas, tal vez cabe suponer que la mayor que produce *Los rubios* es la que desafía cómo se entendió, en clave emancipadora, utópica, en el pasado, y cómo se entiende, hoy, la vida en común. Proponemos analizar esto a través de tres ejes: la comunidad, la identidad y la política, que, tal como se los encuentra hoy, permiten otros cuestionamientos

a) Comunidad

En *Los rubios* se manifiesta la muerte de la comunidad en el hoy. La película pone en evidencia el agotamiento de las formas sustanciales a través de las que se pensó la vida en común durante la modernidad y, a su vez, no hace nada por repararlo; o hace muy poco, y esto es también otro de los problemas que nos devuelve.

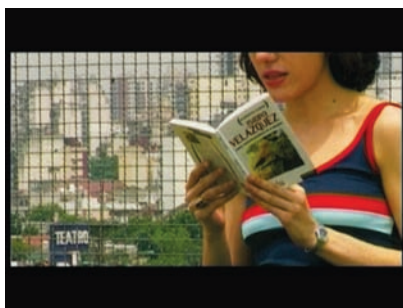
Para empezar, la película está atravesada por la cuestión de la familia. Algunas escenas son grabadas en el campo al que fueron a vivir Albertina y sus hermanas una vez secuestrados sus padres. En una de estas escenas Albertina/Analía, entre los árboles, empieza a girar y se pregunta por qué su madre no se fue, no se escapó, como un modo de proteger a sus hijas: su voz se enciende ante un reclamo. Se está preguntado por qué prefirió la política, la vida pública, antes que estar con ella, antes que cuidarla. Aparece la tremenda cuestión, tan poco comentada y tan poco resuelta, de conjugar la utopía de un mundo justo con la decisión de tener hijos en pleno fragor

de guerra. Incluso, cuando en otro momento de la película relata que fue su madre quien cuidó a la hija recién nacida de una compañera del campo de detención, se puede percibir en la protagonista un dejo de dolor, casi de despecho, porque ella no gozó de ese cuidado.

Este reclamo, que se ubica en las antípodas del de muchos hijos de desaparecidos que reivindican la militancia de los padres y sus elecciones, evidencia un agotamiento temprano. Al mismo tiempo que constituye un cuestionamiento hacia las elecciones de sus padres, los hace cargo de éstas. Por qué en vez de cuidarme a mí y a mis hermanas, te dedicaste a lo que te dedicaste.

Así en esta película hay un rechazo de la plenitud insospechada de una institución: la familia. Pero en *Los rubios*, tampoco hoy esta institución parece decir mucho: Albertina nos cuenta que entre ella y sus hermanas se hizo imposible concordar en un recuerdo en común, en aceptar un ejercicio de la memoria que las ligara. Muy lejos de esto, en la película se nos recuerda varias veces esta irreconciliación: una de sus hermanas no quiso ser filmada, la otra no dice nada interesante frente a cámara, y además su recuerdo a la directora no le cierra. Ante ellas, no deja de tomar distancia.





Otra de las formas sustanciales a través de las que se pensó la vida en común durante la modernidad es el pueblo. *Los rubios* dispara también contra este ideograma y evidencia su agotamiento.

Un par de escenas después de comenzada la película, aparece la Albertina interpretada por Analía leyendo la cita con la que se inaugura el libro de su padre *Isidro Velázquez, formas de la violencia prerrevolucionarias*.⁷² Dice: “La población es la masa, el banco de peces, el montón gregario, indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aun en este estado habitual de dispersión, subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de su unidad originaria; el agravio y la injusticia van acumulando rencores y elevando el tono de su vida afectiva, y un día, ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo: el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen, las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general...”. Este fragmento es de Juan Díaz del Moral, escritor que en años anteriores a los de Roberto Carri investigaba sobre temas afines. Aun cuando decide leer algo en su película del libro de su padre, opta por algo que él no escribió; aunque retoma un frag-

mento, una idea, no le da voz. Ahora bien, ¿qué sentido tiene esta inserción de la cita en el proyecto de la película? Sólo podemos conjeturar, pero intuimos que la elección de Carri no es aleatoria.

En la cita se puede ver que la noción de pueblo que está operando es muy cercana a la de una comunidad casi biológica, cuyo hábito más característico sería el de fundirse en un uno mayor que contenga las individualidades. Si se sigue por esta senda, la multitud unida funcionaría como protectora.

A comienzos de los 70, como estrategia de camuflaje, de protección, los padres de Albertina decidieron que lo mejor era mudarse a un barrio de la provincia de Buenos Aires, ese que aparece registrado en la película. ¿A qué se debía esta estrategia tan recurrente en aquellos años?

