

Estrategia discursiva y construcción del vínculo político.

Magalí Coppo, Evangelina Dosso, Carolina Brandaríz.

Cita:

Magalí Coppo, Evangelina Dosso, Carolina Brandaríz (2007). *Estrategia discursiva y construcción del vínculo político. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/118>

Estrategia discursiva y construcción del vínculo político

Magalí Coppo, Evangelina Dosso, Carolina Brandariz

Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

coppomagali@yahoo.com.ar

evidosso@hotmail.com

caro_brandariz@hotmail.com

1. ADVERTENCIAS PRELIMINARES

Nuestro artículo se enmarca en el estudio de la expresión estética que adquirió la última dictadura militar argentina en el cine nacional de los años que la sucedieron, lo que definimos como *realización simbólica* del proceso genocida. En esta tarea nos interrogamos por los contenidos y las formas de transmitir la historia reciente, reconociendo que las estrategias discursivas no son ingenuas y que definen un proyecto social y una construcción del vínculo con lo político.

La realización simbólica es el momento del genocidio que sella el proceso de desarticulación de las relaciones sociales que dieron forma a un proyecto político de poder alternativo. Esta asimilación de la historia reciente construye una fija manera de entender aquel proceso. Trabajaremos sobre la deconstrucción de esos discursos para dar cuenta de las pautas de recuperación de la memoria que supieron constituir un clima cultural y sobre cómo la sistemática construcción de subjetividades en las generaciones posteriores fue la contrapartida necesaria para realizar simbólicamente el proyecto genocida implementado a partir de la década del '70. Para ello, analizamos la concepción teórica de la dictadura argentina, la discusión de las identidades sociales y el lugar desde donde se construyó la memoria -los aspectos recuperados-.¹

2. LA CONCEPCIÓN SOBRE LA DICTADURA MILITAR

Las prácticas sociales genocidas son un modo específico de concebir -a partir de un proyecto político- y de configurar o reformular -estratégicamente- las relaciones sociales. Feierstein (1999) explica que el genocidio viene a resolver las contradicciones que se generan entre el sistema capitalista y el sistema democrático -el que supone una relación de paridad entre los que "contratan"- . Las contradicciones entre ambos sistemas pueden observarse analizando las cuestiones de la autonomía, la soberanía y la igualdad².

Las víctimas del genocidio moderno fueron colectivos que se autodeterminaban o que presentaban un proyecto alternativo de país. Su potencial revolucionario radicaba en el hecho de darse su propia ley, consensuada por todos, y que los constituía como colectivo social en la misma disputa por el poder. Para poder destruir el proyecto de orden latente que disputaría el poder al hegemónico, el

genocidio apuntó hacia aquello que le daba base a esta autodeterminación: la relación social de paridad entre los hombres. Con mecanismos como la delación, el poder intentó destruir las relaciones sociales que le daban vida a estos grupos.

Podemos encontrar representaciones de esto en el cine nacional, específicamente en dos de las películas que analizamos: *Hermanas* (2004) y *Crónica de una fuga* (2006). En ambas vemos relaciones sociales que se encuentran afectadas por la delación de uno de los personajes para con otro, el que a su vez se concibe como par. Sin embargo, si bien en la primera de las películas mencionadas el personaje “delator” es comprendido en su práctica porque se visualiza la estrategia del poder genocida para quebrar a las víctimas; en la segunda el delator es *culpable*: se lo responsabiliza, colocándose la mirada ya no como víctima sino en tanto victimario. De esta manera, se divide a las víctimas y se las enfrenta, rompiendo el lazo que las unía y sin dar cuenta de la montada maquinaria estatal.

Debemos advertir que el genocidio no es un hecho irracional, ni un episodio aislado y patológico de la sociedad moderna. Es la misma sociedad la que genera condiciones de posibilidad para que este tipo de prácticas genocidas se desarrollen (Bauman, 1997: 34). Como puede verse en *Garage Olimpo* (1999), los militares *trabajaban* en los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio: fichaban antes de entrar, estaban organizados jerárquicamente, por zonas y por turnos. Las víctimas estaban concebidas individualizadas, con horarios en los que debían comer, hasta con trabajo que debían realizar. Incluso prácticas como la tortura - pensadas como producto de locura o de perversidad- fueron planificadas por la Doctrina de Seguridad Nacional, influenciada por la Escuela de las Américas y la Escuela Francesa, para obtener información. En *Garage Olimpo* (1999), en una de las escenas de tortura un militar consulta un documento (pensado, investigado, escrito, socializado) en el que detallaba la electricidad que debía adjudicarle a la picana según la cantidad de kilos de la persona a torturar, de modo que no se muriera.

La destrucción de las relaciones sociales en la que un grupo autónomo deja de ser concebido como tal para todo el cuerpo social se lleva a cabo en un proceso que puede organizarse en seis momentos: construcción de la otredad, hostigamiento, aislamiento, debilitamiento sistemático, exterminio y realización simbólica³ (Feierstein, 2000).

La realización en el plano de *lo que identifica* establecerá una división entre aquellos que se exiliaron y los que no, los que sobrevivieron y los que no, los que delataron y los que no. En esta línea de análisis, en *Made in Argentina* (1987) uno de los protagonistas discute con su colega, defendiendo el “haberse ido” tanto como su interlocutor defiende el “haberse quedado y escondido”. De modo parecido, tanto en *Hermanas* (2004) como en *Crónica de una Fuga* (2006) se responsabiliza a los delatores por haber flaqueado, aunque en la primera de ellas pudiendo dar cuenta de las estrategias que le permitieron al poder hegemónico “quebrar” al personaje en cuestión.

De esta manera, el cine nacional establece diferentes victimizaciones. En *Hermanas* (2004) se divide a las víctimas que eligieron un presente en el que hacían “borrón y cuenta nueva” de aquellas que recuerdan el pasado a modo de superarlo. En *La*

historia oficial (1985) se diferencia aquellas que sabían lo que había pasado y no podían contar el horror, de aquellas que *ingenuamente* “nunca se habían enterado de nada”. El cine logra, de esta manera, interpelar en cada caso a los sujetos que respondían a esa estrategia de poder, como si su accionar no tuviera condicionantes: “yo me quedé”, “yo me fui”, “yo delaté”, “yo sobreviví”. Se hace lugar a la culpabilización en los que “se fueron”, los que “delataron”, los que “sobrevivieron”, y al indulto -como contrapartida- en los verdaderos responsables del genocidio.

Por último, se lleva a cabo el *exterminio*. Esto es, la destrucción de la relación social tanto a nivel material como simbólico, de modo que ya no pueda pensarse ni recordarse el vínculo político *desaparecido*. Feierstein (2000) observa en las sociedades pos genocidas las prácticas y discursos que lograron constituir el cierre del proceso. Podemos caracterizar cuatro mecanismos que dan lugar a ello y que recorrieron muchos de los discursos y documentos que circulaban durante la dictadura y con más fuerza con la llegada de la democracia en la Argentina.

En el discurso del genocidio como *situación metafísica*, quienes lo elaboran colocan al genocidio como un hecho patológico e irracional y por tanto promueven la innarrabilidad de sus hechos -si no se estuvo no es posible comprenderlo-, provocando el alejamiento de esa realidad. No es posible aprehenderlo histórica y sociológicamente y menos aún condenarlo concretamente. Llamar al proceso genocida -como lo hace Sábato en el prólogo al *Nunca más* con la metáfora del infierno- como un hecho omnipotente es una forma de abstraer las relaciones sociales. Enmarcadas en esta manera de realizar simbólicamente el proceso genocida, películas como *La historia oficial* (1985), *La noche de los lápices* (1986) y *Made in Argentina* (1987), descontextualizan las historias que narran, sin que el espectador pueda dilucidar en qué centro clandestino de detención ocurrieron los hechos, “quién” les permitió volver del exilio, etc.

Con respecto a este último punto, podemos plantear una ruptura en lo que hemos dado en llamar el “nuevo cine”, puesto que tanto en *Garage Olimpo* (1999) como en *Crónica de una Fuga* (2006) la historia que es narrada tiene tiempos y espacios concretos. La primera ocurre en el Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio “El Olimpo” y la segunda en la “Mansión Seré”. *No habrá mas penas ni olvido* (1983) tampoco presenta al genocidio desde aquel lugar metafísico. Esto es así puesto que explicita años, establece un nombre al pueblo en el que transcurre la historia -imaginado por el autor del libro, Osvaldo Soriano-, se conocen las organizaciones en las que participaban los personajes, entre otras cosas.