Era una creencia compartida en esa época la de que, entre el pueblo, los revolucionarios se movían como pez en el agua, porque era ése su verdadero hábitat, su casa más segura, la que los protegía de los posibles intentos represivos y hasta de sus propias desviaciones.

Uno de los sacudimientos más notables que produce esta película es el que tiene lugar cuando hace agua toda esta idea: con los testimonios recogidos por ese barrio se muestra claramente que fueron sus mismos vecinos quienes los delataron. Y el relato que recogen hoy deja entrever que muy pro-

⁷² Roberto Carri, *Isidro Velázquez. Formas de la violencia prerrevolucionaria*, Colihue, Buenos Aires, 2001.

bablemente jamás ese barrio de la provincia de Buenos Aires los aceptó como genuinos habitantes de él. Esa vecindad entonces nunca fue la casa segura que esos militantes revolucionarios habían imaginado; todo lo contrario. Eran distintos y todo remarcaba esa distinción. La vida en común que ellos habían supuesto resguardada en la comunidad sustancial del pueblo, se convirtió en una parte más de la pesadilla.

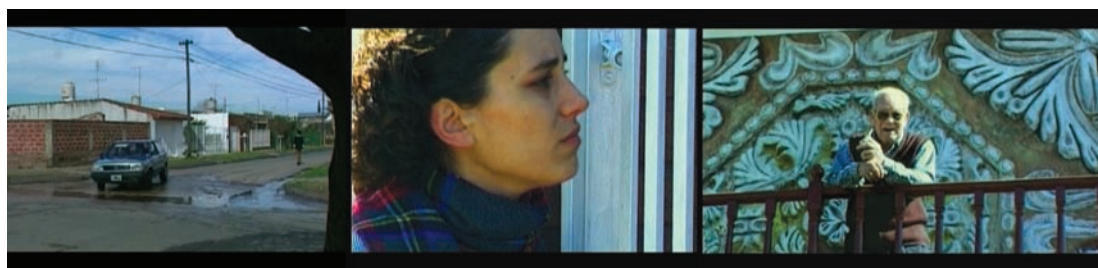
Y no sólo eso: la zona que permitió a Albertina y sus hermanas escapar de la situación riesgosa en la que estaban, se hallaba lejos de cualquier barrio, cualquier vecindad: sólo encontraron tranquilidad en el campo.

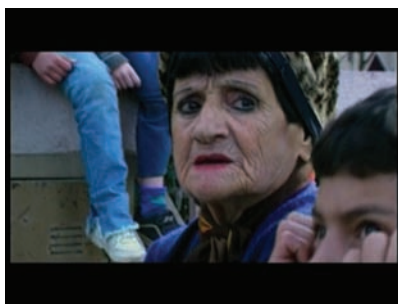
Un poco más acerca del fragmento citado. Con apenas veintiocho años el joven sociólogo que era Roberto Carri escribió este interesantísimo ensayo que se aboca a resaltar la figura de Isidro Velázquez, un bandolero rural del Chaco. Éste es un libro que hasta hace poco se ocultaba o, mejor dicho, no se sacaba a luz. Quizás porque algo en él incomoda; muy probablemente se deba a que devuelve cierto reflejo de la guerra que en ese momento se estaba viviendo, muy lejos de la pretendida inocencia.



El campo aparece en este ensayo como la zona en la que coexistían en forma de embriones fuerzas revolucionarias capaces de lograr una agitación en el interior del país y de concretar un proyecto en el nivel nacional. En cambio, nuevamente *Los rubios* tira por la borda creencias que habrían calado muy hondo. Lejos de encontrar en el campo el germen de una revolución o algún movimiento social, para Albertina y sus hermanas fue, como se dijo, el lugar al que en 1977 las trasladaron una vez secuestrados sus padres, por lo cual tuvieron que vivir aisladas de su cotidianidad el resto de sus infancias.

Mientras que los recuerdos de la ciudad son borrosos, de violencia, de clandestinidad, la directora dice que el campo llenó un vacío en su infancia, que fue el espacio en el que comenzó su memoria. Pero, si bien Albertina cuenta que se fascinó en un principio con los animales, los forzudos hombres que allí trabajaban, no tarda en aclarar que para sus hermanas fue muy duro.





Incluso, pasada la primera excitación por esa vida nueva, la directora confiesa que no paraba de imaginar la llegada de sus padres, y que comenzó a aborrecer que sus compañeritos de jardín la interrogaran con frecuencia acerca de por qué vivía con sus tíos.