La realización simbólica *metafísica* que ha sido hegemónica en los ´80 puede verse satirizada en la película *Los Rubios* (2003), cuando “los Carri”, representados por muñecos *playmóvil*, son “chupados” por un ovni, que no tiene conductor ni se sabe de dónde viene, con qué finalidades, ni hacia donde se dirige.

Otra de las maneras en las que el genocidio sucedido en Argentina se realizó alegóricamente fue la *negación de la identidad* de las víctimas. Esto es, la negación de la práctica política sumada a la idea de *inocencia* de las víctimas. En este marco de análisis, lo irracional se presenta en el hecho de matar a alguien que “no tenía nada que ver”, ya que “se sabía de tantos que habían sido tragados por aquel

abismo sin fondo sin ser culpable de nada; porque la lucha contra los “subversivos”, con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada” (Sábato, 1984: 9). Frases como: “*por inocente que fuese*”, “*sin ser culpables de nada*”, “*todos, en su mayoría inocentes*” provocan la angelización de los militantes. Incluso, la identidad peronista en ningún momento es mencionada, aunque sí otras. Así, “para desmontar esta construcción negativa y recuperar la identidad social de las víctimas, como intento de preservarlas en la memoria y en la historia, resulta ineludible recomponer en qué términos fue ideado su exterminio. Lejos de constituir una justificación del mismo, esta búsqueda debiera permitir una reapropiación de las víctimas en tantos sujetos sociales. El proceso contrario lleva a la realización simbólica del genocidio: esos cuerpos eliminados materialmente también son borrados simbólicamente, se pierde hasta la capacidad de recuperar su memoria” (Feierstein, 2000: 118).

De esta manera, Feierstein sostiene que el discurso genocida de “por algo será” se contrarrestó a posteriori con el discurso de “no hicieron nada”, estableciendo una justificación del genocidio hacia los que “sí hicieron algo”. Aquí, el desaparecido no tiene una historia previa, donde “lo que uno verifica es que hay un registro del desaparecido a partir de que desapareció” (Daleo, 2001: 107). En *La noche de los lápices* (1986), de los detenidos sólo se conoce su lucha con respecto al boleto estudiantil, pero no se da cuenta de que esa agrupación, la Unión de Estudiantes Secundarios, era el frente que los Montoneros habían desplegado en el Nivel Medio de Educación y que la pelea por el boleto era una forma de masificar su política, por ejemplo. Del mismo modo, en *La historia oficial* (1985) sólo se menciona el nombre de la pareja de la amiga de la protagonista, pero no se dice nada con respecto a sus prácticas y mucho menos sobre la militancia en alguna organización de los ´70. En *Garage Olimpo* (1999), en *Crónica de una fuga* (2006) y en *Hermanas* (2004), sí se narran colateralmente algunas prácticas sociales de los detenidos, sobre todo en lo que respecta a la alfabetización de adultos en villas y al trabajo en fábricas. Aún así, si bien se muestra cierto grado de organización en dichas prácticas, las mismas no están enmarcadas en identidades políticas más vastas, las que sólo se sobreentienden de manera difusa.

La *transferencia de culpa* es uno de los discursos más hegemónicos en la escena política de los ´80 que se relaciona con la anterior realización simbólica. Este discurso divide a las víctimas entre inocentes y culpables. Así, el *Nunca Más* (Sábato, 1984) quebranta los cuadros armados de los que no lo son -“el resto”-. De esta manera, los actos de resistencia al modelo social son vistos como una provocación, como aquello que desató el exterminio. Se promueve la idea de *dos demonios* que convulsionaron a la sociedad, donde uno es el que provocó -metáfora biomédica- y el segundo es el que desactivó racional y autoritariamente el infierno -metáfora teológica-. En nuestro país, este discurso fue conocido como la “teoría de los dos demonios”. Establecer la comparación entre la responsabilidad del genocidio en las fuerzas genocidas y en los grupos armados como si la sociedad fuese la víctima real de estos “dos demonios”, provocó la ajenización del todo social -como si los colectivos organizados no fueran parte de la misma sociedad-. En *La historia oficial* (1985), la protagonista “descubre” lo que le pasó al país en los años anteriores a la democracia a partir de una noche de confidencias con su amiga -que regresó del exilio y que tuvo una pareja desaparecida-. Con este papel, la protagonista representa el lugar de la sociedad ingenua y ajena a los hechos.

De esta manera es como se salda el estudio de la víctima. Muchos detenidos-desaparecidos que sobrevivieron fueron culpados por estar vivos -por *traición*, por *colaboración*-. Estar vivos era ser traidor; estar muertos era una especie de redención ante la cual las palabras de los sobrevivientes carecían de legitimidad. Así es como se logró generar sistemáticamente un continuo de *deuda*: “en el campo del pueblo de alguna manera todavía se siente que les deben la vida a los represores, de la misma forma que el trabajador hoy siente que le debe el trabajo a su patrón” (Daleo, 2001: 115).

Un último modelo es el que se conoció a partir de la *divulgación extrema del horror*. Esto es, la reconstrucción morbosa de los hechos, la memoria solo del espanto. El terror que se puede ver registrado en *La noche de los lápices* (1986) fomenta la hipótesis que entiende como responsables de los hechos a *irracionales y locos* y genera una parálisis en el público que resulta funcional a las intenciones de la Doctrina de Seguridad Nacional. De alguna manera, los sobrevivientes debían contar el terror, multiplicarlo. Si la idea de desaparecido ya tiene mucho de oscuro se ensombrece más cuando los sobrevivientes cuentan lo que pasaba adentro de los centros clandestinos: “yo creo que nosotros somos aparecidos y sobrevivientes en una acepción más reducida y específica, pero también en una más global, de la cual vos también sos sobreviviente, que tiene que ver con la historia previa, con una historia de conflicto, de lucha” (Daleo, 2001: 109).

Si bien en *Garage Olimpo* (1999) también se muestran escenas de torturas, éstas tienen una distancia respecto a las anteriores. En esta última película se cuenta la violencia desde su origen racional, pensado, planificado, segmentado en tiempos y en espacios, asimilado a la lógica laboral. En *Crónica de una fuga* (2006), por último, hay una decisión de no mostrar las escenas que refieren a los momentos en los que la violencia más física va a ser puesta en ejercicio. Se deja espacio para asimilar esta opresión en tanto herramienta de control al mismo grado que un martillo es usado por un carpintero en su trabajo cotidiano, sin hacer explícito el momento en sí mismo.

Todos estos procesos serán articulados en el último momento de lo que Feierstein ofrece como una periodización de las prácticas sociales genocidas, donde se clausura el proceso y se sella la derrota. En lo que hace a las perspectivas a propósito de la última dictadura argentina, muchos científicos sociales la analizaron desde sus diferentes disciplinas y tradiciones ideológico-culturales. Así, construyeron relatos que establecieron diferentes respuestas al problema argentino. En estas construcciones teóricas podemos hallar cuatro grandes modelos de lectura y otros que se acercan o derivan de ellos. Estos modelos que permitieron entender la Doctrina de Seguridad Nacional en la Argentina dieron lugar, a su vez, a múltiples expresiones culturales -que se retroalimentan mutuamente y que se encuadran en ellos-. En el cine, si bien las películas analizadas no corresponden de manera estricta a uno u otro de los modelos a explicitar, uno de ellos se presentará como hegemónico ante los otros. Cada una de las películas exhibirá -aunque no en su manera pura- elementos de una expresión “hegemónica” de un modelo de comprensión de la dictadura militar argentina.

El modelo de *guerra sucia*, donde la subversión viene de afuera y corresponde al comunismo foráneo, fue uno de los discursos que correspondieron a los militares.

Aún así, esta construcción de un “otro” como subversivo logró reproducirse en ciertas películas. Ello podemos observarlo cuando en *La noche de los lápices* (1986) un oficial pregunta a la madre de una de las militantes si su hija es argentina - reforzando el discurso del enemigo comunista soviético que es exterior a las fronteras ideológicas- y ella responde que sí, que “su hija sí” -estableciendo una frontera con los compañeros de militancia-.