Y hoy, de vuelta en la ciudad, en ese barrio de La Matanza, reaparece la turbación urbana. Entre los testimonios, una mujer cuenta cómo, antes de secuestrar a los padres de Albertina, los militares entraron en su casa, por confusión. Sin saberlo, delante de la cámara, confiesa haber sido ella la que los delató, la que les indicó dónde vivían los Carri. “Eran todos rubios”, dice esta mujer, lo que demuestra que el mundo de ese barrio no le pertenecía a esa familia, que no eran del todo aceptados.

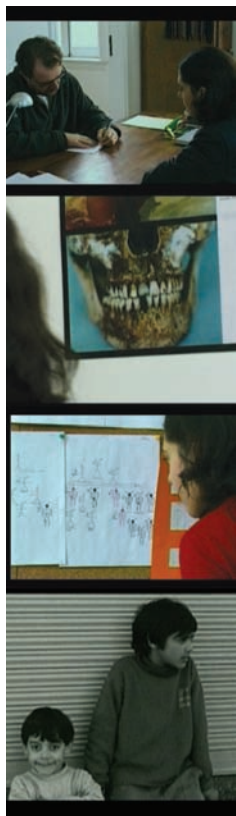
Los rubios, el título de esta película, se encuentra en el núcleo de este malentendido sobre la comunidad. Esa vecindad no sólo expulsó a su familia siendo ella una niña, sino que algo de esto resuena hoy: “Lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en ese lugar”, dice la actriz Analía Couceyro sobre la vuelta al barrio de la infancia con cámaras y equipos; “éramos como extranjeros para ese lugar. Me imagino que era parecido a lo

que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos en otro lado”. Cuando Albertina asume hoy la denominación de rubia, equívoca pero a su vez verdadera, que le fue impuesta por la vecina de la delación —a su vez, teñida de un negro fortísimo—, retoma de sus padres la ruptura con el orden establecido, se identifica con la distancia, la imposible identificación con el pueblo.

¿Cómo no entender a Albertina Carri, con su odio a cuestras? Pero, a la vez, ¿cómo no reconocer que lo más valioso de la cultura y de la política de los años 60 y 70, y que la dictadura vino a clausurar, fue la voluntad de cerrar la grieta social?

b) Identidad

La segunda gran cuestión que se plantea desde su presente Carri es la de la identidad. La película entera y sus recursos filmáticos remiten a esto. *Los rubios* pone en imágenes lo arduo, lo trabajoso, que se ha vuelto sostener un yo, una identidad. Si se



LAS FORMAS DEL RECUERDO

Los rubios es una película que tiene a la enunciación como problema constitutivo: se narra la puesta en escena del filme mismo. Además, se propone renovar la tradición de la relación entre el cine y el recuerdo de los años 70. Una relación que se caracterizaba por la evocación, en la que se tomaba como eje a la memoria como arma contra el olvido. Ana María Caruso y Roberto Carri fueron secuestrados y asesinados. Construir un recuerdo fiel, objetivo, es imposible, afirma Carri. Es por esto que su búsqueda, su apelación al pasado, no puede dejar de tener en cuenta un presente dominado por una ausencia.

suponía que el yo era un lugar sólido, construido con cimientos duros, esta película plantea que el yo hoy, a principios del siglo XXI, no encuentra más que materiales fluidos, escurridizos, que se escapan de la memoria. ¿Cómo construir identidad si todo alrededor es frágil y se derrumba? En la película *Albertina/Analía* va a realizarse análisis de sangre para comprobar su filiación. Pero esa prueba, ¿cuánto prueba? Prueba que es hija biológica, pero no da certezas sobre la identificación plena con la vida de sus mayores.

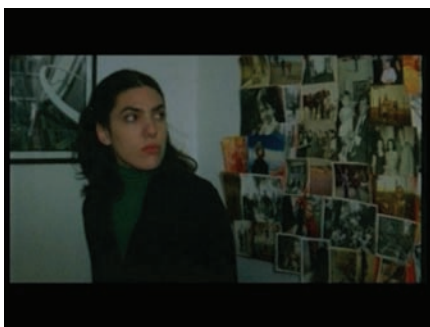
Por lo pronto, hay una posición con respecto a su pasado que de por sí marca, y de modo muy fuerte, su identidad. Ésta es menos una película de identificación ideológica con sus padres que una muestra de la voluntad de distanciarse y afrontar sus propias opciones del presente. Pero para esto no se desentiende de toda herencia, sino que apela a la memoria de un pasado que no conoció, pero que reconoce como fuente donde arraiga lazos con su propio origen. Y avanza un paso más, ya que, al desplazar el retrato de los padres del centro de la escena, abre la posibilidad de una comunidad en el presente.

Cuando el equipo comenzó a realizar esta película, decidió pedir financiamiento al INCAA. En un comienzo, el Comité de Precalificación de Proyectos del INCAA rechazó hacerlo y mandó una carta argumentando sus razones. En *Los rubios* aparece el momento en que el equipo la recibe y comentó al respecto. Las razones de esta

negativa están en relación con la “insuficiencia del guión”. El problema, según esta carta, es que la ficcionalización del dolor podría llegar a causar malas interpretaciones sobre lo ocurrido; y que el supuesto reclamo de la directora merece una búsqueda más exhaustiva de testimonios propios, siempre en referencia a los compañeros de sus padres. Lo más llamativo de la carta en la que se notifica esta decisión es que dice que este reajuste que hay que hacerle a la obra, es algo que “merecen” sus padres. Analía, la actriz, dice que esta actitud tan típica, de la cual el INCAA es sólo un ejemplo, se relaciona con la necesidad de la generación que vivió aquella época de reivindicarla como heroica y de ubicarse en “el bando de los buenos”.

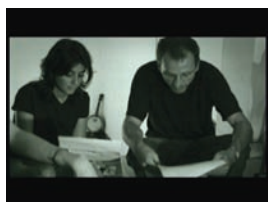
Así, se puede entender que para el INCAA, pero sin duda para un discurso generacional que lo supera ampliamente, la historia está en la desaparición, mientras que para la directora se basa en su propia construcción como individuo, a partir de una ausencia. De forma muy explícita *Albertina* dice en esa escena que la película que le están pidiendo que haga es la que la generación que vivió el proceso necesita, es la que se corresponde con la visión mitificadora de los hombres caídos. En fin, la que va de la mano con el relato que se fue instalando desde que terminó la dictadura, allá por el 83. Pero a esta altura está claro que no es la obra que se les puede pedir a los nuevos, ni la que los conformaría.





Según la propia Albertina la relación más humana que intenta establecer con sus padres a través de esta película, la cual se basa en mitificarlos y desmitificarlos constantemente, produce alivio, ya que permite pensarlos desde otro lugar, y no desde ese pedestal de estatua en que los han colocado.

El gesto del INCAA es síntoma de un discurso mayor al cual no le termina de seducir la idea de darles voz a los nuevos. Más bien intenta mantener una visión de aquella época elaborada y mantenida por la sociedad que la vivió. Ante este gesto y este discurso el equipo de *Los rubios* responde: “A trabajar”, proponiendo otro camino. No es casual que, en el mismo acto en que se toma distancia de la visión instalada y protagonizada por los sobrevivientes de los 70, el equipo se proponga seguir adelante y encuentre nuevas formas de trabajar.



LA CARTA DEL INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA

La notificación que mandó el INCAA al equipo de *Los rubios* decía: “En Buenos Aires, a los 30 días del mes de octubre de 2002, el Comité de Precalificación de Proyectos decide **NO EXPEDIRSE**, en esta instancia, sobre el proyecto titulado ‘Los Rubios’, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: Creemos que este proyecto es valioso y pide –en este sentido– ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretaría con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice”.

Ahora bien, ¿desde qué lugar se construye *Los rubios*? En principio, y lo que queda bien en claro, es que la película da lugar a los reclamos de un nuevo sujeto. Es decir, como ya se había mencionado, el discurso de Albertina se construye desde una posición diferente a la que se impuso sobre los hijos de desaparecidos. No está en la posición de la hija que toma la palabra para reivindicar a sus padres. Tampoco le interesa la reconstrucción histórica de ellos. De hecho, no hay marcas explícitas de ellos en la película, se los evoca muy poco: estuvieron ausentes de su vida, quiere mantener esa ausencia. No quedar pegada a ser meramente hija, ya que en ese lugar no hay espacio para lo que los nuevos tienen para decir. Así, esta película se muestra fiel a lo que decía Marc Bloch: “Nuestros hijos son más hijos de la época que de nosotros, sus padres”.

Tampoco quiere presentarse como una víctima, sino como alguien que, a partir de las condiciones en que se formó, busca, construye. Albertina muestra un dolor, pero no como irreparable; esto sería acercarse al recuerdo ya instalado. En cambio, en *Los rubios* está la intención de que el espectador haga otra cosa con ese dolor, que no le imposibilite pensar. Por eso es que lo plantea con cierta distancia, para luego acercarse en otros aspectos, para dar la posibilidad de reflexionar sobre la ausencia.