De esta manera, legitimando estratégicamente lo hecho, el discurso oficial fue reproducido en considerables ámbitos culturales, como es el caso de gran parte del cine argentino. Para poder dar argumentos que contradigan este discurso es necesario retomar la identidad de las víctimas, estableciendo qué era lo que pensaban, hacían, aspiraban colectivamente, etc. Podemos ver en *Garage Olimpo* (1999) que cuando el perpetrador la acusa de *subversiva* a una de las militantes que está a punto de torturar, ésta última, quebrando el discurso oficial, le responde diciendo que si ellos estuvieran en el poder “nadie tendría hambre”, llenando de contenido esa “subversión” que representaban para el enemigo.

Por otro lado, encontramos el modelo *democratizante* -teoría de los *dos demonios*-. La sociedad tiene dos extremos -representados en la *izquierda* y la *derecha*- que la atacan. El genocidio se explica desde la simetría del exterminio, en la que la sociedad resulta una víctima. Este modelo está presente en muchas de las películas que surgieron en los '80 que debían valorizar el nuevo sistema democrático como antítesis del sistema dictatorial y en el que tanto la izquierda militante como el Estado represor eran igualmente responsables del *infierno*. Ello se puede advertir en *La historia oficial* (1985), cuando tanto el protagonista como el desaparecido en cuestión son considerados iguales en su condición de “*diferentes caras de la misma moneda*”. En *Made in Argentina* (1987) también encontramos aspectos de este modelo cuando se culpabiliza de todos los males económicos de los '80 a “la política”, esa práctica maliciosa que ejercían tanto los grupos de derecha como los de izquierda.

El modelo de la *guerra civil*, por su parte, establece dos fuerzas enfrentadas que son fracciones del conjunto social. Estos dos sectores se enfrentan violentamente en el campo social, por lo que “la sociedad” no es ajena a los hechos. *No habrá mas penas ni olvido* (1983) representa este modelo. En esta película se puede observar cómo dos fuerzas enfrentadas calzan sus armas en la plaza del pueblo -donde se encuentra el Municipio- y cómo en esta disputa no queda nadie afuera: participan desde el intendente hasta el verdulero, el policía, el estudiante que es conocido desde chiquilín por este mismo agente, etc.

Finalmente, encontramos el modelo *genocida*, donde una fuerza social maniobra sobre el conjunto de la sociedad. Se trata de un proceso que opera sobre las relaciones sociales autónomas, que no sólo las quiebra sino que también realiza simbólicamente este proceso de modo que no vuelvan a regenerarse. Con sus límites, *Garage Olimpo* (1999) y *Crónica de una fuga* (2006) intentan encuadrarse en este modelo. Las imágenes tienen que ver con la racionalidad de la práctica, con mostrar cierta organicidad y militancia social de los perpetrados -tratando de dar cuenta de su identidad, explicitando tiempo y espacio de las historias que “narran” y descontando escenas de horror extremo-. Sus deudas podemos ubicarlas en la ausencia de identidades políticas explícitas -sean orgánicas o no a formaciones más

amplias a las de tipo basistas- y en la fragmentación de las mismas en delatores o no, militantes armados o no, los que “tenían que estar ahí” y los que “no tenían que estar ahí porque no tenían nada que ver”, etc.

Por otro lado, es muy interesante indagar cómo *Garage Olimpo* (1999) parece explicitar parte de la propuesta de Calveiro (1998), donde la consecuencia de la dictadura tiene que ver con el predominio de la violencia en la lógica binaria -además de caracterizar fielmente cómo operaban las Fuerzas Armadas, como también podemos ver en la película-. Aquí se entiende a la violencia, a la guerra, como una prolongación de la política. *No habrá más penas ni olvido* (1983) puede representar también, en cierta medida, este modelo.

Aún así, queda un silencio en las películas y es el que tiene que ver con el Estado. Este aparece en su aspecto más “defensivo”, en el sentido de la supresión del orden latente que se encontraba en las prácticas de los militantes perseguidos. No aparece un sentido más “ofensivo” del aparato estatal, como el proyecto económico político neoliberal que pretendía implementarse en el país. El genocidio se explica desde un actor social central: el Estado, que opera con el terror (Duhalde, 1999). La dictadura es una revolución coercitiva ante la falta de hegemonía. El Estado se militariza, existiendo una mayor acumulación de capital y una subordinación de la sociedad civil a partir de la represión, la tecnocracia al servicio del proyecto económico de acuerdo a la clase hegemónica y la alineación al imperialismo. El Estado terrorista actúa desde una política de clandestinidad institucionalizada -el terror-, lo que lo diferencia de un Estado militar. Su objetivo es el de implantar un proyecto económico dependiente y desactivar el entramado social. Es una *guerra irregular*: sin uniforme, sin espacio físico, dentro del cuerpo social, con formas no convencionales como la tortura. Este modelo no está presente claramente en ninguna de las películas analizadas.

Para concluir este eje, podemos advertir que si bien en la Doctrina de Seguridad Nacional el discurso tuvo que ver con extirpar tumores -es decir, grupos sociales focalizados-, su objetivo estuvo puesto sobre el conjunto social. Esta idea refuerza la concepción del genocidio como proceso que apunta a las relaciones sociales, al cambio de patrones culturales, económicos, sociales, identitarios, lo que no está presente de manera integral en el cine argentino trabajado.⁴

3. A PROPÓSITO DE LA IDENTIDAD

La construcción de hegemonía, el control social y la constitución identitaria de las poblaciones bajo control estatal son alcances de la tecnología de poder moderno. Estas ideas -sumado a la posibilidad de contrahegemonía- encuentran dos proyectos de orden social a partir de los cuales se definen las identidades colectivas en la construcción de alteridades y en la posibilidad de resistencia desde una identidad allí construida. La reconfiguración de las relaciones sociales que hubieran sabido generar identidades autónomas -o al menos que su proyecto fuera tal- serán blanco de las tecnologías de control social puestas en ejercicio en los años setenta en la Argentina.⁵

La *lógica binaria* (Calveiro, 1998) supone que el punto de partida en lo que hace a la concepción de las relaciones sociales pone en escena dos proyectos de orden. Pero no es en el espacio de una identidad entendida en términos abstractos donde esa contradicción encuentra sentido para la fuerza disruptora del estado de cosas, sino que la construcción de una otredad negativa tiene raíz en una situación de opresión. De esta manera podemos ver como *No habrá más penas ni olvido* (1983) establece una excepción en lo que refiere al modo en que el plano identitario es construido en el cine argentino: se descubre una sociedad identificada de modo abarcador. La violencia generalizada -la *sociedad violenta*- puede entenderse como el reflejo de la manera en la que en esos años la política como herramienta de transformación era apropiada por el común de los actores sociales.

La identidad es entendida como reconocimiento y como construcción necesaria ante una alteridad, también construida (Sartre, 1965). Esta identidad se presenta bajo un conjunto de rituales, imágenes y símbolos comunes (Laclau, 2005: 44). Podemos decir, entonces, que la disputa política entre un “nosotros” construido y una otredad que lo niega es contradicción constitutiva de la acción política. Pero advertimos que los sujetos no son idénticos a sí mismos sino que se identifican, se hacen idénticos en ese proceso de construcción de un orden social y -efecto de ello- de subjetividades puestas en juego⁶. *No habrá más penas ni olvido* (1983) nos facilita un ejemplo de cómo la alteridad negativa es construida por uno de los términos de esta “*lógica binaria*” cuando la triple A coloca una bomba en la CGT para lograr separar la lucha que ésta última sostenía de manera conjunta con la Juventud Peronista. De la mano del discurso que establece a la JP como “*bolches*”, las tres A convocan a los medios de comunicación para identificar víctimas de los actos “*subversivos*”.

Por otro lado, *Garage Olimpo* (1999) presenta un diálogo entre enemigos políticos que se encuentran atravesados por contradicciones mundanas⁷: una prisionera sostiene ante su represor que “*si nosotros estuviésemos en el poder vos nunca te morirías de hambre*”, dejando entrever la identidad económica que da fundamento a su proyecto de país. La racionalidad del sistema de premios y castigos que el campo de concentración llevaba adelante y la delación permitían desdoblar a la víctima en dos verdades: la supervivencia y la resistencia política. Esta fragmentación coloca, una vez más, la mirada sobre las víctimas: si traicionaron o no delatando alguna acción o identificación personal de compañeros de militancia. Las acciones presentadas en dicha película -alfabetización, bombas domiciliarias- no logran establecer una identidad más orgánica de uno de los discursos. Sin embargo, es preciso mencionar que dentro del campo, la acción militante era generalmente identificada como una “*buena fila de montos*” en manos de los que “obedecían debidamente” a los militares en el poder. Sin embargo, *Garage Olimpo* (1999) es una de las pocas películas que -sin inmiscuirnos en su intencionalidad- pone en discusión la fractura realizada simbólicamente respecto a la cuestión de la resistencia: el cuerpo o el espíritu -lo que puede observarse en la relación íntima entre perpetrador y perpetrado-.⁸

Logrando establecer un “consenso” apoyado en la necesidad de eliminar -a partir de una lógica degenerativa del “estilo de vida” y de una visión conspirativa- estos “otros internos” que atentaban contra la vida de “nosotros” (Feierstein, 2005), se construyó una imagen de una otredad peligrosa, lo que desembocó en un modelo de orden

social basado en la delación, el terror y la ambigüedad, donde la sospecha lograba infiltrarse por doquier. Esto es así ya que en esa trama social se juega la totalidad.

Esas *fronteras ideológicas* suponen un campo político en el que se enfrentan sistemáticamente dos fuerzas enemistadas, dos proyectos de orden social corporizados en las relaciones entre pares y en los vínculos con lo político. En el caso de *Hermanas* (2004) -como también para el caso ya mencionado de *Garage Olimpo* (1999)- las identidades se presentan reducidas a la comunión entre ciertos grupos de jóvenes con trabajadores de los sectores más humildes de la sociedad civil, dejando de lado otros niveles de organicidad. En este sentido, la manera en que logró realizarse simbólicamente en gran parte de la sociedad la actividad política de aquellos años consideró a estos cuerpos, a estos discursos y a estas imágenes como *excepciones* o al menos como acciones ajenas de unos “locos” e “imberbes”.

La posibilidad de construir al otro social como un enemigo al cual dar batalla permitió, decíamos, su persecución, su desaparición y su exterminio en una sociedad de delatores. Delación que es presentada bajo distintos aspectos en el cine argentino. En *Hermanas* (2004), esta práctica se establece al interior de una familia comprometida en acciones de cambio social, escudándose bajo pretexto de cuidado de uno de sus miembros y, sin embargo, entregando el dato de uno de ellos, más *peligroso* para la vida del resto del núcleo familiar. En el caso de *Crónica de una fuga* (2006) esta práctica es reflejada de manera más cruda, haciendo foco sobre la víctima en sus “decisiones”.

En este marco de análisis, la figura del delator en tanto *traidor* es traída a escena de manera que la responsabilidad se posa sobre el perpetrado. La apropiación de bebés en *La historia oficial* (1985) se narra desde la alusión a los derechos humanos, dejando de lado la puesta en discusión de otra identidad política que fue negada en vida -la apropiación de bebés además de acto material es acto simbólico y se traslada a futuras generaciones-, con se fija el contenido de dicha práctica al significado de lo ilegal y lo siniestro.

La conversión, la estigmatización de los años posteriores fruto de la realización simbólica del genocidio al interior de la vida cotidiana -en tanto práctica social continua entre pares- y la ruptura de estas relaciones son imágenes presentes en el discurso cinematográfico de la derrota. *Hermanas* (2004) y *La historia oficial* (1985) son claro ejemplo de cómo estos supuestos anclaron en el lenguaje del cine. La estigmatización como cruz que los sobrevivientes debieron “cargar” por el resto de sus vidas -supuesta en la figura del exilio en ambas películas- y los fantasmas que los atormentan, narran la confesión que estos personajes afrontan a manera de exculpase frente al horror que les tocó vivir y de deseo de re-inserción social.

La construcción del vínculo con lo político que ofrecen las imágenes de nuestro cine nacional se encuadra, por un lado, en la *pérdida material* de los que sobrevivieron a la época de la dictadura militar. Para el caso de *Made in Argentina* (1987), la identidad económica es la de la derrota, y la “otra mejilla” que la protagonista ofrece en su país es leída desde el lenguaje del opresor como “aguante”. Este personaje decide quedarse a costa de sufrir las carencias económicas, las que la separan de sus cuñados que residen en Estados Unidos -son exiliados-. Queda opacada su

voluntad política que *decide* no irse, su opción por dar la pelea en su tierra, en su barrio, para quienes “*es alguien*”.

Otro encuadre de aquella reconstrucción del vínculo político es la *desaparición de la polifonía*. Esto es, la derrota en la batalla por *nombrar* los símbolos nacionales. Los “vuelos de la muerte”, por ejemplo, aparecen en la última imagen de *Garage Olimpo* (1999) entonados por el Himno a la bandera. Este símbolo se sella, así, con el significado de la derrota de una identidad que disputaba su sentido.

Finalmente, encontramos el *desconocimiento de las experiencias de organización política*, las que son desarticuladas -la generalidad de las películas analizadas no trabaja en profundidad la complejidad de las organizaciones políticas militares-. Con ello, la narración deja de lado el intento por dar cuenta de las experiencias de organización para evaluar los “*errores*” y “*excesos*” cometidos.

Las subjetividades desterradas, eliminadas y -a su vez- construidas son efecto de una batalla por redefinir tanto las relaciones sociales y la imagen de un país posible, como así también un modelo económico, una estratificación social y un patrón cultural (De Gori y Gutiérrez, 2005). En el cine nacional, la realización simbólica despoja al pueblo argentino de su identidad previa, negándole la capacidad de construir un modelo distinto de orden social. A partir de ello podemos sostener que sin identidad no hay sujeto, lo que es fácilmente observable en una sociedad argentina post dictadura, a la que han quitado no solamente los bienes materiales sino junto con estos toda posibilidad de pensarse a sí misma, convirtiéndola de esta manera en objeto de manipulación.

Las subjetividades son *posibles construidos*, creaciones. La construcción y la subjetivación de los sujetos permiten dar otro sentido a sus prácticas cotidianas, distinto al impuesto desde el Estado en tanto condensación de cierto armado político entre sectores e intereses de la sociedad civil. En varias de las películas analizadas, sin embargo, pueden rastrearse la deshumanización, el destierro que implicó el exilio -la cultura de la sociedad “yanqui”, claramente en los casos de *Made in Argentina* (1987) y *Hermanas* (2004)- y la des-subjetivación -por ejemplo, la des-malvinización y la des-politización en el recuerdo negativo de *poner el pecho* en los distintos llamados a la concertación y compromiso popular, también en *Made in Argentina* (1987)-.

La estrategia discursiva del proyecto que encabezaron las Fuerzas Armadas logró sellarse en las imágenes de la cinematografía argentina, permeada por innumerables resistencias de la memoria popular. Aún así, el proyecto de dominación victorioso supo componer un modo de pensar la identidad y la cultura nacional, como así también de establecer un vínculo con lo político: la derrota anticipada de otro proyecto de orden social.

Los diferentes proyectos políticos contienen un sistema de valores, los cuales se expresan a través de los símbolos -capaces de generar movimiento-. Gracias a estos, el sujeto se reinterpreta así mismo. En esta disputa, encontramos los proyectos arraigados en una tradición de lucha, una práctica de liberación que se enfrenta a una práctica de opresión. En el cine nacional, los símbolos son estáticos. La película *Los rubios* (2003) simplifica esta posibilidad de generar movimiento que

tienen los símbolos que identifican a los sujetos: las *pelucas rubias* van forjando esa *memoria imposible* de la protagonista que emprende una búsqueda personal por su identidad, descartando otros sentidos que se le aparecen fragmentados, polifónicos, contradictorios, parciales. En *La noche de los lápices* (1986), imágenes perdidas de Evita -junto con escenas donde una de las protagonistas desea parecerse a Eva Duarte a partir de su “rodete”- son simplismos de identidades más ricas y abarcativas, más totalizadoras⁹.

Las identidades construidas con posteridad al genocidio argentino fueron frágiles, a partir de un campo político diezmado. Aquí entendemos la condición fragmentada de las identidades: en *Los rubios* (2003) las identificaciones se relegan a los discursos fracturados de los testimonios de los que sobrevivieron a dicha experiencia y que supieron formar parte de organizaciones políticas y militares -compañeros de militancia-, y en los testimonios de los vecinos y de los hijos. Aún así, no se logra establecer la identidad de los padres. Las distintas imágenes rescatadas son igualadas en cuanto a su peso de verdad histórica.