En *Los rubios* la voz de Carri emerge como un actor diferente que se auto habilita una búsqueda, para mostrar vacíos y para inhabilitar ideas acabadas. Que no la hagan



caer en el estereotipo del horror ni en el de la santidad. Y en esa búsqueda, Albertina persigue su propia identidad, a través de un nuevo modo de interrogar el pasado, a través de su propia memoria, que le permite registrar una ausencia. Esta película es parte de esa búsqueda, por eso filma Albertina, por eso *se* filma.

De esa identidad habla especialmente el final de la película: las dos Albertinas son una; es la misma y tiene un destino que quiere conocer. Por eso aparece la “rubiedad” asumida, cuando todo el equipo se pone las pelucas rubias. Por eso el filme se presenta como experiencia que conduce esta búsqueda. Por eso el final, que señala que si se transita esta experiencia quizá se puede aprender a montar un caballo, como lo hace Analía, bajo las indicaciones de Albertina.

c) Política

Albertina cuenta que a los once años intentaron explicarle qué había sucedido con sus padres, le hablaron de montoneros, peronistas y radicales. “No entendí nada de todo lo que me dijeron”, concluye. Si la política fue el lenguaje a través del cual se habló durante siglos, a través del que se pensó la vida en común y la posibilidad de que ésta florezca, la directora a través de su personaje muestra su distancia con respecto a ese lenguaje. Cate-gorías, conceptos, ideas por los que antes se creaban profundísimos lazos, por los que se moría, no les pertenecen a los más nuevos, nada les dicen. Hoy

esa lógica no tiene capacidad de significación, ya no es suficiente para interpelar lo que hay de nuevo.

Esto se ve claramente cuando entrevista a los compañeros de militancia de los padres, los cuales sólo aparecen con ese lenguaje, el de la política. Cosa que Albertina subraya, incómoda, porque pretende llegar a una verdad sobre ellos que se encontraría más allá de la política. Y es que esta última aparece como un lenguaje fracasado, mutilado, que ya es plenamente insuficiente para decirnos algo cierto sobre el mundo y sobre nuestros padres. Pero Albertina/Analía no lo logra, fracasa y esto se suma a su desazón. Tan insuficiente e ilegítimo considera a ese lenguaje, que no se atreve a usarlo ni siquiera a la hora de criticar a los asesinos de sus padres. La idea de que pertenecían al bando político del mal, de los explotadores, le parece impronunciable. Así como la contraria, la de que sus padres pertenecían al bando político del bien, del progreso y de la emancipación.

Según estas mismas coordenadas se da la escena del Sheraton, el centro clandestino de detención en el que estuvieron sus padres. El equipo hace una recorrida por ese lugar, tomando imágenes. En una película que de punta a punta está dominada por palabras, textos, citas y diálogos, se crea un “agujero” en donde todas las tomas captadas en ese centro clandestino son gobernadas por un tajante silencio: no hay palabras, sólo imágenes de la tragedia, quizá porque nombrarla políticamente sería rebajarla.



Retomar el presente

Algunos de los elementos del diálogo entre el pasado y el presente parecen alcanzar su momento más denso, más explícito, en la escena inmediatamente posterior a la del centro clandestino. Al terminar el recorrido por el Sheraton, Albertina/Analía dice la frase ya citada: “Vivo en un país lleno de fisuras”. ¿Qué la lleva a esta sentencia? ¿Qué elementos son los que ve la directora en nuestro presente para afirmar su situación crítica? Ella misma los enumera. En primer lugar, el hecho, el cual prácticamente no se tiene en cuenta, de que ese centro clandestino en el cual sus padres fueron torturados, hoy sea una sucursal de los guardianes del orden: ha devenido en comisaría. En segundo lugar, que los sobrevivientes de la generación de sus padres sigan pretendiéndose protagonistas de una historia que no les pertenece. Y por último, la situación en que quedaron los que vinieron después, como sus hermanas, estancadas en su dolor, que construye sus vidas desde imágenes insoportables.



PAPÁ IVÁN: UN FILME QUE DIALOGA CON LOS RUBIOS

Una de las películas recientes a partir de las que se puede trazar un paralelo con *Los rubios*, es *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000). Éste es un filme que desde las herramientas más tradicionales del documental pone en imágenes, a través de la mirada de su hija, la vida de Julio Iván Roqué, fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), caído en un enfrentamiento con las fuerzas militares en 1977. Si bien ambas películas difieren en sus estéticas y elecciones narrativas, comparten una búsqueda: trabajan sobre lo conflictivo de un vínculo familiar interrumpido por una separación marcada por factores políticos. Son dos hijas realizadas que se proponen evidenciar el desacomodo generacional frente a la figura de sus padres. Plantean una visión nueva, en tanto recurren al pasado ya no como reivindicación, sino en un tono que va de la perplejidad al reclamo. Pero difieren en los resultados de aquella búsqueda: mientras María Inés Roqué encuentra una carta legada por su padre, a Albertina Carri no le es tan fácil encontrar algo que le haga presente su herencia; se supone que Roberto Carri no ha dejado legado. Sin embargo, aunque la directora de *Los rubios* parece rechazar ese pasado, de manera sutil en el filme termina retomando sus elementos. Pero es una recuperación que se da en otra dimensión, la de la resignificación: es ella la que elige qué rescatar del pasado con vistas a su presente.