Las *fronteras ideológicas* establecieron los límites de las identidades que lograban colectivizar ciertos sentidos, imágenes, discursos y demandas compartidas al interior del pueblo. Sellar estas fronteras significaba delimitar el “mundo posible”. Significaba cerrar la posibilidad de amenaza acerca de otro armado político y otro proyecto de orden social, estableciendo una falsa dicotomía: o era la nada, la devastación sanguinaria, presentada a partir de las figuras de “infierno”, “guerra sucia”, “subversión”, etc.; o era el conocido “estilo de vida” al que la sociedad “estaba acostumbrado” y que corría riesgo de perecer en las *garras* del enemigo.

De esta manera, la forma en que se articuló la estrategia discursiva en las imágenes del cine argentino como expresión cultural de una época de nuestro país, silenció la posibilidad de una contrahegemonía que fuera capaz de discutir contra dichos paradigmas estéticos y políticos.

Esta hegemonía se enmarca en la necesidad de articular los sujetos interpelados -la sociedad en su conjunto- a un proyecto específico de orden social. Se trata de la operación discursiva mediante la cual se propone un modelo de identificación que puede ser analizado a partir de ciertas imágenes que, en general, fundamentan culturalmente el genocidio impartido en toda la sociedad argentina. El despliegue del poder estatal confinado a la represión de toda práctica social enlistada en su proyecto de exterminio logró redefinir las identidades presentes en el pueblo argentino, reubicándolas en figuras como la del “subversivo” y redistribuyéndolas al lugar de “infantilización de la política” -lo que es claro en *La noche de los lápices* (1986)-.

Las nuevas subjetividades construidas a partir del desguace de la materia prima que significaron las históricas luchas populares y las prácticas sociales de compromiso y reconocimiento entre pares, tuvieron como horizonte hacer “*borrón y cuenta nueva*” de las identidades que subjetivaban a la sociedad argentina de los años ´70. Sin embargo, el cine nacional bajo análisis no supo dar cuenta de ello en su abanico de narraciones sobre lo que aconteció y por qué.

Está claro que las memorias posibles surgieron del recuento pactado entre los sectores de la sociedad civil que concertaron políticamente con las Fuerzas Armadas en este ejercicio del poder. De esta manera, podemos sostener que, en tanto ejercicio ideológico, “no solo un genocidio es practicado por un Estado, sino que para ello la trama de la vida cotidiana tuvo que constituir sujetos que fundamenten, practiquen y avalen con su indiferencia un genocidio. Por lo tanto el genocidio es parte del obrar estatal, pero también de sectores o grupos sociales que lo respaldan y lo fundamentan política y culturalmente” (De Gori y Gutiérrez, 2005: 3).

En el cine argentino, el genocidio se realiza simbólicamente y ofrece la fundamentación cultural del proceso. Los grupos que practicasen otras formas de vincularse socialmente, distintas a la consensuadas en el modelo de orden social sostenido bajo la dictadura argentina -para el cual dichas prácticas eran ajenas, enemigas y peligrosas- se presentan en íconos que estimulan la complicidad de su exilio o desaparición forzados: tanto por la negación de sus identidades -en *Made in Argentina* (1987) ni siquiera se sabe por qué “se fue” el médico que vive en Estados Unidos- como por el extrañamiento representado en cierta parte de la sociedad -a partir del “no sabía nada” en *La historia oficial* (1985), como ejemplo clave-.

4. CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

La dictadura sumió en la oscuridad a la intelectualidad argentina y a su campo cultural, donde algunos pensadores encerrados en centros privados o exiliados en México, Venezuela, Brasil y Canadá continuaron desarrollando sus ideologías. Muchas de estas discusiones se dieron a conocer cuando aquellos pudieron retornar a la Argentina y hacer públicos estos pensamientos en contemporaneidad con los discursos del poder político de turno y del resto de los intelectuales.

El campo cultural no estuvo ajeno al concepto de “democracia” y a la necesidad de hacer memoria. Debía dar cuenta de los años anteriores, debía contarlos y establecer herramientas para su comprensión. Argentina “explotó” culturalmente y lo que se llamó transición democrática también estuvo presente en el cine nacional. La pregunta que nos hacemos aquí es: ¿desde dónde se construyó esa memoria?, ¿desde dónde se leyó el pasado reciente?

Una extensa bibliografía posterior a la dictadura militar argentina acusó recibo democratizante, haciendo blasón de su oposición al autoritarismo -al cual las elecciones presidenciales “dejaban atrás”, estampando el “borrón y cuenta nueva”-. La idea de “otro” como proyecto político distinto al mío -alteridad necesaria para una identidad- quedó, de esta manera, desterrada por aquel paradigma de control social, para el cual la construcción de la otredad necesariamente llevaba a un pensamiento que -por “binario”- simplificaba la cuestión social. Vale advertir, sin embargo, que el juego “democratizante” de la temprana década del ‘80 no desterró la lógica binaria del análisis político sino que re-formuló esas construcciones sobre fronteras y binomios alternativos.

Cecilia Lesgart (2003) plantea que la democracia se convierte en un concepto que va clasificando actores y prácticas políticas y de esta manera vuelve a trazar una

línea entre un “ellos” y un “nosotros”. “Democracia” fue un término usado para aprobar y desaprobar: “el uso de términos evaluativos-descriptivos es una táctica, entre otras disponibles, no necesariamente intencional, que produciendo una innovación conceptual le dan sentido al cambio político o a las representaciones sobre cómo este ha de llevarse a cabo” (Lesagart, 2003: 71).

De esta manera, se usan *parejas conceptuales* que no están necesariamente unidas pero que al hacerlo tienen un efecto político claro -por ejemplo, el binomio democracia / autoritarismo-. Así, la democracia se convirtió en una *idea-límite* consensuada que construyó una *frontera* frente al autoritarismo, donde “aquellos que asumieron esta tarea se asemejaran a sus atacados en la lógica bipolar y en la apelación a un discurso legitimador, que para sostenerse necesitaba simultáneamente deslegitimar a sus oponentes. En lugar de enfrentar a los grupos guerrilleros y las Fuerzas Armadas entre sí, este discurso ubicó a ambos en el mismo campo y los contrapuso a la democracia. Los polos serían, en consecuencia, Democracia versus “Autoritarismo de derecha e izquierda”. La fórmula fue bautizada como *teoría de los dos demonios*” (Lanusse, 2005: 45).

Es emblemático el ejemplo de una de las películas más conocidas de la época, *La historia oficial* (1985), cuando establece iconográficamente que los militares y los militantes políticos eran “*dos caras de la misma moneda*”. Estos nuevos binomios se construyen como espejo de los conceptos utilizados en la década anterior. De esta manera, los términos que antes muchos veían como positivos -entre ellos también intelectuales revolucionarios- se convierten en negativos. Son claros los casos de conceptos como revolución, “populismo” y, fundamentalmente, democracia -donde quedan atrás las ideas socialistas, revolucionarias o de democracia social y pasa a legitimarse su concepción formal-.

Estos cambios tan extremos en los polos conceptuales que expresan algunos intelectuales tienen que ver, entre otras cosas, con la situación de derrota de los proyectos políticos esbozados anteriormente a la dictadura -y de los que muchos de ellos formaron parte-¹⁰.

La derrota, como vimos, no fue de un grupo guerrillero sino de toda una concepción sobre la sociedad. Esta imagen es reconstruida por la película *Made in Argentina* (1987) en la imposibilidad de aspirar a un proyecto político y económico diferente. La dicotomía parece estar establecida entre vivir en los Estados Unidos -dado el resentimiento hacia el país natal que los echó, al negar su identidad- o quedarse en la Argentina y solo conformarse con “*ser ingeniero y manejar un taxi*” o “*lavar repasadores con lavandina*”. Aquí, permanecer en la Argentina no es una apuesta por un horizonte de cambio sino una “tolerancia”.

La idea donde “lo político” empieza a ser aquello conflictivo que trajo el caos al país toma cuerpo en *Made in Argentina* (1987) desde el reproche a “los políticos” por “*el país que nos dejaron*” -es clara la culpabilización de la política, que ya no es considerada herramienta de transformación social sino la cara de la gestión pública con intereses oscuros-.