En la película se deja que toda esta argumentación navegue por sí sola, nada más se dice. Y es que muy probablemente no haya nada para agregar. Son elementos suficientes para entender que la grieta que existe en nuestro país es muy profunda. Que las fisuras que dejó una de las experiencias políticas más densas de los últimos años hoy requieren otras cosas, otras miradas, otras acciones que las que se les brindaron hasta aquí.





En el aquí y ahora

Como sostuvimos, en la película se recusa toda comunidad sustancial moderna, pero paradójicamente en la escena final aparece la posibilidad de un nuevo nosotros. La crítica y, a su vez, el anhelo de comunidad convergen en *Los rubios*. Yendo por un camino de tierra con música de Charly García, nada menos que *Influencia*, cinco jóvenes con pelucas rubias parecen decirnos, sin que suene vacío, insincero o muerto, que hay posibilidad de una nueva comunidad.

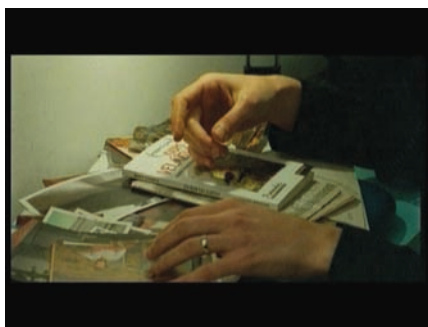
¿Qué nosotros es el que se vislumbra en *Los rubios*? ¿Se trata de un nosotros generacional? Por lo pronto, parecería no tratarse de una comunidad sustancial. Es que nace de una peluca, no de una sustancia, una esencia o una naturaleza, sino de una decisión: ponerse unas pelucas rubias. Nace de un artificio que, así como se pone, se puede sacar. Pero además esta nueva familia no da la impresión de otorgar identidad colectiva, sino que ella surge de una experiencia en común, la de haber hecho esta película y de esa forma haber atravesado un conjunto de situaciones de no poca intensidad. Así, se muestra al grupo entero de filmación tomar la decisión de asumir su nueva condición de rubios.

Junto con este nuevo sujeto surge también una nueva relación con el pasado. La

película, que juega con las nociones más instaladas de tiempo e historia, parece asumir ese mal vínculo que nos une a nuestro pasado más reciente, y por eso propone retomarlo desde otro lado, con otra perspectiva, aunque todavía no esté muy definida. Puede decirse que este filme se construyó según la idea de que la mejor manera de serle fiel a una herencia es, paradójicamente, serle infiel. Es decir, no recibirla literalmente para la copia, sino tomarla en su falta, captarla en sus agujeros, traducirla. Toda herencia exige una estrategia para enfrentarse a ella, implica elecciones de reafirmar o desechar: *Los rubios* construye la suya.

Así, se puede ver a Albertina y su equipo intentando dialogar con el pasado, interrogándolo, haciéndolo conectar, chocar con el presente. Pero además, como esto lo hace a través de su memoria, trabaja con la premisa de que hay cosas de la historia que no se pueden, y en algún punto, ni se quieren conocer. Se trata de una mirada que ya no es solamente hacia atrás, sino hacia el ahora, hacia lo que sobrevive del pasado en el presente. La película se cuenta continuamente en presente y va hacia el futuro. Revisa el pasado, lo mira, lo investiga, pero no es un filme que reconstruya el pasado. En esta película no hay ni una mínima intención de validez his-





tórica; tampoco pretensiones de difundir un saber, exponer un dogma o hacer pedagogía. Ese pasado lo evoca desde el presente, lo pone en presente, es presente. El final es una mirada al futuro, asumiendo que lo que cargamos muestra la posibilidad de un camino.