En este clima peyorativo hacia el pasado político se tejerá una concertación que permitirá re-articular elementos para hegemonizar un nuevo orden social. Pero esta

articulación hegemónica en la década del '80 no reconoció el pasado sino que lo tomó solo para clasificarlo y establecer qué es lo que *no hay que volver a hacer*. La idea de *Nunca Más* -que puede leerse en películas como *La noche de los lápices* (1986)- parte de contar lo sucedido de manera de no recuperarlo, para explicarlo manipuladamente y dejarlo en esa "oscuridad" a la cual temer. *La noche de los lápices* (1986) fue una de las películas más populares de la Argentina -que se pasaba cada 24 de marzo en los años del retorno a la democracia y en la década del '90-. Su narración se edifica en la voluntad de contar la memoria desde el horror, donde la disputa política se reprime generando el rechazo hacia todo proyecto de cambio en las décadas anteriores¹¹.

Podemos visualizar un quiebre entre las películas hasta aquí mencionadas -producidas en los años ochenta- en cuanto a la cuestión de la reconstrucción de la memoria. De otra manera, *No habrá más penas ni olvido* (1983) reconstruye el pasado político desde las relaciones de fuerza entre los diferentes sectores -tanto al interior del peronismo como fuera de él-. Con esta salvedad -y a pesar de las diferencias entre las películas destacadas de la década- hay un reconstruir de la memoria desde la *democracia formal* que niega las experiencias transformadoras de tiempos pasados. De esta manera, se coloca la mirada en la víctima -en la derrota y en la pérdida de sentido e identidad- juzgándose toda situación de violencia de manera de identificar el terrorismo de Estado con el accionar de los grupos político-militares de base.

Es innegable que el tratamiento que se realiza a propósito de la memoria cambia con la llegada del *nuevo cine* y es porque de alguna manera se quiebra ese recorte que se había realizado durante la democracia. Faltaba decir más -o por lo menos decirlo de manera distinta-. En definitiva, se pone en cuestión aquello que se había cerrado: la memoria ahora se llena de contradicciones, de espacios "grises" y de preguntas que interpelan al espectador y desarticulan los binomios construidos.

Pero además -y así lo demuestra *Garage Olimpo* (1999)- se realiza una reconstrucción de la memoria sobre el campo de concentración, donde la mirada está puesta principalmente en los perpetradores -los militares, de la mano de la Doctrina de Seguridad Nacional-. *Crónica de una Fuga* (2006) -al igual que *Garage Olimpo* (1999)- coloca el foco en el campo de concentración como dispositivo de poder. Aún así, este filme continúa estableciendo la mirada sobre los perpetrados en cuestiones muy frágiles de narrar (como la delación y el quiebre entre víctimas inocentes y culpables). Por otro lado, ambas películas esbozan una memoria de la subjetivación, de aquello que la dictadura fue transformando en las víctimas. Esta narración sobre el proceso de deshumanización está clara en *Crónica de una fuga* (1999), donde parece explicitarse la metáfora "entra un hombre sale un mono" en alusión a la postura del cuerpo.

Por su lado, *Los Rubios* (2003) intenta demostrar provocativamente la *imposibilidad de la memoria* en la reconstrucción de la vida de los padres y de la propia identidad. Si bien se pone en cuestión aquella memoria *dada*, no se logra superar su condición fragmentada. Esta película pone en tensión la búsqueda por la memoria relativizando discursos imposibles de unificar y sin poder realizar una evocación totalizadora. Quizás lo interesante del filme esté en poner en escena a los hijos en tanto generación heredera de la historia reciente. A la vez que construye lazos

simbólicos a partir de la condición de *hijos*, es reticente a tomar los discursos de los compañeros que encarnan el proyecto político de sus padres. De esta manera, la reconstrucción individual y la reconstrucción colectiva de la memoria entran en tensión.

En *Hermanas* (2004) encontramos estas dos formas de resolver el problema de la memoria. Hay dos modelos de búsqueda y de reconstrucción de la propia historia que están armados desde el exilio: uno se presenta en la negación de la identidad, el pasado y la memoria y en la inserción en una nueva cultura totalmente ajena; mientras que el otro lo hallamos en la necesidad de verdad y de justicia y en el intento de *cerrar* el pasado sin necesidad de negarlo.

5. PALABRAS FINALES

El cine contribuyó a instaurar una memoria del pasado reciente aportando a la realización simbólica del genocidio¹² desde los años ochenta. Este modelo es el llamado “democratizante” o *teoría de los dos demonios*.

Para los sectores dominantes articulados en el proyecto político que impartió militarmente el genocidio en la Argentina y que fue sellado materialmente con la década de hegemonía neoliberal no se presentó el dilema de la *imposibilidad de la memoria*: ellos construyeron, con la complicidad de ciertos sectores sociales, una memoria parcial pero hegemónica. Aquella realización simbólica que escindió a las víctimas en inocentes y culpables -haciendo inocente a la mayor fracción-, negó la identidad de las víctimas, transfirió la responsabilidad y le dio prioridad al papel del horror, no presenta obstáculos para ser ligada a las formas sociales que la sucedieron: la parálisis social y el escepticismo político. De esta manera el genocidio salió victorioso y de eso da cuenta su realización simbólica, política y económica.

Es a mitad de la década del '90 donde la destrucción total del aparato productivo comenzó a mostrar su cara más oscura: el desempleo, la indigencia, la pobreza, la marginación y la exclusión se adueñaban de la realidad Argentina. Los estallidos sociales, las puebladas y los piquetes supieron residir en los medios de comunicación. Si bien no tuvieron la fuerza para desestabilizar la economía de mercado, esos levantamientos irrumpieron la “siesta menemista” por la que pasaba el resto de la sociedad. Es aquí que empieza a quebrarse el discurso que establecía una oposición vacía de contenido entre militares y “subversivos”, mostrando esos mismos años las consecuencias de la implementación del modelo neoliberal impuesto desde 1975 en adelante y que dejaría profundas heridas en el futuro de nuestro país.

Aquellos estereotipos que se presentan de manera cerrada a mediados de los años '80 -y que supieron divulgar quiénes eran las víctimas, quiénes los inocentes y quiénes los culpables- empiezan a entablar nuevos cuestionamientos. En este contexto, no es casual que arrolle en el escenario político un nuevo actor: los *hijos* de los desaparecidos. Son ellos quienes enuncian un vínculo filial y, además, son ellos también la expresión de una generación negada. Son ellos quienes ponen en cuestión la memoria, la identidad y su posibilidad de reconstrucción y quienes, al

rato que reivindican la lucha de sus padres, denuncian el trato que los gobiernos de turno tuvieron con los represores.

Las nuevas generaciones del cine nacional que tomaron la posta en esta transmisión de la memoria -fragmentada, única, imposible o hegemónica- dan cuenta de la deuda acarreada: la construcción de un relato colectivo -una narración alternativa a partir de las necesidades del presente- sobre este período de la historia argentina. El nuevo cine presentó los “grises” y generó una explosión de esa memoria parcializada. A partir de allí, las fronteras se diseminaron.

Pero para que este “avance” no quede en fragmentaciones posmodernas -discursivas y simbólicas- es necesario re-articularlas a cara limpia en dos proyectos que disputen la construcción del vínculo político. Este es, sabemos, un proceso complejo y a largo plazo. En este sentido, *Garage Olimpo* (1999) significó una bisagra en lo que hace a la narración de la dictadura argentina. Aún así, aquellas imágenes de proyectos que se niegan el uno al otro están ausentes. La ausencia de este relato sobre dos proyectos en disputa establece una continuidad en la totalidad de las películas citadas del nuevo cine.

El objetivo de destrucción de una relación social de paridad entre hombres no logró manifestarse con exactitud en las imágenes que de este momento de la historia de nuestro país han persistido en la cinematografía argentina. Si bien es cierto, como advierte Guelerman (2001), que estas subjetividades productoras del cine analizado están también “*atravesadas por un pasado colectivo marcado a fuego por el genocidio*”, la responsabilidad civil de dar contenido político y sentido generacional a ese lenguaje apremia nuestra mirada sobre las obras escogidas y el actual aporte a la problemática de las prácticas sociales genocidas.

Hoy, en nuestra sociedad hay nuevos vínculos con lo político que no están realizados simbólicamente en el cine de ficción. Se adeuda el claro tratamiento sobre las identidades de las víctimas y los ideales que estaban en juego en aquella época. Vale advertir, sin embargo, que luego de 2001 es posible encontrar innumerables documentales que se dieron el permiso para contar experiencias y proyectos políticos en disputa¹³, así como se reeditaron otras producciones propias de las décadas del sesenta y setenta¹⁴. Es importante hacer una advertencia: la actualidad encuentra a una sociedad que está siendo *educada* hacia la recepción de *otras voces* que pretenden una nueva reconstrucción simbólica y que ponen en escena la puesta a prueba de esa innarrabilidad del pasado que aún hoy se esfuerza por estar en boca de todos y por lograr interpelar a gran parte de la sociedad argentina.