Entonces, a partir de una nueva concepción del tiempo la película se plantea como relato que permite acceder a lo incomunicable y posibilita una memoria diferente y su transmisión. Además llena los silencios con nuevas voces y reemplaza con otras versiones el discurso de la historia implantado, que permanece enmudecido. Aquel que calla el fervor más pasional y político de los militantes de los 70, ocultando la posibilidad de construir a partir de ellos. Y es que, como ya se ha señalado, la película plantea un duelo, pero sin quedarse en ese acto, sino que avanza abriendo la puerta hacia una nueva vitalidad y hacia una identidad propia. Un nuevo punto de partida que, en este caso, se logra bajo la creación artística, a través de la cual se recupera una enunciación trabada por la institucionalización del discurso de los sobrevivientes de la generación paterna. Creación que le permite interpelar a una cultura histórica; no romper con el pasado, sino romper con las formas con que se rompe con el pasado.

Y quizá lo mejor de *Los rubios* sea que todo esto no lo hace con la nostalgia que imponen las miradas estáticas, sino como



una apertura del tiempo, aunque en la película no aparezca del todo resuelto. Dicha apertura debe permitirnos hablar con los muertos; que dialoguen con los que más lo necesitan, reactivar cierta tradición. Porque, como dice Mariátegui, la tradición es, contra lo que se cree, viva y móvil, “la crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas...”. Lo que hay que evitar es que esa tradición sea utilizada como instrumento de los dominantes, no dejar que sea recordada con el discurso de los vencedores, porque así la mataríamos nuevamente.

En ese presente que nos devuelve *Los rubios*, en el cual parece evidente la muerte de toda vida común, pero en el que aún no existe nada sólido que la reemplazace, la transmisión, que siempre es de una parcela del pasado, puede cualificar vida, otorgarle sentido. Para terminar “Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos”.⁷³ Quizás a través de la transmisión de cierto pasado, de cierta herencia, pueda fortalecerse esa flaca fuerza mesiánica, para que permita otro vínculo no sólo entre nuestro pasado y presente, sino también con el futuro.

⁷³ Walter Benjamin, Tesis de filosofía de la historia, Taurus, Madrid, 1973



Actividades

1. *Los rubios* está atravesada por el difícil vínculo que existe entre el pasado y el presente. Es una película que ronda esta problemática desde distintos ángulos, poniendo de manifiesto lo costoso que resulta establecer diálogos con ese pasado a la luz de nuevas necesidades. Para pensar esta ruptura, esta grieta instalada entre el hoy y el pasado, proponemos reflexionar en torno de unas escenas ligadas al ámbito educativo narradas por el historiador Eric Hobsbawm.

En la introducción de su libro *Historia del siglo XX*, Hobsbawm cuenta que, a principios de los 90, un alumno de una prestigiosa universidad norteamericana le preguntó si la expresión “Segunda Guerra Mundial” significaba que había existido una “Primera Guerra”. En ese mismo libro existe otro comentario en el mismo sentido: “Para el alumno que ingresa a la universidad en el momento en que se escriben estas páginas [...] incluso la guerra de Vietnam forma parte de la prehistoria”.

A partir de estas frases les proponemos organizar una reflexión sobre el problema de la transmisión: qué ocurre actualmente con los modos de transmitir nuestro pasado reciente y con los modos de recibirlo. En la

escuela, ¿ocurre lo mismo que con los estudiantes mencionados por Hobsbawm? ¿Por qué creen que la transmisión entre el pasado y el presente aparece desdibujada? ¿Creen que es necesaria? ¿Para qué? ¿Quién tiene en nuestra sociedad la autoridad para transmitir ese pasado? ¿La escuela, la familia, los medios de comunicación, la cultura? ¿Qué diferencia existe entre apropiarse del pasado y ser indiferente a él?

2. En *Los rubios* aparece como uno de los conflictos centrales el tema del recambio generacional, el desplazamiento del pasado a favor de un nuevo presente. Esta relación problemática con el pasado se da de diferentes formas en las distintas etapas históricas. Para visualizar algunas de las formas que puede cobrar, proponemos trabajar con dos textos.

El primer texto es la de Rodolfo Walsh, escritor, periodista y militante político de la agrupación Montoneros. “[Hay] actitudes que codifican la rebelión. ¿Contra qué se rebelan? Contra los padres, claro, que es el país, que es la ‘realidad’, contra el interés disfrazado de honor, la estupidez que puede llamarse patriotismo, el cálculo que pasa por amor, la constante simulación y la final irresponsabilidad de los mayores. ¿El parricidio habitual? Éste promete ser sangriento, ejecutarse sin pudores, con nombres y apellidos.”

Aquí se puede ver que el pasaje de una generación a otra es definido como parricidio, es decir que es visto sólo como un proceso trágico. Sin dudas, es una concepción que estaba muy a tono con lo que ocurría por esos años. Además, se observa que este proceso va acompañado de un fuerte sentimiento de identidad marcado por la perte-



nencia a una comunidad y a una época. Walsh parece decir que para cometer el parricidio es necesario saber quiénes somos, qué queremos y hacia dónde vamos.

El segundo texto es de Francisco Urondo, escritor y periodista que desde principios de los años 70 también militó en Montoneros. Se trata de un poema, “Hoy un juramento”, publicado en *Del otro lado* (1960-1965). Aquí, nuevamente, se plantea la cuestión del legado de una generación a otra. Sugerimos observar qué tipo de recambio propone, cómo se imagina esa transición y desde qué lugar se enuncia.

Hoy un juramento

*Cuando esta casa,
en la que vivo hace años,
tenga
una salida, yo cerraré
la puerta para guardar su calor;
yo la abriré
para que los vientos
de todas partes, vengan
a lavarle la cara;*

*a remontarla,
de esa manera con que vuelan
las intenciones,
los aparecidos, los recuerdos por venir,
y lo que a uno le asusta
aunque todavía no haya ocurrido.*

*Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes
y sufre por esto. Quiere ofrecer un destino
luminoso y alegre, pero no es todo
y ustedes saben:
las sombras,*

*las sombras,
las sombras,
las sombras
me molestan y, no las puedo tolerar.*

*Hijitos míos, no hay que ponerse tristes
por cada triste despedida:
todas lo son, es sabido,
porque hay otra partida, otra cosa,
digamos,
donde nada,
nada
está resuelto.*

A partir de estos dos textos, escritos por personas de la generación a la que pertenecían los padres de Albertina Carri, les proponemos que:

Analicen qué entiende Rodolfo Walsh por “parricidio” y cómo lo califica.

Analicen el sentido de la poesía de Urondo, la figura de “la sombra” y, sobre todo, la última estrofa.

¿Qué diferencias hay entre el modo en que estos textos piensan el legado y la película *Los rubios*? ¿Qué elementos se puede decir que retoma Albertina Carri del cambio generacional que proponían sus padres con respecto al pasado de ellos, y cuáles descarta? ¿Estaría de acuerdo con la figura de “parricidio trágico” de Walsh? ¿Cómo se da esto hoy entre las generaciones más jóvenes?

3. Elegir algunas de las “incomodidades” de las que se habla en el cuadernillo y seleccionar escenas de la película que den cuenta de ellas. Buscar además otros recursos (artículos periodísticos, canciones, escenas de otras películas, fragmentos de textos, reportajes, etc.) y pensar una serie de preguntas para reflexionar sobre las “incomodidades”. Brindamos aquí algunos ejemplos de esos textos posibles.

Extracto de entrevista a Albertina Carri, 2003

“Fui menor de edad durante muchísimo tiempo. Y no tuve documento hasta que fui grande. Cuando mis padres desaparecen la primera documentación se pierde. Después, mi documento no salía nunca. Siempre había algún problema. O sea que no tuve identidad hasta los 18 años.” (Nota Esa rubia debilidad, por María Moreno, en el suplemento Radar del diario Página/12 del 19 de octubre de 2003.)

Letra de la canción que cierra el filme

Influencia

(Autor: Todd Rungren.

Intérprete: Charly García)

Puedo ver y decir, puedo ver y decir y sentir: algo ha cambiado. Para mí no es extraño. Yo no voy a correr, yo no

voy a correr ni a escapar de mi destino, yo pienso en peligro. Si fue hecho para mí lo tengo que saber. Pero es muy difícil ver, si algo controla mi ser. En el fondo de mí, en el fondo de mí veo temor y veo sospechas con mi fascinación nueva. Yo no sé bien qué es, yo no sé bien que es, vos dirás: “Son intuiciones”. Verdaderas alertas. Debo confiar en mí, lo tengo que saber. Pero es muy difícil ver, si algo controla mi ser. Puedo ver y decir y sentir mi mente dormir bajo tu influencia. Una parte de mí, una parte de mí dice: –¡Stop!, fuiste muy lejos, no puedo contenerlo. Trato de resistir, trato de resistir y al final no es un problema. Qué placer esta pena. Si yo fuera otro ser no lo podría entender. Pero es tan difícil ver, si algo controla mi ser. Puedo ver y sentir y decir: mi vida dormir, será por tu influencia. ¡Esta extraña influencia!





Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

AMADO, Ana, "Escenas de post-memoria", en revista *Confines*, número 16, junio de 2005.

BENJAMÍN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Planeta, Buenos Aires, 1994.

CARRI, Roberto, *Isidro Velázquez, formas de la violencia prerrevolucionaria*, Colihue, Buenos Aires, 2001.

CONADEP, *Nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 1997.

HOBBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998.