La transmisión hace acreedores a las generaciones venideras de una memoria y de una realización simbólica de los momentos claves de la historia del pueblo. La interpelación de estos discursos -a partir de cierta construcción del vínculo con lo político y de cierta imagen sobre la alteridad- y el sujeto de interpelación varían según el momento político. En la sociedad post dictatorial, “esta interpelación debe apuntar a brindar a las nuevas generaciones instrumentos para no ser sorprendidos en el espanto frente a la posibilidad cierta de futuras repeticiones de la barbarie¹⁵ genocida o de cualquier otra” (Guelerman, 2001: 39).

La recuperación de la memoria de un pueblo que fue convidado a no saber lo que sucedía¹⁶ en manos de un pueblo conocedor de su historia como sujeto de memoria pero también de proyectos propios y de identidad cultural, económica y política, es un avance en la deuda que nos encuentra disputando el modelo de país que logró filtrarse en las subjetividades de esos años y que hace nido aún en estos tiempos posteriores.

Encontramos en la posibilidad de re-presentación de lo que fue el período de mayor exactitud política y de menores impedimentos morales en la instauración de un modelo de país y de una cosmovisión acerca de las relaciones -sociales, culturales, económicas y, en definitiva, de un vínculo con lo político- la salida a esta crisis. Considerar esta ideología como una “*cultura del presente continuo y del olvido*” nos invita a problematizar la *imposibilidad de la memoria* pregonada desde los sectores victoriosos que acomodaron sus sillones en el poder de controlar socialmente las relaciones entre pares y que logró colarse en el imaginario compartido por una generación que adeuda la tarea de establecer un cambio de modelo de país. Y este convite se convierte en obligación desde el momento en el que “*un pueblo que no conoce su historia esta condenado a repetirla*”. Y aún más cuando el fango y el tiempo hacen de la idea del *olimpo* -allí donde la memoria no existe- un lugar improbable.

BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA:

Bauman, Z. (1997). *Holocausto y Modernidad*. Toledo: Sequitur.

Calveiro, P. (1998): *Poder y Desaparición: los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Daleo, G. (2001). Nosotros, además, somos testigos... Veinticinco años después. *Milenio*. 5, 106-177.

De Gori, E. y Gutiérrez, M. (2005): *Fronteras y Genocidio: Violencia y represión como política de Estado en Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Mimeo.

Drucaroff, E. (2002): Por algo fue. Análisis del “Prólogo” al Nunca Más, de Ernesto Sábato. *Tres Galgos*. 3, 12-21.

Duhalde, E. L. (1999): *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*. Buenos Aires: EUDEBA.

Feierstein, D. (1999): Igualdad, autonomía, identidad: las formas sociales de construcción de “los otros”. En Noufour, H.; Feierstein, D.; Rivas, R. y Prado, J.: *Tinieblas del crisol de razas. Ensayos sobre las representaciones simbólicas y espaciales de la noción del “otro” en la Argentina*. Buenos Aires: Cálamo.

Feierstein, D. (2000): *La realización simbólica de las prácticas sociales genocidas, en Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio*. Buenos Aires: EUDEBA.

Feierstein, D. (2005): El fin de la ilusión de autonomía: Las contradicciones de la modernidad y su resolución genocida. En Feierstein, D. (Ed.) *Genocidio, La administración de la muerte en la modernidad*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Guelerman, S. (2001): Escuela, juventud y genocidio. En Guelerman, S. (Comp.): *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Laclau, E. (2005): *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lanusse, L. (2005): *Montoneros. El mito de sus doce fundadores*. Buenos Aires: Vergara.

Lesagart, C. (2003): *Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del '80*. Rosario: Homo Sapiens.

Levy, G. (2004): Consideraciones acerca de la relación entre raza, política, economía y genocidio. En Levy, G. y Feierstein, D. (Comps.) *Hasta que la muerte nos separe*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Marín, J. C. (1984): *Los hechos armados. Un ejercicio posible*. Buenos Aires: CICSO.

Mattini, L. (1999): ¿Hubo una guerra en la Argentina? *La escena contemporánea. Revista de política*. 3, 12-21.

Sábato, E. (1984): *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA.

Sartre, J. P. (1965): Prólogo. En Franz Fanon (1965) *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vezzetti, H. (2002): *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

PELÍCULAS:

No habrá más penas ni olvido (1983). Dirección: Héctor Olivera. Guión: Roberto Cossa y Héctor Olivera según la novela homónima de Osvaldo Soriano. Argentina.

La historia oficial (1985). Dirección: Luis Puenzo. Guión: Aída Bortnik y Luis Puenzo. Argentina.

La noche de los lápices (1986). Dirección: Héctor Olivera. Guión: Daniel Kon y Héctor Olivera según el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez. Argentina.

Made in Argentina (1987). Dirección: Juan José Jusid. Guión: Juan José Jusid y Nelly Fernández Tiscornia según la obra teatral Nelly Fernández Tiscornia. Argentina.

Garage Olimpo (1999). Dirección: Marco Becáis. Guión: Lara Fremder y Marco Becáis. Argentina - Italia - Francia.

Los rubios (2003). Dirección: Albertina Carri. Guión: Albertina Carri. Argentina.

Hermanas (2004). Dirección: Julia Solomonoff. Guión: Julia Solomonoff. Argentina - España - Brasil.

Crónica de una fuga (2006). Dirección: Adrián Caetano. Guión: Adrián Caetano, Esteban Student y Julián Loyola, sobre la novela "Pase libre - La fuga de la Mansión Seré", de Claudio Tamburrini. Argentina.

¹ Nuestra fuente de indagación para dar cuenta de los aspectos mencionados fue la filmografía argentina que sucedió a la última dictadura militar impartida en nuestro país. Seleccionamos ocho películas de nuestro cine nacional. A su vez, dentro de este universo más amplio establecemos una distinción en dos subgrupos de largometrajes: por un lado, el período que comprende los años que van de 1983 a 1996. Fundamentamos este primer recorte estableciendo los puntos demarcatorios en el "retorno a la democracia" -primeros años de la década del '80- y en el año que intelectuales del campo sociológico comparten en establecer como punto de quiebre de lo que conocimos como hegemonía neoliberal, a mediados de los '90. Por otro lado, encontramos el período que alcanza los años subsiguientes hasta la actualidad. Este subgrupo de películas es considerado por algunos como el "nuevo cine argentino" o la "nueva mirada" a propósito de la última dictadura militar. Los años fronterizos serían 1996-2007. Finalmente, limitamos nuestro análisis a largometrajes de ficción.

² En cuando a la cuestión de la igualdad entre los hombres, el Estado moderno sólo puede justificar sus políticas discriminatorias a través de *fronteras* entre ciudadanos de distinto tipo. Comienza así un pensamiento que identifica aquellos *terriblemente otros*, no normalizados y degenerativos para el resto. Con respecto a la cuestión de la soberanía, el discurso del "hacer vivir" que constituye al poder soberano moderno entra en contradicción con la necesidad de matar. Es a partir de establecer que en la sociedad existe un "agente infeccioso" que pone en peligro al "normalizado" que estas prácticas genocidas pueden desarrollarse legítima y racionalmente en el encuadre moderno. Con el proceso de secularización en los orígenes de la Modernidad, las ideas contractualistas plantearán la necesidad de los hombres de consensuar su propia manera de ver el mundo y de crear su conforme ley. La autodeterminación se erigirá sobre las ruinas de la visión creada en los monasterios y se fundaría en la confianza en la Razón. Pero si bien la autonomía fue una bandera de la burguesía para independizarse de un orden feudal, cuando otros colectivos sociales emergen y hacen uso de la misma en el campo laboral, sexual, político, cultural, etc., generan fisuras en el poder hegemónico. Comienzan a visualizarse "otras" visiones del mundo, distintas de la hegemónica, dando cuenta que pueden constituirse *otras leyes* alternativas a la monopólica (Feierstein, 1999).

³ En un primer momento que podemos definir como *construcción de la otredad*, se comienza a instalar un discurso que entra en contradicción y que genera nuevas interpretaciones ante la igualdad de la ciudadanía, delimitando dos campos en la misma: por un lado, aquellos normalizados; y por otro, aquellos que piensan y proyectan otro mundo posible. Si bien así como este tipo de poder hegemónico tolera -en un principio- que no todos sean "occidentales y cristianos", logra instituir este discurso de desigualdad en el resto de la población. La manera en que se construye la otredad negativa puede ligarse a la idea de *fronteras ideológicas* encontradas en la misma Doctrina de Seguridad Nacional -donde la otredad construida para aniquilar se basó en la idea de "subversivo", frontera más ambigua, abstracta y amplia que la objetivada en el nazismo (Levy, 2004: 158)-. Una segunda etapa de este proceso, llamada *hostigamiento*, se desarrolla en dos campos: por un lado en todas las acciones de violencia espontánea y esporádica con respecto al grupo en cuestión; y por otra parte en un nivel jurídico, cuando el discurso del "otro" negativo comienza a cristalizarse en el espacio legal, de manera de asentar límites a la ciudadanía. El tercer momento, *aislamiento*, resulta ciertas veces una opción por parte de las víctimas de esta práctica. La clandestinidad corresponde a este momento del proceso en el que "*se le sacó el agua al pez*", y a partir del cual las víctimas del genocidio vieron fracturada su estrategia política. A partir del cuarto momento comienza a sistematizarse el hostigamiento, generando el *debilitamiento* tanto en las condiciones objetivas de existencia como en las condiciones psíquicas. El grupo que es víctima de esta práctica comienza a dividirse entre aquellos que deben ser exterminados, aquellos que mueren debido al debilitamiento de sus condiciones materiales de vida y aquellos que se adaptan, asumiendo los valores del genocida. Esta fragmentación de las víctimas va llevándose a cabo en lo que resta del proceso genocida, no como un paso consecutivo -en el que este asumiría un lapso en el tiempo y luego culminaría- sino hasta que logra sellarse en la realización simbólica (Feierstein, 2000).

⁴ Una vez realizado simbólicamente el genocidio en la Argentina post dictatorial, se establecen los nombres que aluden -de alguna u otra manera- al país por el que se "perdieron" miles de vidas. Podemos acotar, en breves líneas, que esta "pérdida" lo fue en virtud del mismo genocidio y no a raíz de la voluntad abnegada a la carta del sacrificio. Es imposible seguir sin tropezarnos con la manera en la que un proyecto revolucionario del estado de cosas dadas fue realizado simbólicamente desde la derrota y el "error". No es casual, insistimos, que se nombre

al esfuerzo político por discutir los principios básicos que fundan un orden social como “sacrificio”. Las vidas no se “perdieron”, no “desaparecieron” y no se “sacrificaron” desde una voluntad suspendida. Fueron aniquiladas sistemáticamente por un dispositivo de control social cuyo objetivo último era la desarticulación de ese embrión concreto de cambio social y autonomía política basados en un tejido de relaciones sociales de solidaridad y compromiso.

⁵ La configuración teórica política -definida como un sistema hegemónico de representación del mundo- de los años posdictatoriales presenta fisuras, aún en su momento de máximo esplendor y hegemonía. Imágenes y discursos impropios de esta tecnología de poder logran colarse en el abanico estético que intenta presentarse de manera unívoca: hay *otras banderas, otras figuras, otros cuerpos, otros lazos, otras razones y racionalidades* sembrando esos surcos. Si bien es cierto que no podemos establecer ciertas películas como la respuesta a determinado modelo de realización simbólica, también lo es que imágenes y discursos se presentan de manera ecléctica, fruto del menoscabado espacio público abierto a un complejo análisis de las prácticas sociales genocidas que reconfiguraron la trama social de nuestro país.

⁶ Si afirmamos que *la política es construcción de sociedad*, distingamos, entonces, las necesidades simbólicas de construcción de una alteridad. Por un lado, existe la necesidad de control social donde las construcciones de otredades negativas que *“atentan contra la población”* se entienden en virtud de una misión política de dominación. La construcción de una alteridad es la idea de una identidad negativa, opuesta al sistema hegemónico de representación del mundo. Por otro lado, encontramos la construcción de una identidad a partir de figuras de amigo y enemigo que logran representar en el plano simbólico un proyecto de contrahegemonía.

⁷ *Garage Olimpo* también puede ser entendida como un intento por dar lugar a los *grises* que se encuentran en la frágil realidad levantada entre la resistencia de la víctima y el perpetrador como funcionario público.

⁸ Este proyecto de desguase nacional -no sólo económico sino también en lo que hace al planteo político, social y cultural- y de “limpieza” de aquellas relaciones de compromiso que lo ponían en cuestión, con el llamado *“proceso de reorganización nacional”* asentó la continuidad del modelo de orden social basado en el control estricto tanto de los *cuerpos* como los *espíritus* potencialmente revolucionarios del estado de dominación.

⁹ La identidad basada en símbolos “ligeros” por oposición a la riqueza de una identificación política que pone de manifiesto dos proyectos de país en pugna -a partir de grupos organizados políticamente en torno a demandas colectivas y generalizadas en ese momento de la historia argentina-, nos hace pensar en cómo se realizó en el plano de lo simbólico el exterminio de elementos “externos y peligrosos” al proyecto de opresión cultural. Se vacía de contenido todo símbolo capaz de re-presentar este mensaje. Así como la “limpieza” de ciertos elementos que atentaban contra el orden se realizó “en nombre de la patria”, así también *en nombre* de ella dieron la vida -lo que es diferente a elegir la muerte a la que fueron condenados- miles de militantes en el país. Esta victoria -y su posterior fijación ensordecida- de sentido unívoco dio paso a la derrota en términos de imposibilidad de disputa política. El debilitamiento de las relaciones sociales, de los vínculos políticos gestados de manera autónoma, de las imágenes y de los discursos compartidos, y su posterior exterminio del mapa de *lo nombrable*, fueron puntos de inflexión en la subjetividad individual y colectiva.

¹⁰ Cuando hablamos de estos intelectuales hacemos referencia a aquellos que provenían en su mayoría de la Universidad (que eran militantes identificados como marxistas o nacionalistas) y que fueron convocados por el Gobierno del Raúl Alfonsín en su retorno del exilio (como el Grupo Esmeralda). Claro está que partidos como el Radicalismo aportaron sus propios intelectuales. Se puede esbozar que tanto la intelectualidad de ciertos sectores de la *derecha* y de la *izquierda* sintetizaron una similar visión sobre la memoria en el discurso “democratizante” (donde otras narraciones quedaron marginadas).

¹¹ Vale advertir que aparecen en cortas escenas actores que tuvieron que ver con la reconstrucción de la memoria durante la democracia -como los organismos de derechos humanos-. Este es el caso de *La historia oficial*, en su abordaje sobre la apropiación de bebés -imágenes donde aparecen las Abuelas de Plaza de Mayo-.

¹² Nosotras realizamos un recorte que comienza con la transición democrática pero es sabido que durante la dictadura militar el archivo fílmico está basado en documentales propagandísticos sobre la junta militar y su gobierno o en aquellas películas absurdas y románticas que nada tenían que ver con lo que estaba sucediendo en el país.

¹³ Pueden nombrarse entre otros: Los Perros, Trelew, Paco Urondo: la palabra Justa, los documentales de Pino Solanas (entre ellos, Memoria del Saqueo), el documental sobre Carlos Mugica y Lucía Cullen: Esos Malditos Caminos y el de los curas tercermundistas: Padres Nuestros. Entre las producciones más recientes podemos encontrar los documentales que edita Caras y Caretas (Gelbard, Carrillo), así como las realizaciones sobre HIJOS (Chevovachai), Nietos y Madres.

¹⁴ Hoy son toleradas en la transmisión de canales de televisión: Canal 7 (canal público y de aire) logró emitir producciones del grupo Cine Liberación. Asimismo, canal Encuentro (sale por canal de cable) -del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación- reproduce realizaciones de distinto tipo al respecto.

¹⁵ Aquí aclararíamos que el término barbarie no es el más correcto para definir esta política sistemática propia del capitalismo moderno. Considerar al genocidio como barbarie sería alojarlo en la esfera de la irracionalidad y la desmedida, de los excesos y las locuras de ciertas voluntades aisladas.

¹⁶ El pueblo como sujeto histórico interpelado era el de la sociedad de delatores construida en plena dictadura a partir del horror y del enemigo peligroso y subvertor del orden social.